

1

1997

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/1994-1

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 9
1997
Číslo / No. 1 (25)

Redakce / Editorial board:
MICHAL BREGANT
(šéfredaktor / editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRONĚ
JAN LUKEŠ
PAVEL ZEMAN

Ivana Lukešová
(tajemník redakce / Editorial assistant)

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Technická redakce / Technical editor:
Marie Vohralíková

Odpovědní redaktoři čísla / Editors of the issue:
Ivan Klimeš, Jan Lukeš

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++4202/2423 1988
fax ++4202/2423 1948

ISSN 0862-397X

OBSAH

Články

Pavel Juráček: Deník 5

Jan Lukeš: Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970 – 1996 53

A. J. Liehm: Co s českým filmem? 83

Bolesław Michalek: Taktické hry „nezávislé“ kritiky 89

Marie Mravcová: Čtvero podob *Nebezpečných známostí*. Část první 91

Rozhovor

Jan Lukeš: Jak nastupovala v českém filmu normalizace 113

I. „S nenávisť dělat nemůžu.“ Hynek Bočan od *Pastáku* k *Partě hic* 113

II. „Sloužili jsme všichni.“ Jaroslav Solnička od *Královského omylu*
k *Televizi v Publicích aneb Publictím v televizi* 127

III. „To, co dělám, má mít smysl.“

Jiří Menzel od *Skřivánků na niti* ke *Kdo hledá zlaté dno* 136

Edice a materiály

Jiří Hoppe: Normalizace a československá kinematografie 157

Dokumenty z archivu ÚV KSČ

I. Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace
v čs. kinematografii (6. 1. 1970) 162

II. Zpráva o situaci v čs. kinematografii (22. 3. 1971) 176

Literární obzor

Jan Jaroš: Lexikon českého filmu (*Václav Březina: Lexikon českého filmu*) 203

Petr Mareš: Německé úvahy o sebereflexivnosti filmu (*Film und Kritik, Heft 2: Selbstreflexivität im Film; „Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst*) 207

Radovan Suk: Příběh Wendersova pohledu (*Wim Wenders: Dech andělů*) 210

Příloha

Prameny k dějinám české kinematografie 1966 – 1971 v archivu ÚV KSČ (Jiří Hoppe) 213

Česká kinematografie v období normalizace 1969 – 1975.

Výběrová bibliografie (Tereza Dvořáková) 216

Z přírůstků knihovny NFA 228

Encyklopedické heslo

Jaromír Blažejovský: *Sedmikrásky* 237

Jaromír Blažejovský: *Případ pro začínajícího kata* 240

Jiří Voráč: *Džusový román* 244

Jiří Voráč: *Dům pro dva* 247

Jan Lukeš: *Obecná škola* 250

CONTENTS

Articles

- Pavel Juráček:** A Diary 5
Jan Lukeš: The Fall, the Rise and the Uncertainty. Czech Films 1970 – 1996 53
Antonín J. Liehm: What to Do with the Czech Cinema? 83
Bolesław Michalek: Tactical Games of „Independent“ Criticism 89
Marie Mravcová: Four Versions of *Dangerous Relations*. Part I 91

Interview

- Jan Lukeš:** How Normalization was Assuming Power in the Czech Cinema 111
I. „I Can't Work with Hatred.“ Hynek Bočan from *The Remand Home* to *The Gang Hic* 113
II. „All of us Served them.“ Jaroslav Solnička from *The Royal Error*
to *TV in Bublice or Bublice on TV* 127
III. „Things that I Do Should Have Some Sense.“ Jiří Menzel from *Larks on a Thread*
to *Who's Looking for a Golden Bottom* 136

Documents

- Jiří Hoppe:** Normalization and the Czechoslovak Cinematography 157
Documents from the Archives of the Central Committee
of the Communist Party of Czechoslovakia
I. Report on the Situation and a Proposal of Further Consolidation
of the Czechoslovak Cinematography (6. 1. 1970) 162
II. Report on the Situation of the Czechoslovak Cinematography (22. 3. 1971) 176

Reviews

- Jan Jaroš:** Lexicon of the Czech Cinema (*Václav Březina: Lexikon českého filmu*) 203
Petr Mareš: German Contemplations on Film Self-reflection (*Film und Kritik, Heft 2: Selbstreflexivität im Film; „Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst*) 207
Radovan Suk: The Story of Wim Wenders's View (*Wim Wenders: Dech andělů*) 210

Appendix

- Sources for the History of the Czech Cinematography 1966 – 1971 in the Archives
of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia (Jiří Hoppe) 213
Czech Cinema under Normalization 1969 – 1975. Selected bibliography (Tereza Dvořáková) 216
Recent Acquisitions of the NFA Library 228

Lexicon

- Jaromír Blažejovský:** *Daisies* 237
Jaromír Blažejovský: *Case for the Rookie Hangman* 240
Jiří Voráč: *The Juice Romance* 244
Jiří Voráč: *A House for Two* 247
Jan Lukeš: *Elementary School* 250

106243

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10106243 *Národní filmový archiv*

Články

D E N Í K

Pavel Juráček

[Sešit]

29.

5. října 1967 – 2. února 1969

22. srpna [1968]

Čtvrtek

Už nebyla tma a ještě nebylo světlo... V té chvíli začali střílet. Do vzduchu. Pak transportér povalil ženu a přejel jí nohy. Pak začali střílet znovu. Utíkal jsem ke zdi a přitištěn k ní jsem čekal, až to skončí. Vedle mne stál anglický novinář, třásla se mu brada a do nekonečna opakoval sám pro sebe slova o ruském imperialismu. Mrtvého položili na kapotu taxíku. Měl prostřelenou hlavu. Krev tekla z blatníku na zem.

Ráno jedenadvacátého srpna před budovou Ústředního výboru... Neustále duněla obloha. Obrovská letadla přivázela tanky. Už jsou tu druhý den, je jich 200 000, dvanáct divizí, střílejí a zabíjejí, ale nevyhráli.

NEVYHRÁLI!

To je to, co vyvolává můj největší úžas.

NEVYHRÁLI!

Nevědí si s touto zemí rady.

Nosorožec proti motýlu.

Unikáme jim.

Civí na nás s otevřenou hubou.

3. listopadu [1968] Praha

Všechno je v novinách a na fotografiích a v knihách. Nemám nic, co bych dodal.

Svět je jiný, než byl před jedenadvacátým srpnem, a to, co bylo, to už nikdy nebude. Cítím ostych. Nikdy bych se byl nenadál, že prožiju na vlastní kůži něco tak mimořádného a tak historického.

Dnes večer jsem jel kolem ÚV, po deseti týdnech znovu kolem míst, kde jsem po prvé v životě spatřil člověka s prostřelenou hlavou. Když jsem zabočoval na Hlávkův most, přijížděl proti mně od Štvanice ruský jeep s červeným pruhem vojenské policie. Za dva měsíce pařížského pobytu jsem odvykl potkávat sovětské vojáky... Tenkrát

devěťadvacátého srpna v poledne, když jsem odjížděl do Mnichova, stály před naším domem dva tanky a transportér. Noc předtím a také v předcházejících nocích stříleli vojáci ze všech hlavních, a my s Hankou ustupovali od oken a couvali do haly a viděli jsme tmou proškrtanou fialovými dávkami kulometů, věděli jsme, že se to nestřílí po lidech, že se střílí, abychom dostali znovu a znovu strach, skla v oknech drnčela, na psacím stole poskakovaly věci a já potom psal v koupelně na kolenou dopis Larise Šepítkové, aby ani ona, ani kdokoliv z mých moskevských přátel už nikdy nezvonil u mých dveří.

A spával jsem nervózně, na podlaze srovnanou hromádku šatů tak, abych se dokázal bleskurychle obléknout potmě, abych nahmátl klíč od půdy a vylezl po žebříku na střechu a po střechách utíkal... Kam? To nevím, to jsem nevěděl ani tenkrát. Seděl bych za komínem a čekal na rozednění. Dny byly bezpečné, ve dne – tomu se věřilo – se nikomu nemohlo nic stát.

Chtěl jsem vidět Juditu. Možná naposled – tenkrát jsme byli velice patetičtí. Za Berounem jsem potkal nekonečnou kolonu tanků, za Plzní přšlo, vypadalo to na konec světa, musel jsem jet s rozsvícenými reflektory.

V Mnichově jsem byl pět dní, pak jsem jel za Milošem Formanem a Ivanem Passerem do Paříže. Z Vídně volal Honza Němec, že přijede za námi.

Hotel Louisianne v rue de Seine, hotel de Seine, smlouva s Paramountem, nic si nepamatuji, nic se nedělo, nic jsem nedělal. Byl to ztracený čas. Sháněli jsme s Hankou byt a já věřil, že v něm konečně začnu psát.

Festival v Mannheimu, byl jsem členem poroty, z Mnichova přijely Veronika s Juditou. V neděli jsem jel s Hankou a Juditou na výlet do Heidelbergu. Byla zima a vlhko, Judita měla k obědu řízek s bramborovou kaší, jahody se smetanou a coca-colu. Veronika nás čekala ve Scale, odjely, já šel do hotelu Palast, lehl jsem si na břicho a brečel a Hanka mlčela a mlčela.

Pak jsme dostali v Baden-Badenu francouzské vízum a jeli do Švýcarska a byli v Lausanne u Francise Reussera a v Les Diebleretes u Muchy v dřevěném domě Petera Ustinova. A po pěti dnech jsme jeli přes Ženevu a Dijon znovu do Paříže, Hanka stále zvracela a znovu jsme bydleli v hotelu de Seine a znovu doufali, že Jean-Pierre Rassau obstará byt, v němž bych konečně začal psát.

Třicátého října v jedenáct hodin večer jsme přijeli do Prahy.

Co bude zítra?

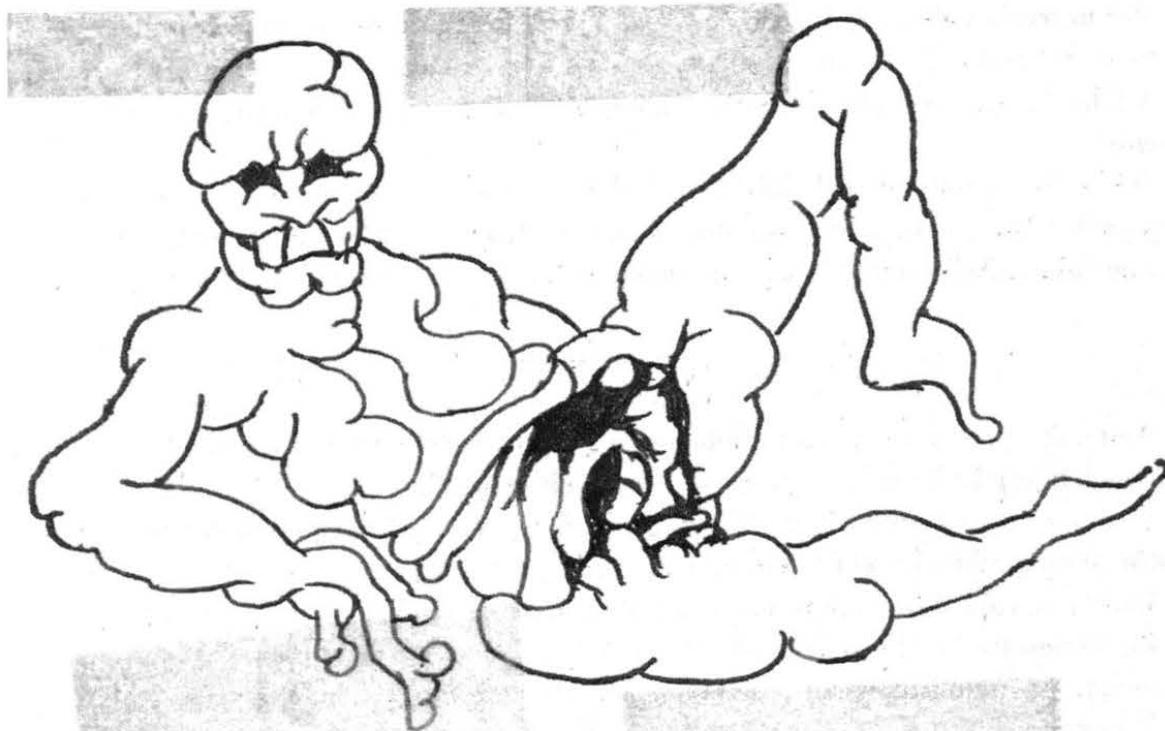
Co za týden?

Co za rok?

Je nás čtrnáct milionů a všichni se ptáme marně.

7. listopadu [1968]

Ve Vodičkově ulici hořel sovětský prapor a zástup lidí řval: „Ať žije Dubček!“ Od Karláku a Jungmannovou přijížděly auta s modrými světly na střeše, stříkačky s vodními děly a autobusy přeplněné esenbáky. Začali jsme utíkat.



Kresby Pavla Juráčka, vlepené do 29. sešitu jeho deníku
Repro NFA

Prý to trvalo celý den. Jenomže já spal až do večera a když jsem vyšel v šest hodin z domu, nevisela už v celém městě ani jedna sovětská vlajka.

Václavák byl poset dlažebními kostkami. Zřejmě se lidé bránili, když se na ně vrhli esenbáci.

Jak to, že se do toho nevložili Rusové? Měli jedinečnou příležitost. Už před třemi týdny jsem v Paříži četl, že sedmý listopad bude v Praze kritickým dnem. Nakonec se však nic nestalo... Nebo stalo? Možná, že ruské mlčení je horší než návrat tanků.

Nedokážu psát. Držet pero mi dělá potíže. Nejsem schopen se soustředit. Slova, která mě napadají, jako by neměla význam. Jako bych neuměl česky.

Jsem zoufalý. Všichni píšou, všichni pracují, ze mne se však stal pologramotný blbec. Zatím si toho nikdo nevšiml, jenomže...

Už to trvá rok. V Kanadě jsem na to přišel po prvé.

Žiju z desetiny svého vědomí. Ztratil jsem hlas. Jsem hovno a navíc se bojím. Tanků, kulometů, zástupů lidí, Rusů... Jsme na tom hůř, než kdybychom byli ve válce.

Zabývám se možností koupit si nové auto. Ta věc mě zaměstnává ze všeho nejvíc, jsem tím pokořen, tím, že ustavičně myslím na auto, jenomže nedovedu nic zařídit... Jenom si to představuji.

Už jsem v Praze týden. Asi jsem jej prospal s otevřenýma očima. Nepodařilo se mi vůbec nic. Nic si nepamatuji.

Včera jsem se opil s Kájou Chadimovou.

To je vše, co jsem za ten týden zažil.

Nemohu dnes spát. Čtu noviny, kouřím, čekám na únavu... Kdykoliv slyším v Žitné ulici auto, leknu se, že to jsou Rusové.

Tenkrát po jedenadvacátém srpnu jsem si znovu ověřil, že jsem zbabělý. Strašně se bojím toho, co přijde.

Kdybych mohl pracovat, bylo by mi mnohem líp, jenomže jsem vyřízen. Už asi nikdy nic nenapíšu. Nejsem k ničemu, a to je strašné pomyšlení: v těchto dnech, v těchto týdnech – být mrzákem, být v důchodu, pozorovat svoji nemohoucnost... Pozorovat sám sebe a vidět, že jsem se odrovnal, že jsem vyřazen, že je ze mne žvanil...

Nemám vůli začít znovu. Tak jako jsem kdysi přestal psát básničky, přes noc, nečekaně a definitivně, tak jsem nyní přestal psát vůbec.

Jsem u konce, jsem vypotřebován. Nemá smysl se do něčeho nutit.

Pití.

Fenmetrazin.

Existence ze dne na den.

Trvalo to pár let a je po mě.

Teď už jde jen o to, jak z toho vyjít se ctí. A co se zbytkem života... Od teď až do smrti... Jsem lhostejný, jsem strašně lhostejný, není nic, co by mi stálo za stránku popsanou strojem.

Dřív jsem MUSEL psát, ale to se změnilo. Nyní už mohu žít bez psaní.

Všeho je moc. Už na to nestačím.

Chtěl bych zasadit slunečnici a čekat až vyklíčí a poroste nahoru a po celou tu dobu se od ní nehnout a každému říkat: dejte mi se vším pokoj, copak nevidíte, že tady mám práci...

25. listopadu [1968]

Pondělí

Je šest hodin ráno. Ještě se pokouším... Bůhví proč jsem se zavázal natočit pro televizi Haškovy povídky. Řekli mi, že scénář je hotový, stačí jej vzít a točit. Když jsem jej přečetl, bylo mi málem do pláče. Nedalo se však už couvnout. Musel jsem napsat nový. Takže jsem znovu polykal fenmetrazin. Protože bez fenmetrazinu nenapíšu jedinou řádku.

Bude to měsíc, co jsem se vrátil z Francie. Nevím o tom měsíci nic. Jsem bez paměti.

Konec, konec, konec... To je všechno, co vím. Co budu dělat, co se mnou bude – na to myslívám jenom v posteli, když nemohu usnout.

Marně se pokouším najít způsob, jímž by se dal vysvětlit nebo alespoň popsat můj život posledních měsíců.

Celý týden nedokážu dojít na poštu, dát spravit auto, to je pro mne problém na čtrnáct dní ustavičných poznámek v diáři. Za celý měsíc jsem nedokázal zavolat na Barrandov, aby mě vzali zpět do stavu zaměstnanců.

Pořád něco sobě nebo někomu slibuji, nic však neplním. Ustavičně na něco zapomínám.

Nejstrašnější zážitky však mám s časem. Nemám vůbec na nic čas. Mám zoufalý pocit, že den trvá jen několik minut.

Judita je stále ještě v Mnichově. Ztrácím však pomalu schopnost ujasnit si, jak mám žít a jak organizovat svůj život, aby tu vůbec mohla být.

Nestačím už ani sám na sebe.

Od roku 1965 pomalu, pomaloučku umírám. Už nejsem to, co jsem byl, uvnitř jsem vyhnul, není to zatím vidět, nikdo nic neví, avšak jak dlouho to může ještě trvat?

Měl bych myslet na všechno to, co bude následovat a co mě nemine, a učinit něco, aby to nebylo tak zahanbující.

Nezadržitelně blbnout při plném vědomí je strašné. Raději bych měl rakovinu. Umřel bych bez hanby.

Živořím v troskách bytu, na troskách své práce, své paměti a svých snů a nevím o ničem, co by mi mohlo pomoci.

Jsou chvíle, v nichž se pozoruji s jistou radostí. To chcípání, to hroucení všech mostů mezi mým vědomím a slovy, jimiž jsem dříve dokázal všechno o sobě říci.

Už to neumím. Nejsem to, co tu píšu, jsem cizí, jiný, uzavřený, nesrozumitelný. Odcháším.

Tu a tam, když se mi zdá, že snad ještě není docela pozdě – slibuji si, že půjdu za psychiatrem. Abych mu řekl, že se rozpadám a že už není v mé moci tomu zabránit. Víím, že jsem nemocný, jenomže jak se jmenuje má nemoc? Už je to víc než lenost, než slabá vůle, než nespolehlivost... Avšak co to je – to, co je víc než lenost, co to je, že jsem proti

tomu tak bezmocný? Spím. Polospím. Od rána do večera, týdny a týdny, nemám sílu k existenci.

Je mi úzko, kdykoliv si uvědomím, že je mi naprosto lhostejné všechno, co dělám. I Gulliver. Všechno. Nemám totiž co říci. Nebo nemám zájem cokoliv říkat. Zdá se mi, že nic nemá smysl. Myslím sice v pojmech, které počítají s hodnotami, ale to je setrvačnost.

Ještě přesněji: ustavičně shledávám, že žádná má myšlenka nebo pocit nestojí za to, abych se kvůli tomu nutil k práci. Byla by to zbytečná práce. Proto už dávno nemám z práce radost. Musím se nutit. Když pracuji, tak vlastně proto, že se chci podobat lidem.

Jenomže má to smysl? Copak mé nutkání PODOBATI SE, BÝT JAKO ONI, neznamená, že NEJSEM?

Nemám boha, nemám domov, ničemu nevěřím, nic se nechci dovědět...

To, co teď píšu, to je asi pravda o tom, co cítím, asi je. Snědl jsem včera pozdě večer dva fenmetraziny. Proto mi to jde. Až se vyspím, probudím se opět jako hovado. A to, co nyní píšu, totiž vědomí toho, mi nebude vůbec nic platné.

Včera jsem přemýšlel, jak to mám udělat, abych znovu dokázal psát bez fenmetrazinu. A říkal jsem si, že si každý den sednu ke stolu na přesně vymezenou dobu a budu se pokoušet napsat pravdu o té chvíli.

A když jsem uvažoval, co bych napsal, aby to byla pravda a nic víc, věděl jsem, že bych napsal PRŠÍ a to že by bylo všechno.

Před rokem jsem byl v Rodez. Pěťadvacátého listopadu 1967. Pokouším se vzpomenout si. Z okna hotelu bylo vidět katedrálu, pršelo, ulice se svažovaly od katedrály vlevo dolů. Tím směrem byla hospoda, v níž jsme večeřeli... Ano, v Rodez jsme jenom přespali. Neměli jsme tam ani promítání, ani besedu. Přespali jsme tam cestou... Odkud? Cestou do Clermont-Ferrand. Cestou z Carcassonne...

Nemám Francii rád. A protože jsem psával básně a mnoho četl, nedokážu to říci se zadrhnutím. Nedokážu prostě bez vedlejších pocitů, bez pocitu, že vyslovím hřích, nedokážu pokojně říci: já nemám Francii rád.

Za týden tam však musím jet. Do Paříže. Už nikam nechci. Lidé mají strach, že spadne klec, že zavřou hranice. Do těchto hovorů se nevměšuji. Je mi to jedno. Je mi, a říkám to upřímně, je mi lhostejné, zdali se už nikdy nikam nedostanu.

1969

10. ledna [1969]

Pátek

Všechno pokračuje... Veronika unesla Juditu. Podali na ni žalobu a zahájili stíhání. Povleče se to měsíce, protože nemáme se západním Německem smlouvu o právní pomoci.



Pavel Juráček s manželkou Veronikou, šedesátá léta

Foto Karel Dirka

Jsem v té věci svědek. Seděl jsem na policii, sepisovali se mnou protokol a já měl pocit, že dostávám zavrať. Nikdy by mě nenapadlo, že jednou budu sedět před policejním úředníkem ve věci trestního činu spáchaného mou někdejší zlatou holčičkou a že o Juditce se bude mluvit jako o oběti únosu.

Takže nebude konec ani letos a ty absurdní příběhy vstupují do třetího roku trvání.

Natočil jsem pro televizi pět povídek a dvě písničky, sedmdesát minut filmu, zítra se to vysílá... Takovou ostudu, jakou budu mít, takovou jsem ještě neměl.

Gulliver je znovu ve výrobě. V březnu začínáme. Jenomže mě se stále třesou ruce, ráno se mi točí hlava a všechno je mi lhostejné.

Ve světlejších chvílích si slibuji, že půjdu k psychiatrovi...

22. ledna [1969]

Středa

Řekl jsem: „Mě se to nelíbí, pane profesore, to všechno, co se kolem těch lidí mluví a píše. My jim přece nemůžeme tvrdit, vy se nesmíte zabíjet, zůstaňte naživu, nedělejte to, když nejsme schopni jim odpovědět na jejich požadavky. Všichni, pane profesore, vedou sentimentální a vlastenecký řeči, všichni strašně ochotně uznali nového národního hrdinu, ale o tom motivu se mlčí... Třeba se vám to bude zdát cynický, pane profesore, ale já si myslím, že ty ostatní se prostě musí zabít, když si to předtím slíbili a když Jan Palach umřel a nic se nestalo. On přece neumřel proto, aby po něm pojmenovali

náměstí! My mu teď určitě odhalíme spoustu pomníků a budeme mít pocit, že ho tím máme s krku. Jenomže se na tom Václaváku nezapálil proto, že by stál o pomník! Je to teprve den, co umřel, a už se kolem té jeho smrti strašně lže. Všichni jsme zbabělí, pane profesore, a proto máme tolik řečí o velikosti jeho hrdinství.

My jsme mu totiž nic neslíbili, my jsme mu nedali žádný čestný slovo. Ale těch čtrnáct kamarádů... A my je teď necháváme ve štychu, pane profesore, oni jsou tady mezi námi, ještě žijou, ale žijou na dluh a čekají, co se stane. A jak to vypadá, nestane se nic. Takže oni se prostě musí zabít. Nic jiného jim nezbyvá. Nemůžou si nic rozmejšlet, protože Palach je už mrtvý. A když jim teď někdo skrz televizi a rádio a noviny říká: chlapci a děvčata, nezabíjejte se!, tak je vlastně navádí, aby se zachovali jako svině. Protože jestli nic neuděláme, tak Palach umřel zbytečně... A když těch čtrnáct se rozhodne pro život, přidají se tím k nám. Přidají se k nám proti Palachovi. A do nejdelsí smrti ho budou mít na svědomí. Já bych nechtěl být na jejich místě, pane profesore. Vám se to možná zdá zvrhlé, to co říkám, jenomže já už nemůžu poslouchat všechny ty projevy soustrasti, ty obdivy, to žvanění o hrdinství, ty řeči o Husovi, ty kecy o vlastenectví mladé generace... Protože těch čtrnáct, jestli je policajti nepochytali, čeká na něco jiného. Těch čtrnáct čeká, zdali je někdo osvobodí od rozsudků smrti, který nad sebou spolu s Palachem vynesli. A to, co je může vysvobodit a zachránit, to bylo řečeno velice jasně ještě dřív, než se Palach na Václaváku zapálil.

On umřel ne proto, aby dokázal, jaký jsou Češi hrdinové a vlastenci. On umřel proto, aby byla zrušena cenzura. A dokud k tomu nebude nic řečeno nebo uděláno, je zbytečný pořádat průvody a vyhlašovat státní smutky. Tím se nic neřeší, tím si jen pokrytecky děláme alibi a chlácholíme svědomí.

A ještě něco, pane profesore, víte, co je strašné? Že už teď, den po Palachově smrti, a vlastně to začalo už dřív, už sedmnáctého, v pátek, se začalo vyhrožovat těm ostatním. Všichni ti řečníci, hlavně Císař a Černík, ale i Svoboda, dávají těm čtrnácti najevo, že nárok na titul národního mučedníka má jenom Palach... Jeden hrdina stačí, když už se to stalo, a všechno, co by se mělo přihodit po něm, už bude posuzováno docela jinak. Možná, že z toho udělají provokaci nebo pobuřování nebo dokonce protistátní čin... Vláda si prostě nemůže dovolit, aby se každý pátý den loučila s dalším upáleným hrdinou a jednoho po druhém slavnostně odkládala do národních dějin. Těch ostatních, těch by se tak snadno nezbavili jako Palacha, jejich smrt by se už nedala uhradit soustrastnými telegramy a tryznami a pomníky... Myslíte si, pane profesore, že těch čtrnáct, co jsou na radě, o tom všem neví? Vžijte se do nich, zkuste to a uvidíte, že jim nezbyvá nic jiného, než si teď říci: tak dobrá, s Palachem, s tím jste to zahráli do autu, takže je nyní řada na číslo dvě. Číslo dvě si prej vytáhla nějaká holka... Má to udělat dneska nebo zejtra... A potom, až ta holka bude umírat v nemocnici v té vaně plný oleje, potom se teprve ukáže, jak strašně zbabělý a pokrytecký a navíc strašně vypočítavý byly všechny ty dojemný a patetický řeči kolem Palacha.

Těch patnáct složilo přísahu, pane profesore, možná, že mezi nima jsou lidi ještě statečnější a ještě vznešenější, než byl on... Co o nich víme? Nic. Palach si vytáhl číslo jedna, a to je náhoda, a ti ostatní od toho okamžiku vědí, že právě jen ta náhoda způsobila, že ze všech nejdřív umřel právě on... A to je přibližně to, co jsem vám chtěl říct, pane profesore. Že nikdo nemá právo zapřísat je nebo jim nařizovat, aby se nezabíjeli,

protože od té chvíle, co Palach umřel, se už nikdy nemohou znovu sejít a vzít tu společnou přísahu zpět. A jestli se stane, že se upálí všichni, bude to naše vina, pane profesore, my budeme odpovědni za jejich smrt... Protože jestli umřou, bude to jednou provždy znamenat, že jsme se nepokusili o to, co vyslovili ve svých dopisech na rozloučenou.“

Neřekl k tomu nic. Všechno už řekl předtím. Sedl si v klubu k nám, celé odpoledne a večer strávil na fakultě... Jedna schůze za druhou, nekonečné schůze... Nekonečné řeči o člověku, jenž shořel ve čtvrtek pod rampou Muzea.

Nikdo nic nechápe. Píše se rok 1969 a ustavičně je slyšet ujišťování, že až dosud žijeme ve střední Evropě.

Pozdě večer se říkalo, že už se ta holka upálila. Prý před sovětským velvyslanectvím. Někdo to popřel. Včera prý odjela do Bratislavy a udělá to tam. Na náměstí před Carltonem. Někdo další řekl, že nedojela. Prý ji ve vlaku zadržela policie. Odpoledne se říkalo, že kdosi uhořel v Ústí nad Labem. Jenomže nikdo další o tom nic nevěděl a navíc se ta zpráva už neopakovala.

V půl jedné v noci v Brně na náměstí Svobody se u katafalku Jana Palacha polil benzinem a zapálil triadvacetiletý zámečník Marynka. Studenti, kteří tam drželi čestnou stráž, ho uhasili. Ministerstvo vnitra k tomu vydalo prohlášení, že jde o trestaného, defektního člověka, který navíc spadl před rokem na hlavu z výšky pěti metrů.

O tom dělníkovi, jenž se pokusil upálit v Plzni a jenž zřejmě zemře, vnitro tvrdí, že byl rovněž trestán, navíc před rozvodem a měl prý už dříve sebevražedné sklony.

Tyto dva případy však nikterak nesouvisí se studentskou skupinou Jana Palacha. Číslo dvě se dosud nerozhořelo.

V Budapešti se však v neděli upálil student, jemuž bylo teprve sedmnáct...

Kdykoliv jedu Starým Městem, zabočím v Dlouhé třídě k Haštalskému náměstí. Jsou tam. A já znovu a znovu musím uvěřit vlastním očím. Kulomety na obrněných transportérech jsou obaleny plachtovinou a vojáci se samopaly na zádech znuděně hledí za mnou.

Šestého ledna v noci se rozkřiklo, že z Mladé vyjely tanky a míří do Prahy. Lidé si začali zděšeně telefonovat. Chystali se k útěku. Protože kdyby měli přijet ještě jednou... Jedenadvacátý srpen by se už neopakoval. Opakovala by se Budapešť. Ale té noci jenom strašili, vyjeli z posádek, do Prahy však nevstoupili.

Jel jsem jim vstříc. Chtěl jsem je vidět. Říkal jsem si, že budu mít čas uhnout, kdyby se vynořili. Avšak silnice od Vysočan k Počernicům byla prázdná. Taxikář, který se vracel z Poděbrad, říkal, že zůstali stát v polích u křižovatky za Mochovem.

Od srpna uplynulo pět měsíců. Dosud jsem si však neodvykl otvírat okno a vyklánět se ven, kdykoliv zarachotí v Žitné ulici těžké nákladní auto. Napjatě pozoruji nároží a čekám, že se vynoří hlaveň tanku.

Děti si hrají v parcích na okupaci a žádné z nich nechce být Rus...

To, co trvalo staletí, skončilo během jediné noci.

Do našeho domu vstoupilo nemotorné zvíře, zalezlo do kouta a dřímá s pootevřenýma očima. Chodíme po špičkách.

To je čas, v němž dokončuji přípravy k natáčení, a čas, v němž mě Veronika zve k soudu.



Pavel Juráček s dcerou Juditou, šedesátá léta

Foto archiv

Už od ní nelze čekat nic, než bezohledná neosobní slova, jež předem konzultovala s advokátem.

Zaskočilo mě to. Jsou věci, kterých bych se nenadál. Zkonstruovala kolem mne historii sestavenou z polopravd, promyšlených lží a důmyslně vybraných pomluv. Četl jsem žalobu a protokol s otevřenou hubou. A jen nerozhodně, se zábranami a s pocitem studu jsem se odhodlával a odhodlávám jít proti ní. Ta formulace mě nepřestává ohromovat. Jít proti ní! PROTI Veronice.

Proti ní kvůli Juditě...

1. února [1969]

Sobota

Mám dluh 1 000 dolarů. V listopadu jsem si půjčil na auto, stálo 15 300 bonů, za fiata jsem dostal 5 800, něco jsem měl z Francie a zbytek jsem si půjčil. Patnáctého listopadu jsem si přivezl austina 1 300, měl jsem pod oknem auto, o kterém jsem snil. Byl jsem přesvědčen, že dluh zaplatím do tří neděl. Paramount mi měl podle smlouvy vyplátit ještě 1 400 dolarů ve francích. Stačilo napsat dvacet stránek filmového námětu, dát je přeložit do angličtiny, odletět do Paříže, v ulici Meyerbeer se ohlásit u pana Beuzakeina a po trapné a koktavé rozmluvě v jazyce anglickém obdržet šek na devět tisíc franků.

Přespat u Jirky Janouška v rue Delambre nedaleko Rotundy, vykašlat se na Paříž a hledět co nejrychleji být na Orly a čekat, až reproduktory vyzvou cestující na lince Paris – Prague...

Jenomže jsem to nedokázal. Dnes je prvního února a já se dosud neodhodlal požádat o francouzské vízum a o letenku, pořád na to jenom myslím, nenapsal jsem nic, začnu snad až dnes... Do konce měsíce to musím všechno stihnout. Napsat námět, dát jej přeložit, odletět, být tam, vrátit se včas... Mám hrůzu z toho, že pan Simon Beuzakein – jehož babička pocházela z Polska a dědeček ze severní Afriky a jenž je tak krásný, že panáci z výkladních skříní Pierra Cardina by vedle něho vypadali nevzhledně – na mne upře mrzutý pohled a bude pečlivě vyslovovat věty sestavené z nejjednodušších slov, o nichž lze předpokládat, že je ovládám, a jimiž mi sdělí, že smlouva uzavřená mezi mnou a Paramount Pictures, signovaná zároveň panem Kachtíkem, reprezentujícím „the interests of the Czech Movie Industry“, a projednaná za účasti pana Clauda Berriho z Renn Productions, počítala, že budu dostávat 200 dolarů týdně „as development monies for the purpose of creating, writing and delivering to Paramount during the period of 15 weeks, but not later than December 21st, 1968...“ Jelikož jsem toto ujednání nedodržel a odjel koncem října do Československa, Paramount není povinen vyplatit mi zbytek smluvené částky, přestože jsem námět odevzdal. V článku 6. smlouvy totiž stojí, že budu „accept to work wherever Paramount designate in Europe (Iron Curtain countries excepted) and in America“. Jenomže já jsem bez vědomí Paramountu překročil „Iron Curtain“, zůstal za ní a vůbec nevzal na vědomí, že jsem byl zavázán „to devote my entire time during these 15 weeks and to render my services to the best of my ability“. Načež mi pan Beuzakein možná položí sugestivní otázku, zdali si myslím, že mám na oněch 1 400 dolarů nárok, když jsem v týdnech, za něž by mi měly být vyplaceny, žil v Praze, psal a točil pro Československou televizi a připravoval k natáčení film, jehož scénář jsem Paramountu nenabídl, ačkoliv jsem věděl, že všechno, co budu dělat mezi 9. zářím a 21. prosincem loňského roku by mělo de facto patřit Paramountu. A já řeknu, že si to nemyslím a že pan Beuzakein má pravdu, napadne mě spousta argumentů, jimiž bych mohl ty dolary zachránit, kdyby pan Beuzakein rozuměl česky, jenomže má angličtina stačí jen tak tak ke sdělování prostých pravd, jelikož k věrohodnému lhaní je nezbytné ovládat druhé a třetí významy slov a možnosti větné skladby...

Takže se rozloučíme, sjezu výtahem do přízemí, od stolku v mramorové hale na mne vzhledne vrátný, já řeknu česky: polib mi prdel, vole!, on zdvořile odvětlí: au revoir, monsieur!, já se zastydím, že si vztek na Beuzakeina vylévám na portýrovi, vyjdu na ulici, na rohu u Cinéma Paramount zabočím vpravo a budu se otráveně loudat bulvárem des Capucines k Opeře, od výkladu k výkladu, na náměstí se zastavím, budu se koukat na místo, na němž jsem v prvních říjnových dnech, bylo to v sobotu po obědě, nedával pozor a naletěl na zadní nárazník černého citroëna, jemuž se vůbec nic nestalo, zatímco já měl reflektor na dranc a velice zdeformovaný levý blatník, a na místo u autobusové stanice, kde na mne majitel toho citroëna ječel, jak si to představuju, že neumím francouzsky, a znovu ucítím zášť proti Francii a Francouzům, a půjdu pěšky, protože se mi hnuší metro a v autobusech se nevyznám, třídou de l'Opera, projdu Louvrem, a po mostě Carrousel přejdu na levý břeh nebo před Louvrem zabočím do ulice Rivoli a budu se flákat až ke krámkům se zvířaty, a tam mezi štěňaty, koťaty a malými hubenými opicemi si

znovu vzpomenu na Juditu, takže mi zase bude do breku, dostanu na sebe vztek, vydám se přes Citè, na St. Michel si koupím New York Herald Tribune, pařížské vydání, sednu si na nejbližší židli, dám si koňak, budu se pokoušet číst a naleznu článek, v němž bude psáno, že československá krize nekončí...

A budu mít tisíc dolarů dluhu, což je pětatřicet tisíc korun, jenomže v korunách to splatit nemohu, slíbil jsem franky, takže si vzpomenu na paní Trevisan, která by mi možná mohla půjčit, protože co je to pro ni tisíc dolarů...?

Jenomže stačil by dopis? Asi nestačil. Musel bych za ní jet do Benátek, což je pro mne strašná představa. A navíc nemám čas... Jet do Benátek... Je tam vůbec letiště mezinárodních linek, nebo se přistává v Milánu a odtamtud bych musel vlakem do Mestre...? Bloudit pak Benátkami, najít nábreží Zetere, stát před palácem s číslem 272, před palácem rodu Trevisan, a zuřivě se bránit nutkání nikdy tam nevstoupit, vykročit, vzdalovat se, dostat se co nejrychleji do Prahy... Jenomže ten dluh vrátit musím.

Nechat se očumovat urozenými a bohatými a vznešenými přáteli paní Trevisan... Vnímat jejich shovívavé usměvy nad jejím kuriózním hostem z komunistického zapadákova... Donekonečna prožívat ty trapné chvíle bezmocného vzteku, v nichž se někdo pokouší navázat se mnou rozhovor a marně pak ukrývá rozpaky a despekt, když shledá, že nejsem schopen konverzace... Vrtět hlavou a pitomě se usmívat, když mi lidé nabízejí k rozhovoru postupně angličtinu, francouzštinu, němčinu, italštinu... Když nechápou, že neumím nic... Když se pak tváří, že se nic nestalo a že na tom vlastně nezáleží...

Ale i to lze nakonec vydržet, jenomže paní Trevisan by se pokoušela být se mnou sama... Chtěla by mě držet za ruku, koukat mi do očí... Jednou si do Prahy přivezla psa, byl to afghánský chrt, podíval se z okna auta na mne a já se vyděsil, protože se nejenom díval stejným způsobem jako ona, ale byl jí navíc strašně podobný. Od té doby se jejímu pohledu vyhýbám, kdykoliv na mne pohlédne, zírám na mne afghánský chrt...

Ukazovala by mi palác, nábytek, koberce, obrazy, nádoby, člun uvázaný pod kameninými schody, svůj pokoj, můj pokoj, další pokoje – chovejte se tu jako doma...

Trnul bych strachem, sotvaže by se začalo stmívat. A v noci v posteli bych tajil dech, lekal bych se každého vzdáleného zvuku, upíral oči na dveře a nervózně formuloval věty, které bych řekl, kdyby došlo k nejhoršímu, kdyby zaklepala a vstoupila s tím, že se jde zeptat, zdali už spím a zdali něco nepotřebuju...

Během těch měsíců, co jsme se setkávali, jsem pravidelně dostával zuřivé záchvaty, protože jsem ji nikterak nemohl přesvědčit, že s ní spát nechci a nikdy nebudu. Nebylo to však nic platné, neurazila se, ani když jsem na ni křičel, že je možná třikrát tak stará, než všechny ty holky, s nimiž mě vídá... Řekl jsem, nespál bych s vámi ani na pustém ostrově... Jednou jsem dokonce strávil část odpoledne nad slovníkem, abych našel slova, jimiž bych jí vysvětlil, že se štítím jejích doteků, kdykoliv se pokouší držet mě za ruku, pohladit mi tvář nebo mi sáhnout na koleno, a aby se nepokoušela zdůvodňovat to ustavičně jakousi přátelskou náklonností, když jde prostě jen o chlípnost... Neurazila se však, řekla, že jí nerozumím a že jsem hloupý...

Třeba se změnila. Naposled jsem ji viděl osmadvacátého srpna večer v hale Alcronu. Václavák byl plný tanků, na rohu Štěpánské sbírali lidé vystřílené nábojnice, měl jsem jich plné kapsy... O několik dní později byla paní Trevisan operována. V Paříži jsem

slyšel, že z Prahy odjela do Londýna, protože se ukázalo, že má rakovinu... Ve skutečnosti musela zůstat v Praze. V těch dnech mezi Prahou a Londýnem neexistovalo spojení. Letiště bylo obsazeno ruskými tanky. Operovali ji tudíž v Praze. Před čtrnácti dny jsem od ní dostal dopis...

„I was near death, nearer then I have ever been... I have recovered. For how long, I don't know.“

Nevím a nikdy jsem nevěděl, kolik je jí vlastně let. Určitě přes padesát... Po tom všem, co loni v Praze prožila, se bezpochyby definitivně smířila se stářím.

Možná, že po tom svém poštilém šmejdění Evropou, a to zejména východní, v usilovném odhodlání vlákat do postele nebo do auta co nejvíce mladých pánů, dospěla konečně k moudrosti a pokoji... Koukám na poslední větu jejího dopisu. „You are one of those rare people I shall always feel close to and long to see.“

Vždycky mi chtěla pomoci, vnucovala mi auto, chtěla financovat Gullivera, ve Valdštejnské hospodě mi nabízela tři tisíce dolarů, abych mohl v Tuzexu koupit byt Verončině matce... Avšak já zčervenál a dostal zlost pokaždé, sotvaže se pokoušela zaplatit za mne třeba jen whisky v Redutě.

Jestliže dojde k nejhoršímu a Simon Beuzakein mi zdvořile vysvětlí, že společnost Paramount Pictures mi nedluží ani frank, nezbude mi, než Dessa Trevisan... Možná, že by třeba i pochopila, že nemám čas jet do Benátek... Jenomže neexistuje možnost, jak poslat do Československa hotové peníze. Banka by mi vyplatila bony... Paní Trevisan by musela najít člověka, který má cestu do Prahy a který by byl ochoten přestoupit zákon. Já však slíbil vrátit dluh nejpozději do dvacátého února, když jsem předtím nedodržel čestnými slovy zaručené lhůty do konce listopadu, do poloviny prosince, do Vánoc, do konce roku, do poloviny a posléze do konce ledna.

Mohla by napsat nebo zavolat do Prahy, žije tu řada západních novinářů a nejrůznějších zástupců, s nimiž se dobře zná... Tisíc dolarů, to je však asi moc na takto komplikovaný způsob půjčky. Navíc v posledních týdnech a od Palachova upálení zvlášť dělají estébáci co mohou, aby v Praze objevili důkazy o činnosti západních agentur. Po tom, co ČTK vydala dopis Blanky Nacházové, jehož naivní blbost je málem neuvěřitelná, je zřejmé, že se do práce pustili už i experti NKVD. (Spousta lidí tvrdí, že odposlouchávací zařízení, které Vašek Havel objevil minulý týden doma ve stropě, nebylo v opatrování a užívání regulérního oddělení StB, ale že je se vši určitostí instalovali estébáci, patřící k protidubčekovskému křídlu ve vnitru a pracující na vlastní pěst v kontaktu s NKVD.)

Vilém Nový se dal v interview pro AFP slyšet, že existují jakési důkazy, že Jan Palach, svedený a donucený ke svému činu jistými temnými silami, se měl před upálením polít speciální fakírskou tekutinou, která hoří STUDENÝM plamenem, avšak v poslední chvíli mu NĚKDO nepozorovaně tuto neškodnou tekutinu vyměnil za hořlavinu se smrtelnými důsledky...

Jelikož tento blábol, počítající s negramotností, která se na nic neptá a nikdy nežádá důkazy, sám o sobě vylučuje možnost, že by mohl vzniknout zde v Praze v myslích českých příslušníků vnitř sdržených kolem Šalgoviče a pracujících pro Indru, Biřaka, Koldera a ty ostatní, je jasné, že do Prahy byl přivezen projekt sestavený experty, kteří rozdíl mezi průměrným Čechem a průměrným Ázerbajdžáncem považují za zanedbatelný.

Vilém Nový zpravodaji AFP naznačil, že některé „znepokojivé body“ okolností Palachovy sebevraždy byly již zmíněny na shromáždění v libeňské Čechii. Jodasovi stoupenci byli pravděpodobně vybráni k ověření stravitelnosti onoho importovaného projektu.

Což byla vážná chyba. V libeňské Čechii se totiž neshromažďuje statistická reprezentace českého národa, ale skupina poázerbajdžánštěných Čechů.

Že koncept, podle něhož má být v Československu odhalena, usvědčena, rozdrčena a vykořeněna kontrarevoluce, narazil v Praze přinejmenším na rozpaky, je zřejmé už z toho, že dopis slečny B. N., „objevený“ několik dní před pohřbem Jana Palacha, vyšel v ČTK nakonec až po pohřbu, čímž vlastně nesplnil to, co od něj bylo očekáváno. Muži, kteří jsou v Praze odhodláni a pověřeni uskutečnit úkoly, před nimiž proti všemu očekávání selhaly motostřelecké divize a tanky, jsou jistě odhodláni ke všemu, nicméně se jim asi nechce dělat ze sebe pro nic za nic voly. Patrně si dovolili namítnout, když byli po výkladu o vytvoření, odhalení a zničení kontrarevoluce vyzváni k dotazům a připomínkám, že fakírská tekutina vydávající studený plamen narazí u publika na nedůvěru, jelikož v českých zemích tradice čarodějnic, nadpřirozených úkazů a lidových kejklřů zanikla s rozvojem průmyslu koncem minulého století, nehledě k tomu, že informace se u nás už dávno nerozšiřují ústním podáním ve formě pověstí a legend, takže neuvěřitelné zprávy nemají dlouhé trvání, jestliže postrádají solidních důkazů. A pokud jde o dopis slečny B. N., lze se vši pravděpodobností očekávat, že černý mercedes zvěstující trojím zahoukáním Blance N., že nadešel smluvený okamžik její smrti, bude publiku příliš připomínat pitomost a nevynalézavost zlosynů, jimiž se hemžila úpadková buržoazní literatura, odvádějící čtenáře od skutečných problémů do světa smyšlenek; tento druh literatury má publikum dosud v živé paměti, jelikož ve zdejších zemích, na rozdíl od některých jiných zemí, následoval po epoše feudalismu kapitalismus.

Jak to však vypadá, lidé, kteří se dovolávají zdravého rozumu a logiky, mají mezi experty a instruktory NKVD a mezi smečkou Čechů, jimž jedenadvacátý srpen zachránil existenci, slabý hlas. Dopis s černým, třikrát houkajícím mercedesem prošel... Konec konců, to, co se tady má stát, se bude – jestliže se dílo podaří – málo starat o způsoby a události, skrze které bylo uskutečněno. Anatol France píše, že ze všech důkazů jsou nejlepšími důkazy falešné, protože jsou vymyšleny se všemi podrobnostmi a přesně pro zamýšlený účel.

Je nyní velice riskantní stýkat se se západními cizinci. Tým pověřený pátráním po důkazech o stycích kontrarevoluce se západními rozvědkami bedlivě dává pozor a hledá nejvhodnější materiál k vytvoření důkazů, jež by mohly být na požádání po ruce. Nikdo si nemůže být jist. Ze sovětského hlediska žijí v Československu statisíce kontrarevolucionářů, bude-li se to hodit, celé miliony, většina obyvatel, nezbude-li nic jiného, než vydat znovu povel generálům, jestliže se ukáže, že úsilí NKVD nikam nevede a Dubčekova pozice že setrvává nezměněna...

Už z toho nemám hrůzu, co se má stát, to se stane, žiju v prostoru, jehož osud je nevypočitatelný, denodenně čtu a slyším varování o „nedozírných následcích“, které nás čekají, jestliže se Rusové znovu pohnou. Mohou se však pohnout kdykoliv, aniž bychom se vůbec dověděli důvod. Nepotřebují důvod. Možnosti, že se ráno probudím, v celé republice nebude jediný sovětský voják a na titulní straně novin bude uveřejněna omluva Nejvyššího sovětu československému lidu zůstává ve své nepravděpodobnosti stejně reálná,

jako možnost, že se ještě tuto noc nechápavě zvednu v posteli na loktech, za drnčícím oknem se bude rozsvěcovat a zhasínat obloha, uslyším jekot padajících raket, dunění explozí, třesk okenních tabulí vyražených tlakovou vlnou, oblečen v tom, co mi padlo do rukou, poletím po schodech, porážen lidmi budu porážet lidi, odemknu auto a přecpanými ulicemi se budu prodírat na Smíchov, do Košíř, do Motola, obklopen a ohlušen požáry, detonacemi, havarovanými auty, ječícími ženami, zsinálými muži a naříkajícími dětmi, a v koloně přeplněných aut srážejících se navzájem ze silnice, pojedu přes Loděnice a Beroun a Králův Dvůr, dokud nebude silnice zatarasena těmi, kteří byli zastaveni kulometem a kteří se pokoušejí uniknout tankům jedoucím nám od Plzně vstříc... Najde se spousta lidí vědoucích o postranních silničkách, které vedou k hranici oklikami, budeme za sebou zanechávat vozy, jimž došel benzin, budu mít auto přeplněno cizími lidmi, uvidíme na obloze červenou zář, budeme se přít, zda jsou to Rokycany nebo Plzeň, zaslechneme kulomety a samopaly, pojedu stále rychleji, prudce zastavím, před námi budou hořet auta, spatříme lidi utíkající proti nám, bude slyšet rachocení pásů, pokusím se obrátit auto, sjedu na polní cestu, posléze to dál nepůjde, ani tam, ani zpátky, znovu zaslechnu kulomet, znovu rachocení pásů, opustím auto a budu utíkat a za svítání už nebudu moci, v hloučku lidí vlekoucích rance a děti budu putovat polními cestami a po prvé si vzpomenu, že jsem neměl jet na Plzeň, ale do Příbrami a rozhodnu se dostat se tam pěšky...

A tak se stanu sovětským občanem definitivně zachráněným před kontrarevolucí, nebude nás už čtrnáct milionů, bude nás méně o padlé a o ty, jimž se podařilo utéci, jednoho dne pak dostanu úřední oznámení a budu se spolu s desetitisíci a statisíci ubírat tou dlouhou cestou, kterou před námi prošli Litevci a Estonci a Lotyšů a Ukrajinci a povolžští Němci a Poláci a obyvatelé Moldávie...

Pokud nebudu zabit nebo zastřelen nebo odsouzen k nuceným pracem, pokud neumřu při výslechu nebo na útěku nebo během transportu, pokud nepojdu hladem nebo žízní nebo mrazem, zůstanu živ a zůstaneme živi a neštěkne po nás pes.

Protože počínaje jedenadvacátým srpnem přestala platit logika, která zde platila od počátku našich dějin; nemá smysl pokoušet se objevit v historii jakousi zkušenost nebo poučení, v němž by se dala zahlédnout naděje. To, co se tady stalo a co trvá, to je konec i začátek, konec všeho, co bylo poznáno a co lze poznat, začátek událostí a dějů, o nichž nelze říct vůbec nic... Naše šance jsou náhle neohraničené: můžeme se stát středem světa, můžeme definitivně přestat existovat...

Denodenně od rána do večera se k tomu vracet, celé týdny, celé měsíce, se všemi známými, se všemi neznámými, s kýmkoliv, s každým, znovu a znovu prožívat ten rozhovor, jenž začal tenkrát v noci a od té doby nevede ku konci... A současně žít, jako předtím, pracovat, milovat, smát se, pokračovat ve všem, co bylo začato předtím...

Četl jsem, že od srpna ubylo sebevražd.

Už je znovu ráno, chtěl jsem tuto noc psát námět pro Paramount. Kvůli dluhu... Mohl bych o tom dluhu napsat námět. Protože Paramount, jako ostatně kterákoliv jiná americká společnost nebo instituce, může být považována za krycí zařízení CIC nebo FBI. Záleží to pouze na fantazii a vůli příslušného pracovníka vnitra, jenž by byl pověřen mým případem. Vzhledem k tomu, že jsem v posledních dvou letech mnohokrát navštívil západní země, je vyloučeno, abych se nedostal do styku s cizími rozvědkami. Jestliže

bych to zapíral, usoudil by vyšetřovatel, že nemám čisté svědomí. Je tudíž pravděpodobné, že by učinil vše, aby mě přiměl k přiznání. Můj případ by se pak vyvíjel asi tak, že bych ze všeho nejdříve učinil Haro Senfta agentem západoněmecké centrály spolupracujícím s revanšistickými organizacemi. (Původem z Budějovic, odsunut v roce 45, mluví česky.) Přes Senfta by se mi podařilo navázat spojení s dalšími agenty kryjícími svoji činnost v různých kulturních institucích. Přiznal bych se, že jsem se s nimi scházel na festivalech v Mannheimu a Oberhausenu. Kdyby to nestačilo, pokusil bych se zkonstruovat historii své spolupráce s francouzskou tajnou službou. Za agenta, který mě získal, bych označil Jacquese Roberta, jenž ve skutečnosti nebyl prezidentem federace kino-klubů, ale pracovníkem tajné služby se sídlem v rue Ordener. Georges Goldfeyn by se výborně hodil pro spojení se sionistickými organizacemi.

Tito dva zorganizovali pod rouškou přehlídky čs. filmů školení agentů získaných z řad režisérů a novinářů.

Odměňování jsme byli (jak ostatně už naznačil sovětský kritik Bolšakov) cenami a diplomy a předem podplaceným úspěchem na západních festivalech.

Kdyby nestačilo ani to, zapletl bych do věci i Veroniku. Pokoušel bych se dokázat, že jsme se rozvedli jenom proto, aby mohla získat německé občanství a pečovat až do mého útěku o můj majetek na západě.

Také bych mohl tvrdit, že jsem byl ve styku se Šejnou, předával mu úkoly a informace a posléze mu připravil útěk.

Simon Beuzakein by mohl být pařížským rezidentem CIC...

Paní Trevisan by pracovala pro několik rozvědek najednou a vzhledem k jejímu jugoslávskému původu bych mohl podle okolností tvrdit, že je buď agentkou titovskou, nebo že udržuje styky s ustašovci. Jestliže si od ní budu muset půjčit těch 1000 dolarů, mohl bych to pak vysvětlit jako obnos, jenž jsem měl rozdělit mezi chuligány, kteří organizovali výtržnosti u pomníku sv. Václava.

Muž, který by mě měl na starosti, by se mnou musel být velice spokojen. Možná, že už po několika týdnech práce by měl dostatek důmyslně skloubeného materiálu, aby mě mohl předati prokurátorovi, aniž by se musel strachovat, že se před soudem jedenkrát spletu.

Napsal jsem dnes osmatřicet stránek... Nevím, kolik je hodin a nevím, v kolik jsem si sedl ke stolu. Ztratil jsem však celou noc... Žvaněním.

Avšak už končím. Za chvíli dopíšu poslední stránku sešitu. Další si nekoupím. Zakázal jsem si to.

Neboť energii, kterou jsem v posledních třech letech promarnil nad tím, čemu se už dávno ostýchám říkat deník, jsem mohl spotřebovat užitečněji. Zajisté by se dalo spočítat, o kolik scénářů, povídek a článků jsem napsal méně kvůli těmto nesmyslným sešitům... V srpnu, když jsem se před odjezdem do Mnichova pokoušel rozeznat, co ze svých rukopisů mám zničit a co zachovat, byla těch sešitů plná kartonová krabice od lahvového piva. A jak jsem na ni bezradně a nervózně civěl, marně jsem zaháněl pocit studu nad tím, že nemám odvalu jednoduše tu krabici odnést dolů a vysypat do popelnice a navrch vyprázdnit koš s kuchyňskými odpadky. Protože ani na smrtelném loži nebudu ochoten

se přiznat, že jsem celý život věřil, že po mně zůstanou nejenom scénáře, filmy, články a možná i knihy, ale též všechny deníky, ta spousta sešitů, z nichž některé už nyní chytá plíseň... Já na ně věřival víc než na scénáře a na filmy... Je mi trapně, když to přiznávám. Nedovedu to nijak vysvětlit, ten pocit jistoty, že neztrácím čas, že jej ztrácím méně, než psaním *Ikarie*, *Bláznovy kroniky*, *Kinoautomatu*...

Teprve mnohem později jsem pochopil, co skutečně jsem ztrácel a ztrácím, když pokračuji v tom pubertálním návyku. Díky těm sešitům jsem se nikdy nenaučil realizovat se v práci. Náměty a povídky a scénáře jsem psal z vnějšku, bez účasti svého soukromí, svého životopisu a své paměti. Nevyjadřoval jsem tou prací sám sebe, vyjadřoval jsem téma. Během těch let jsem napsal jenom tři, jenom tři malé povídky, o nichž dnes vím, že jsem jimi chtěl vyslovit něco zevnitř. V roce 1957 povídku *Rostou nám krásní lidé*, o rok později na FAMU *Prostřednictvím kočky* a o prázdninách téhož roku *Konec srpna v hotelu Ozón*.

František Daniel mě pak až do čtvrtého ročníku utvrzoval v přesvědčení, že mám svoji ctižádost obracet k tématu a k způsobům jeho zpracování. Rozhodnutí stát se scenáristou jsem bral velice vážně. Danielovy přednášky mě utvrdily v přesvědčení, že umění scénáře spočívá v dobře promyšlené expozici, obratně zkonstruovaných zápletkách a neočekávaných peripetiích, ve schopnosti soustředit všechny konflikty do logické katastrofy a přijít vzápětí s elegantním rozuzlením. Jelikož jsem nepokládal film za umění, nenapadlo mě tenkrát, že bych se měl ve scénářích pokoušet o víc, než o řešení dramatických situací, jejichž počet se od Sofokla až po naše časy nezměnil. Četli jsme *Krále Oidipa*, *Sudího zalamejského*, *Othella*, *Lakomce*, *Divotvorný klobouk*, *Paní z námoří*, *Višňový sad* a *Obchodníka s deštěm* jenom proto, abychom se ujišťovali, že dramatické situace zůstávají po staletí stále stejné.

V té době jsem považoval Shakespeara za řemeslníka, jehož dovednost překonal Lubitsch, zatímco Molière toho moc neuměl, Čechov si drama pletl s literaturou a Ibsen otvíral oponu v okamžiku, v němž by se měla zavřít. Vyšla Kerrova kniha, která mě ubezpečila, že Daniel má pravdu, všechno mi bylo jasné, věřil jsem, že mé scénáře budou bezvadné, zatímco v povídkách a novelách vyslovím to, čím se film nezabývá a co mu ani nepřísluší.

Byli jsme ve čtvrtém ročníku, Věra dokončila *Strop*, Evald *Turistu* a Honza *Černobílou Sylvu*. Když jsem ty filmy spatřil jeden po druhém, všechno, na co jsem se zmohl, byl úžas podobající se slepotě způsobené nenadálým světlem. Do nejdelší smrti nezapomenu, jak bleskurychle jsem tenkrát pochopil rozměry svého omylu a jak mě ta rychlost, jež vtěsnila mé poznání málem do nepatrného okamžiku, zahanbovala a pokořovala... Protože když se v promítačce rozsvítilo, věděl jsem, že *Strop* a *Turista* jsou filmová díla neoddělitelná od Věry a Evalda, kdežto *Černobílá Sylva* je to, čemu se bude říkat snímek natočený absolventy FAMU... A věděl jsem jednou provždy, proč tomu tak je, a jelikož jsem nedokázal odpovědět sám sobě na otázku, jakto, že jsem na to nepřišel dříve, jakto, že až na samém konci školy, bylo mi do breku nad vlastní blbosti.

Protože jenom tupost, jenom má samolibá víra, že film je jen hra, které jsem porozuměl a kterou hrají, protože mám dost času, způsobila, že jsem smolil *Černobílou Sylvu*, aby spatřila světlo světa a svůj skutečný život, své sny, své strachy a své naděje jsem v téže době vzrušeně a tvrdošíjně slovo za slovem formuloval na stránkách sešitu, aniž by



Svatba Pavla Juráčka s Hankou

Foto archiv

mi došlo, že v něm zanikají, sotvaže obrátím stránku, že zanikají bez užitku, že nenávratně zanikají jako slova vyslovená bez svědků do tmy hlubokého sklepa.

Mohl jsem napsat nikoliv jeden, ale několik scénářů, tenkrát mě ještě psaní bavilo a uspokojovalo, mohl jsem napsat scénáře ze slov a úvah o holkách, o flámech, o veliké lásce, o čistotě, o sprostotě a lenosti, o samotě mezi lidmi, o samotě ve dvou, o samotné samotě, zabýval jsem se však krkolomnými a povrchními zápletkami *Černobílé Sylvy*, velice nerad přijal úkol napsat pro Věru *Strop*, vůbec ji nepochopil a využil první příležitosti k hádce a ke konfliktu a k odmítnutí další spolupráce.

To, co jsem tenkrát nenapsal, to už jsem jednou provždy zůstal dlužen. Věra má na počátku *Strop*, Evald *Turistu*, Honza Němec *Sousto*, Miloš *Konkurs*, Jaromil *Sál ztracených kroků* a já – hromadu plesnivějících sešitů.

Bylo mi málo platné vědět, shledával jsem, že je pozdě, že už jsem poznamenan... Jakkoliv jsem velice rychle pochopil, poučen zejména *Stropem*, že film není smluvená hra, ale ZPŮSOB, kterým lze vyložit názor a postoj, nedokázal jsem se donutit k práci, protože mě ochromovalo všechno to, co jsem věděl o scénáři. Totiž o technice scénáře, o jeho řemesle. Marně jsem se pokoušel zapomenout na to, byl jsem dramaturgem, psal jsem *Bláznovu kroniku*, nešlo to.

Přitom jsem pokračoval v psaní deníku, věděl jsem však, že tím ztrácím čas, že bych měl, když se nemohu realizovat filmem, pokusit se o napsání novely nebo románu, jenomže jsem neměl odvahu. Báł jsem se, že by ta kniha mohla být podprůměr-

ná... Ta představa mě odzbrojovala předem.

Pak jsem udělal *Postavu*. Všechno se změnilo, věřil jsem, že už nikdy nebudu psát scénář jako variaci předem daného tématu, že už konečně skončím s deníkem, z něhož se mi stal zlozvyk... Jenomže jsem šel na vojnu. Musel jsem dělat *Každého mladého muže*, znovu jsem vyhrabal ze stolu tlustý sešit, styděl jsem se za něj, podléhal jsem mu za stále stejných situací, nakonec jsem si zvykl psát pokaždé, když mi bylo smutno, to už mi nešlo o psaní, šlo mi o mechanismus bezděčného návyku – cosi na úrovni okusování nehtů...

Pak přišel Gulliver, fenmetrazin, jedna noc za druhou, dny ubíhající v polovědomí, vytahoval jsem deník jako bych se chystal k hříchu, ještě pár řádek, ještě jednu stránku, pak zatnu zuby, odložím sešit a pustím se do Gullivera.... Náhle přichází ráno, zoufalá rezignace, chuť vyhodit ten prašivý sešit oknem...

Až jsem posléze lhostejně shledal, že už mě k deníku nepřivádí nutkání něco vyslovit a definovat a uchovat, ale že po něm sahám, abych NEMUSEL, abych unikl psaní, abych se vyhnul povinnosti mluvit, myslet, cítit... Sahám po něm, kdykoliv mám strach, sotvaže jsem sám, sotvaže se ocitnu v nesnázích se svým cvrlikajícím svědomím, otvírám zásuvku, беру pero a píšu nazdařbůh.

V posledních měsících nebo roce už ani to ne. Chce se mi kousat si nehty, avšak mám zkrvavené prsty, chce se mi dloubat v nose, mám jej však samý bolák, chce se mi žvanit v deníku, jenomže psaní ve mně vyvolává fyzický odpor. Nedokážu napsat dokonce ani krátký formální dopis, aniž bych přitom nemusel zatínat zuby a překonávat křeč v prstech držících pero. Nedokážu sedět zpříma, opírám si hlavu o levé rameno, zdá se mi, že pero má rozskřípaný hrot a papír že je hrubý jako brus. Zkousím to znovu a znovu, vstávám od stolu, vracím se, vstávám, vracím se, chce se mi strašně psát, jenomže nemohu. NEMOHU...

A ležím a koukám na strop, zachytím myšlenku, vstupují do ní slova, ta slova se řadí do vět, zkoumám ty věty, zdá se mi, že stojí za to pokusit se navázat na ně a pokračovat, vstanu, jdu ke stolu, ty věty setrvávají v mé paměti, vezmu papír, vezmu pero, napíšu slovo a náhle je po všem...

Zatínám zuby, přemáhám křeč prstů, přemáhám bodavou bolest v očích, snažím se udržet páteř, hledím na papír, na jedno jediné slovo, které mi vůbec nic neříká, je ve mně prázdno, ty věty zmizely, zůstal po nich jen beztvarý chuchvalec jakéhosi pocitu, nicotného pocitu...

Z kravského hovna nelze usoudit, jak vypadají pampelišky.

Vstanu, lehnu si, koukám na strop, zničehonic se znovu objeví ty uniknuvší věty, zdá se mi, že nyní je mám jisté, sednu si ke stolu, přitáhnu papír, uchopím pero, chvátám,

TEMNĚ PERSPEKTIVY. Na nedávném setkání psychiatrů ve Philadelphii (USA) bylo konstatováno, že počet duševně chorých v celém světě rychle roste. Podle statistik v roce 1859 připadal jeden duševně chorý na 535 normálních lidí, v roce 1900 jeden na 312, za čtvrt století nato připadal už jeden pouze na 150 osob, zatímco nyní z každé stovky osob jedna je duševně chorá. A ani perspektivní výhledy nejsou nijak růžové. Podle odborných odhadů za 173 roky na každého normálního člověka má připadat jeden psychopat, což znamená, že asi v roce 2139 by mělo dojít k početnímu vyrovnání zdravých a duševně chorých lidí. (sv)

Výstřížek z dobového tisku,
vložený na začátek 30. sešitu Juráčkova deníku
Repro NFA

jedno slovo, druhé slovo, konec, prázdno, buší mi srdce, zatínám zuby, cítím křeč, cítím bodání v očích, vši silou vedu pero po papíře, přestože to už nemá smysl.

Samozřejmě, že vím, že je to nemoc a že je vyléčitelná. Neurotický defekt, úzkost z psaní...

Kašlu na to. Když chci psát, opatřím si fenmetrazin, účinkuje spolehlivě.

Budu jej žrát tak dlouho, dokud bude fungovat.

Nikdo neví, co bude potom. Odejdou Rusové? Zblázním se? Bude Praha rozstřílena? Zapomene na mne Judita? Umřu v chudobinci? Bude 17. dubna 1979 pršet? Jsem vůbec živ? Jsem vůbec ten, jenž se před léty narodil mé matce?

2. února 1969

[Sešit]

30.

4. května 1969 – 7. prosince [19]70

4. května 1969

Mám za sebou třetinu filmu... Pětadvacet natáčecích dní, tisíc metrů materiálu, dva měsíce strachu a únavy. Přemáhá mě pocit, že ta věc už není v mých rukách. Jsem vykonavatelem poselství, které bylo uloženo do scénáře. Dělán, co mohu. Občas shledávám, že je ten scénář špatný, jenomže nemám čas, ani sílu cokoliv napravit.

Později se bude říkat, že jsem ten scénář zkazil. Což je můj osud a já jej přijal.

Zneklidňuje mě, že při natáčení jsem lhostejný. Pracuji, to je všechno, co mohu říci. Vzrušení mě opustilo už před rokem. Někdy si zvenčí našeptávám: děláš největší věc svého dosavadního života, soustřeď se! Avšak není to nic platné. Pracuji tak, jak umím nebo neumím. Dělán ústupky jako vždy – stále a stále s trapným pocitem, že obtěžuji příliš mnoho lidí.

Když jsem sám, myslím na Juditu... Brečím do polštáře a prosím osud a štěstí a náhodu, aby mi ji vrátily zpět a vzaly si za ni můj film. Kašlu na něj, kdykoliv si představím, že přichází ráno do pokoje, bosá, rozespálá, v košili na zem a volá: ahoj, táto, já už jsem vyspinkaná...

Možná, že už ji nikdy neuvidím.

27. června [1969]

Mám 1 600 metrů. Včera jsme dotočili „popravu“. Všechno je jinak. Především je ten film mnohem a mnohem těžší, než jsem si vůbec dovedl představit.

Dělán, co mohu, jenomže nemohu mnoho. Naštěstí si už nezoufám. Kdybych chtěl setrvat v té hysterické náladě, s níž jsem začal natáčet, ležel bych dnes na nervové klinice. Po nějakém čase, po scénách, řevu, vzteku a beznadějích – jsem pochopil, že nemohu existovat celé ty dlouhé měsíce jenom skrze ten film.

Od té doby „chodím do práce“. Jsem snesitelnější, vycházím konečně s Kališem i s herci – někdy mě to baví, někdy ne, něco se povede, něco zkazím, něco prostě nedovedu... Smířil jsem se. Nelze vydržet šest měsíců úzkosti. Vykašlal jsem se na odpovědnost. A velice se mi ulevilo. Už je mi skoro lhostejné, jak ten film dopadne. Učinil jsem jej součástí svého života... Spím, jím, ležím, stojím, piju, filmuju... Nečiním v tom rozdíl.

Řekl jsem si, že každý natočený metr souvisí s mým stavem a s tou chvílí, v níž byl natočen a nemůže být proto lepší, nežli jsem byl v té chvíli já. Každý metr je právě takový, jaký jsem momentálně já...

Ale ještě to musím vydržet čtyři měsíce.

25. září [1969]

Začalo to pátého března v Teplé, skončilo desátého září v Emauzích. Trvalo to 189 dní, z toho 107 natáčecích...

Když Jitka naposledy klapla, bylo na tabulce číslo 3 266. Tolik klapků na Barrandově nikdo nepamatuje...

Byl mráz a sníh, tálo, kvetly stromy, skončil školní rok, rostly borůvky, zrály hrušky, začal školní rok, opadávalo listí – stále jsme točili. Na tachometru mám 22 000 kilometrů.

Je po všem. Je konec s Gulliverem, ten strašně starý sen se splnil a já mezitím přišel o Veroniku a o Juditu, viděl jsem tanky obkličující Václavské náměstí, probouzel mě kulomet, bál jsem se o život, když vyjevení vojáček dostali povel k palbě brzy ráno v srpnu na nábreží před Ústředním výborem, plakal jsem pod dekou v noclehárně mnichovské YMCY, aby mě nezaslechl Pavel Landovský a nezačal mě utěšovat, že o Juditu nepřijdu,

zažil jsem chvíle, v nichž jsem byl přesvědčen, že se už nikdy do Československa nebudu moci vrátit,

pamatuji okamžik příjezdu do Paříže, byla právě půlnoc, rádio hrálo Marseillaisu a já marně hledal správný směr do Neuilly, kde na nás čekal Miloš Forman,

do smrti nezapomenu na stánek v hale Gare de l'Est a na automapu města, kterou jsem si v tom stánku koupil, abych vymyslel cestu z toho nádraží do rue de Seine tak, abych mohl Hanku vézt po bulváru kolem Opery na Concorde a vzhůru po Champs Elysée a teprve odtamtud – až bude ohromena, jak samozřejmě se prodírám s fiatem smečkami aut pod Vítězným obloukem – na levý břeh na St. Germaine,

vezl jsem ji od stuttgartského rychlíku, vykládal jí, že v Paříži dlouho nebudeme, že pojedeme do Kanady, protože to je jediná země, kde bych mohl žít, když nelze žít v Československu,

četl jsem Times a Herald Tribune den co den a pozoroval, jak Československa začíná pomalu, ale jistě ubývat,

ležel jsem s Hankou v trávě nedaleko Les Diebleretes, vysoko nad námi zářil ledovec, z dalek cinkaly kravské zvonce, vesnice pod námi vypadala jako obrázek na obalu od mléčné čokolády, Hanka řekla: Pojď, budeme si trošku hrát, a tak jsme se milovali a potom šli dolů kolem malého jezera k dřevěnému domu Petera Ustinova, na verandě seděl Mucha a psal román, jenž se přihodil v Praze,

ILUMINACE

Pavel Juráček: Deník



*Pavel Juráček v Českém Krumlově,
místě natáčení exteriérů Případu pro začínajícího kata (1969)
Foto archiv*

v Růžové zahradě v Mannheimu jsem četl anglický text svého prohlášení, strašně jsem se potil, protože jsem ještě nikdy nemluvil anglicky před tolika lidmi a navíc jsem neměl jistotu, zdali jsem přece jen neměl z poroty odstoupit a vyvolat tak malér, jako to předtím udělal v Locarnu Jirka Menzel,

Veronika s námi do Heidelbergu nejela, Judita měla tenké boty, zábly jí nohy a já ji nosil tím žlutnoucím a syrovým parkem na ramenou,

do nejmenší podrobnosti znovu vidím foyer kina Scala plný festivalových hostů a novinářů, průhled otevřenými dveřmi skleněné stěny oddělující kavárnu, Veroniku stojící v těch dveřích, stojící mlčky a marně hledající slovo, jež by ještě zdrželo o pár vteřin čas, vidím Juditu, která se drží Veroničiny ruky, vidím je obě odcházet, Judita naposledy mává a volá: Ahoj, ahoj, ahoj, táto... a dělá na mne grimasy, o nichž si myslí, že jsou směšné...,

tehdy stále ještě ve Švýcarsku, ve Francii i v Německu je v módě československá vlajka, visí za okny aut, ve výkladech, v kavárnách, znovu a znovu potkávám auta, z nichž na nás lidé, zahlédnuvši na našem zadním skle písmena CS, mávají a zvedají pěst, aby chom viděli, že nám drží palce...,

v pokojích hotelu de Seine a Louisianne jsem roztržitě listoval v technickém scénáři, který mi z Prahy poslal Honza Balzer po Terezce V., věděl jsem, že Gullivera Paramountu neprodám, věděl jsem, že jej lze natočit jenom doma,

potom jsem jednou stál v davu v Jungmannově ulici, 7. listopadu večer, dav se rozprostíral až na Karlovo náměstí a do Vodičkovy, občas v něm zasvítily plameny, bylo slyšet jásot, hořely sovětské vlajky, bylo slyšet sirény policejních aut, byl jsem bez peněz a bez naděje, během dvou měsíců jsem napsal a natočil sedmdesátiminutový film pro televizi,

den po té, co jsem jej dotočil, odvezla Veronika Juditu zpět do Mnichova a od té doby jsem ji neviděl. Bylo to 29. prosince 1968,

Gulliver trval, Gulliver stále ještě trval, ta holčička v mušelínových šatech, která se dvakrát objeví v chrámových dveřích – to měla být Judita, takže jsem tu scénu točil se zařatými zuby...,

bylo mi čtyřiatřicet let, byly to mé nejslavnější narozeniny, v parku bratronického zámku visely lampiony, dva kuchaři pekli na rožni prase a berana, rekvizitáři stříleli zelené a červené rakety, k ránu jsme se šli s Hankou koupat, Hanka si cestou k rybníku natrhla kolenní šlachy, měla nohu tři neděle v sádře...,

zažil jsem strašný strach, že nebudu moci včas utéci, když od Můstku se hnalo komando v bílých přílbách s vyhrnutými rukávy a bílými tlustými obuškami, kolem vybuchovaly granáty se slzným plynem, dav klopýtal do Jungmannovy a do Perlové, táhl jsem Hanku podél zdi,

v poledne náhle vojáci zatarasili ústí ulice do Žitné, vykláněli jsme se z okna, vojáci uchopili samopaly, postavili se do hustého řetězu a mlčky hleděli dolů k Václavskému náměstí, bylo odtamtud slyšet skandování „Ať žije Dubček!“, houkaly sirény a klaksony aut, kdesi se houpaly zvony, civěl jsem dolů na ty nehybné a čekající vojáky, kteří uzavřeli past, od Domu módy se ozval ohlušující řev, viděl jsem dav zaplňující celou šířku náměstí, hustý, neprostupný dav valící se velikou rychlostí dolů, uvnitř toho davu a nad ním vybuchovaly desítky granátů, plyn se nestačil rozptylovat, byla jej taková spousta,

že vytvořil souvislou bělavou vrstvu do výšky prvního poschodí – deset minut před tímto okamžikem jsme se s Hankou rozhodli, že si před odchodem z domova ještě uděláme kávu – a nyní jsme vytřeštěně zírali z okna, jak se několik tisíc lidí provalilo z Václavského náměstí do Krakovské, jak se ti lidi ženou nahoru v zoufalé naději uniknout do Žitné ulice – přímo proti namířeným samopalům vojáků, za nimiž stálo napříč přes ulici nákladní auto, takže po obou stranách ulice byly jenom úzké skuliny, dovolující protáhnout se jen jedinému člověku...

Řvali: GE–STA–PO! GE–STA–PO! GE–STA–PO!... dole u Domu módy se objevil obrněný transportér, tlačil ječící dav před sebou, nahoře vyčníval z toho transportéru člověk v bílé přílbě, zevnitř mu podávali granáty a on je jako stroj házel jeden za druhým daleko před sebe. Tehdy se čelo davu přiblížilo až pod naše okna, past zaklapla, vzadu transportér a komando svírající v prudkém běhu pendreky nad hlavou, vpředu řetěz vojáků s napřaženými samopaly...

Uvědomil jsem si, že se mi chvějí nohy, že ze sebe nemohu vypravit jediný zvuk a že to, co tak neuvěřitelně a ostře a přesně vidím z výšky třetího patra, se v těchto vteřinách odehrává ve všech ostatních ulicích přiléhajících k Václavskému náměstí. Ve Smečkách, ve Štěpánské, ve Vodičkově, na Můstku, v Jindřišské, v Opletalově...

Jenomže lidé vzadu, hnaní transportérem a brunátnými nařvanci v bílých helmách, nevěděli, že cesta do Žitné je zatarasena, takže dav velice rychle houstl a do krveprolití chybělo pár vteřin a já nevěděl o ničem, co by se mohlo stát, aby v příštích okamžicích nebyli povaleni první lidé, přes něž se budou valit a klopýtat a padat další a každý kdo upadne, to bude mít velice rychle odbyté.

Granáty přilétávající z transportéru už nepropadávaly na zem – nebylo skulinky – a explodovaly přímo mezi těly.

Nevím, jak dlouho to trvalo. Tak dlouho, co trvá člověku, běžícímu o život, překonat vzdálenost mezi Domem módy a bulharským velvyslanectvím.

V každém případě jsem velice zřetelně zaznamenal, jak vojáci, stojící proti tomu zoufalému davu, se začali nervózně rozhlížet, protože se mělo stát něco, co nechtěli, rádi by utekli, samopaly je pálily v rukách, času ubývalo, ve vteřině bude pozdě...

Tehdy se za nákladním autem tarasícím ulici vynořil venkovský esenbák v modré uniformě, podíval se na dav a bez rozvažování vojákům cosi řekl. Vojáci zmateně svésili samopaly, odvrátili se a přesně v té chvíli dosáhl dav až k nim, zvedli samopaly nad hlavy, jako by se brodili vodou, drali se ke zdi, přitiskli se a vyjeveně civěli na dav řítící se úzkými průchody kolem auta do Žitné.

Hele, řekla Hanka, no to snad není možný!

Protože ze vrat bulharského velvyslanectví se vynořil jakýsi člověk, Bulhar, otevřel ta vrata dokořán a ti, kdož neměli naději, že se jim podaří vecpat se k autu nebo jej podlézt, dřív, než doběhne smečka bijců provázejících transportér, vběhli do těch vrat a nacpalo se jich tam dobrých dvě stě.

Vrátili jsme se ke stolu, dopít tu kávu, kvůli které jsme se zdrželi. Hanka si zvedla oběma rukama tu svoji sádrovou nohu a položila ji na pohovku, jelikož to byl jediný způsob, jak mohla sedět.

Celé odpoledne a večer a v noci přivázely kamiony a autobusy zadržené lidi.

Výjev to byl velice prostý. Přijel autobus, z něhož vystoupili esenbáci s černými obuškami, udělali uličku od dveří autobusu ke dveřím domu, jeden zůstal ve voze a expedoval zadržené buď uchopením za krk nebo kopancem. Ti, co stáli uličku, pokoušeli se každého udeřit pendrekem, takže nikdo nezdržoval a hnál se z autobusu co nejrychleji do dveří.

Stejný postup byl uplatňován při převážení z Krakovské někam jinam. Pokud někoho propustili, vyletěl většinou ze dveří tak rychle, že doklopýtal až doprostřed ulice. Zřejmě v průjezdu nepřetržitě působila služba s úkolem ještě jednou si třísknout.

Kolem třetí odpoledne se potloukal na rohu Žitné a v horní části naší ulice jakýsi voják v přílbě a s červenou páskou na rukávu. K jednotce, která hlídala ústí ulice, nepatřil, neměl polní uniformu, ale vycházkovou a navíc se mi zdál starší.

Postával na chodníku, lhostejně se rozhlížel a komu bylo méně než dvacet let a měl cestu kolem něho, tomu dal bez výstrahy a beze slova pěstí do obličeje. Vzhledem k tomu, že Krakovská ulice byla ustavičně plná esenbáků, nikoho ani nenapadlo, aby se té rázně divil nebo protestoval. Neboť stačilo méně než slovo, méně než křivý pohled, aby se člověk ocitl v přívalu ran a byl odveden do nejbližšího kamionu, kterých byla spousta a které bez ustání křižovaly centrem města...

Odpoledne jsem Hance slíbil, že se vrátím nejdéle za hodinu. Měl jsem v úmyslu dostat se na Václavák, avšak Smečky byly zataraseny vojenskými auty, ve Štěpánské se dalo proniknout k Alcronu a odtamtud se štěstím do Lucerny. V pasážích se však držel slzný plyn a lidé navíc říkali, že přístupy na druhém konci pasáží jsou hlídané pohraniční stráží a důstojníci pohraniční stráže – což po těch dnech už každý věděl – jsou největší svině hned po těch nařvaných hezounech v bílých helmách a s bílými pendrekami.

Šel jsem tudíž Jámou, Palackého ulice byla přehrazena nákladňáky a vojáci nedovolovali projít, takže jsem se vydal ke Světozoru. Konec Vodičkové byl zatarasen několika řadami aut a třemi řetězy vojáků s nasazenými bajonety.

Dalo se však sestoupit do podchodu. Plynu tam bylo tolik, že se v něm lidé ztráceli jako v mlze, jenomže plyn už nikomu moc nevadil; kdo byl na ulici, měl červené usazené oči a jenom staří lidé a cizinci byli tak pošetilí, že se donekonečna pokoušeli vysušit oči kapesníkem.

Takže jsem se podchodem dostal na kraj pasáže Alfy, Václavák byl skoro liduprázdný, posetý dlažebními kostkami, jimiž se lidé v poledne bránili útokům policajtů; teď bylo ticho, jako loni o té pětiminutové stávce – jenomže tenkrát u banky a v ústí Opletalovy ulice trčela spousta ruských tanků. Šel jsem váhavě dolů, viděl jsem tam vojáky a lidové milicionáře, nevěděl jsem, jestli mě pustí dál, stáli v řadách přes celou šířku Příkopů a Národní třídy, milicionáři měli samopaly na zádech, zato však houpali černými pendrekami na řemíncích kolem zápěstí, a jak jsem se přiblížil, všiml jsem si, že mají ty pendrekami ohnuté a pokroucené; den před tím mě to napadlo po prvé, totiž, že podle pendreku lze ihned poznat, jak ten či onen policajt s ním zachází a jaký tudíž je; zdali mlátí jenom proto, že musí, nebo proto, že mlátí rád a využívá každou příležitost. Viděl jsem totiž ve Smečkách tři esenbáky, kteří se vraceli do Krakovské, zchvácení, zpocení, s hysterickými výrazy lidí, kteří už toho mají plné zuby – znám je podle vidění, občas ode mne vyběhají pokuty za parkování – jeden se na mne usmál, zeptal jsem se ho, jestli se dostanu do Perlové ulice, nechal jsem tam auto, řekl mi, abych se o to nepokoušel, že je tam

„strašnej maglajz“ a druhý na mně zničehonic zuřivě vyjel, abych koukal mazat a nikam nelez... A já se mu podíval na pendrek a měl jej ohnutý a zkroucený, kdežto ti ostatní dva je měli normální.

Ti milicionáři, ti se tedy museli velice činit, takže jsem se k nim blížil s nedůvěrou a dával jsem pozor, abych se nedostal do těsné blízkosti nějakého vlasatého kluka v texaskách – pár se jich tam oběma směry ubíralo – protože vlasatci v texaskách na tom byli od 19. do 21. srpna hůř než v Austrálii králíci.

(nedopsáno)

15. října [1969]

To nejsou dějiny, to, co prožíváme, to je karikatura dějin, od pátého ledna 1968 ještě neuplynuly dva roky, nicméně ten čas je přeplněn fantasmagorickými výjevy a blábolním, pravda se donekonečna převrací naruby jako opilý žaludek, pojmy ztrácejí významy, čas se řítí odnikud nikam nesmyslným tempem, v němž zaniká prastará povaha věcí, nelze se ničeho s jistotou dotknout, protože ze všech částek okolního světa vyhrězne ihned nesrozumitelnost...

Sedím v promítačce a užasle civím na Gullivera. Dívám se do zrcadla. Dopsal jsem scénář o vánocích 1966, slovo jsem na něm nezměnil, natočil jsem přesně jen to a jenom to, co bylo napsáno. A přece svět, jenž nyní na plátně vidím, je světem roku 1969, toho roku, v němž se vylíhly nestvůrky Hieronyma Bosche. Nikdo už nikdy neuvěří, že jsem scénář napsal tři roky předtím.

Včera jsem dokončil čistý střih, připravuji postsynchrony a mlčky a rozpačitě hledím na slova, jimiž má ten film skončit:

GULLIVERŮV HLAS m. o.

„Řekl jsem, poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku nebo se mi to jenom zdá? Ale on namítl, co pořád máte, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat...?“

A shledávám, že po čtyřech letech úzkosti a osmi měsících beznadějí jsem natočil film, který je takový, jaký měl být, a přitom docela jiný, a pokouším se tomu rozumět a nevím, zdali jsem vyhrál ten nejdelší a nejtrýznivější zápas svého života zaslouženě, či zda zasáhla jakási náhoda, jakási shoda okolností, jež učinily ten film takovým, jaký je, aniž bych za to mohl.

Tři poslední týdny strávené ve střížně jsem prožil v nedefinovatelném stavu nervózního úžasu. Z chuchvalců koktavých záběrů, z nemotorností a nepřesností, z pohybů a gest, která měla původně vypadat jinak, z trosek toho, co jsem kdysi vysnil a potom nedokázal natočit, pomaloučku se počal odvíjet příběh, podobající se – což bylo neuvěřitelné – tomu příběhu, který jsem dokončil před třemi lety. Věci a významy a atmosféry, jež jsem považoval za ztracené a s jejichž ztrátou jsem se během natáčení smířil, se znenadání vynořovaly a já na ně zíral a nevěřil vlastním očím a marně se pokoušel – zmatený a nedůvěřivý – uspokojivě si vyložit, jak je to možné.

První úžas jsem však prožil o něco dříve. Když mi pan Hájek oznámil, že hrubý sestřih má 3 130 metrů a já pochopil, že jsem VYHRÁL, protože nebude třeba vyhazovat nic,

vůbec nic, ANI METR z té podoby filmu, kterou budu považovat za konečnou. Neboť kdysi, když jsem ještě neměl dokončenou ani první verzi povídky, se začalo říkat, že je to příliš dlouhé, a od té doby se to říkalo nepřetržitě až do poslední chvíle, až do toho okamžiku, kdy Hájek zvedl telefon a zavolal na štáb, že hrubý sestřih má 3 130 metrů. Po celou tu dobu, po celé čtyři roky, jsem byl jediný, který tvrdohlavě tvrdil, že natočím scénář tak, jak je, že nevynechám jediný obraz a že film přesto nebude mít víc než 2 900 metrů. Časem si na to všichni zvykli, nehádali se se mnou, ale mysleli si své. Byli PŘESVĚDČENÍ, že scénář, jenž má 208 stránek, 133 obrazů, 98 prostředí, 100 herců a stovky komparsů, se prostě NEMŮŽE vejít do metráže kratší, než 3 500 metrů.

Věděl jsem, že to musím dokázat, věděl jsem, že musím aranžovat a točit tak, aby v žádném záběru nebylo ani o půl metru víc, než je nutné k sdělení smyslu. Těch záběrů bylo kolem 900 a já jsem šest měsíců od rána do večera držel v ruce stopky.

Když jsem minulý týden promítal servisku s pomocným zvukem, marně jsem se na konci vyptával, kde je třeba krátit. Všichni váhavě shledávali, že ten film zdaleka nebude dlouhý a že nevědí o ničem, co bych měl vypustit.

Tehdy se mi po první ulevilo. Došlo mi, že jsem VYHRÁL, že jsem to DOKÁZAL, že se mi podařilo to, čemu jsem věřil nakonec už jenom proto, že mi nic jiného nezbyvalo.

Teprve až večer doma jsem si dodatečně uvědomil, že je tím vlastně potvrzeno, že se mi pravděpodobně povedlo uskutečnit tu techniku vyprávění, pro kterou jsem se kdysi rozhodl, ale o jejíchž možnostech jsem neměl ponětí. (Radili mi tenkrát, že v té věci pochořím, protože film nelze „vyprávět“ v tempu a rytmu vycházejících z psaného textu...)

29. října [1969]

V noci jsem napsal text balnibarbské národní písně VSTAŇ, BRATŘÍČKU, připravil jsem si dialogy na zítřejší – vlastně dnešní – postsynchrony a znovu jsem nervózně listoval technickým scénářem... Neboť mám strach, že podle svého zvyku se vykašlu na něco, na co jsem nedopatřením zapomněl. Znovu a znovu si musím opakovat, že cokoliv nyní dělám, je definitivní a už se na tom nikdy nedá nic změnit. Sedmého listopadu dokončím postsynchrony a nahrávky hudby. Další týden budeme dělat ruchy. Prvního prosince musíme být hotovi s mícháním. Prvního prosince budu navždycky hotov s Gulliverem. Zdá se mi to neuvěřitelné...

Se vši pravděpodobností bude zakázán. Zatím nikdo nemá ponětí, jak bude cenzura fungovat, skrze koho a s jakou výdrží. Za Novotného to bylo přehlednější. Mluví se o šesti filmech. Kdekdo se mě ptá, co o tom vím. Nevím nic a pokud jde o mne, je mi to jedno. Je mi dokonale lhostejné, jestli se Gulliver dostane do kin, či nikoliv. Jsou lidé, kterým tento svůj postoj nikdy nedokážu dostatečně vysvětlit. Je obtížné dokazovat, že jsem Gullivera psal a točil sám pro sebe, kvůli sobě a že mě jeho další osud zajímá jen nepatrně.

Ten film je hotov a já jsem znovu sám, sám uvnitř, sám proti sobě, sám před sebou, sám před něčím, co budu muset dělat, abych věděl, že žiju a že žít má smysl.

Za měsíc už bude Gulliver existovat beze mne a já bez něho. Přijde na mne úzkost z prázdnoty přede mnou a budu se pokoušet zahlédnout v ní cosi, co bych mohl udělat. Kde už bude Gulliver...!

Znovu se vrátí po devíti měsících Judita. Nebudu mít, kam utéci. Znovu na ni budu myslet, kdykoliv na ulici zahlédnu dítě... Na světě jsou tisíce a tisíce věcí, které připomínají Juditu.

Napsala mi dopis. Je to dopis z jiného světa. Pár barevně nadržaných slov... Dokonale neurčitých, nicneříkajících, nadiktovaných Veronikou. Sedmileté děti ještě nedovedou nic říct. Až jí bude deset, nebude už umět česky. A přece na ten dopis čas od času nechápavě hledím, jako bych se z něho chtěl dovědět, jako by to v něm bylo k přečtení, proč se stalo to, co se stalo.

Byla jednou jedna Juditka... Jestli se s ní ještě někdy uvidím, bude se stydět a rozpačitě koktat, bude mne plaše pozorovat, aby našla něco, podle čeho by nezvratně poznala, proč právě já jsem její skutečný táta.

Nenalezne nic, ani já ne. Bude nám až do smrti smutno a budeme rozpačití.

1970

19. ledna [1970]

Bůhví, jestli budu ještě někdy psát. Tenkrát, když jsem dokončoval scénář a z papíru mi bylo zle, myslel jsem, že ta nechuť nebude trvat déle než pár měsíců.

Jenomže od té doby uplynuly tři roky a já stále nedokážu překonat strach ze psaní.

Pravděpodobně se už nikdy nevrátí ten pocit štěstí a vzrušení, který jsem prožíval, kdykoliv jsem vzal pero do ruky. S tím je zřejmě konec. Gulliver mě zničil... Možná, že to byla cena, kterou jsem musel zaplatit za ten film.

Nedokážu napsat ani dopis. Pár řádek – to je pro mne utrpení. Musím na to myslet několik dní, než se odhodlám.

Vzpomněl jsem si na slova, která pronesl Fikar, když lidé vyšli z promítačky... Díval se na mne, vrtěl hlavou a komusi říkal: „Ten člověk musí být úplně prázdný, nezůstalo v něm vůbec nic, vyčerpal všechno, co měl a co mohl říci...“ A když viděl, že ho pozoruji, usmál se: „Pavle, co chceš teď dělat, co ještě chceš udělat, co ještě v sobě máš, vždyť už víc toho říci nejde...“

A Sís řekl: „Juráčku, člověče, to je ďábelskej film. Člověče, to není možné, to soustředění, ta trpělivost, to není možné, že jsi to vydržel, protože to je udělaný doslova s buddhistickou vůlí a pokorou.“ A Vlášil řekl: „To je tak nádhernej film, že by ho musel zakázat i Dubček.“

A všichni ostatní toho řekli mnoho a ještě dlouho budou mluvit... Jenomže, co teď? Co budu dělat?

To je krásné, že mě chválí, jenomže mívám pocit, že je řeč o někom jiném. Některé věci jsou neopakovatelné. Už nikdy nenapíšu a nenatočím nic, co by se podobalo Gulliverovi.

Jsem spokojen, netrápí mě to, Gulliver se stane mým vlastním stínem a stín nelze překročit. Ostatně jsem to věděl, jenom jsem měl strach, zdali se mi podaří to, co jsem tehdy chtěl. Zdá se, že mi to vyšlo. Proč bych měl tedy být nešťastný...?

Tu tmu, do níž jsme ponořeni, tu jsem si předpověděl v létě 1967. Vzpomínám si celkem přesně na úzkost, v níž jsem se tenkrát ustavičně ocital a jež byla nevyslovitelná.

Zmateně jsem ji zapisoval do těchto sešitů. Předpověděl jsem – jestli si dobře pamatuji – tři temné roky. Přišly dřív, než jsem se nadál. Veronika, Rusové, ztráta Judity, Dubčekův pád a všechno to, co následovalo a dosud trvá.

Avšak tři roky už pomalu uplyvají. Zbývá pár měsíců do toho data, v němž jsem v roce 1967 psal z Montrealu Fikarovi dopis plný beznaděje a strachu z budoucnosti...

Jestliže fungoval můj cit pro rytmus správně, mělo by se letos všechno obrátit k lepšímu. Měl bych mít před sebou pár dobrých let. Ve dnech, z nichž do nich hledím, se to však zdá absurdní. Neboť je čím dál tím hůř a co nevidět začnou u mnoha dveří zvonit muži v kožených kabátech.

Tím více jsem však překvapen sám sebou. Zatímco v roce 68 jsem upadal do zoufalství nad svou lhostejností a neschopností cokoli učinit, v týdnech, v nichž se zdálo, že se zhroutí FITES, jsem se stal nejtvrdohlavějším řečníkem na zasedání ústředního výboru. Mluvil jsem tím víc, čím ubývalo hlasů a narůstalo rozpaků a strachu. Znovu a znovu každého přesvědčuji, že všechno nakonec dobře dopadne. Nikdy jsem takový nebyl. Kde se to ve mně vzalo? Kde se vzala ta víra?

Je stejně silná, stejně naléhavá a stejně nevysvětlitelná, jako byla ta úzkost před třemi lety.

30. ledna [1970]

Po loňském srpnu bylo náhle jasné, že umělecké svazy budou brzy vyřízeny. Před dvacátým jsme si vzrušeně vykládali, že Husák zmoudřel a že se delegace spisovatelů od něho vrátila s nadějemi.

Pak vtrhli do ulic frajeři s vyhrnutými rukávy a bílými přílbami, tři dny řezali každého, kdo jim padl do rukou a Husák najednou zapomněl na to, co řekl teprve před týdnem.

Umělecké svazy se rázem staly kontrarevolučními centry, Brůžek vydal v Rudém právu prohlášení Umění ano, ale bez tvůrčích svazů! a FITES se stal terčem, do něhož se počali střetovat den co den Jan Kliment a všichni ostatní. Vymysleli si přesně to, co by napadlo i většího vola. Svazy jsou ovládány hrstkou pravicově oportunních politických dobrodruhů, jejichž proradnou tvář prohlédne zdravé jádro členstva, smete je a nastolí ve svazech pořádek. Jenomže ta drtivá zdravá většina se k ničemu neměla. Osvědčený mechanismus jaksi nefungoval. Svazy trvaly na svém a neozval se z nich jeden jediný hlásek schvalující vstup vojsk a tak dále. Brůžek zorganizoval podpisovou kampaň. Podepsali se však jenom známé svině, senilní dekorovaní důchodci a malé ryby z venkova, jimž hrozilo propuštění z angažmá. Akce byla odvolána s tím, že splnila

svůj účel a jasně dokázala, že drtivá většina umělců podporuje moudrou politiku nového vedení.

Svazy dostaly ultimátum. Buď odvolají, nebo se uvidí. Neodvolaly.

Jenom ve Svazu skladatelů se podařila ta stará finta s demisí předsednictva a novým přípravným výborem.

Mezitím Helge s Klosem nás ustavičně ujišťovali, že bychom měli učinit nějaké změny, abychom vyvolali zdání, že máme dobrou vůli. Ministerstvo kultury a všechny instituce včetně televize a Českého filmu totiž veřejně oznámily, že s námi přerušují veškeré styky.

Ústřední výbor zasedal málem každý týden. Helge ani Klos nás však nedokázali přesvědčit, že bychom zvolením nového předsednictva mohli něco vyřešit. Papoušek, Kořán, Bednářová a především Pacovský mluvili logičtěji: navrhovali, abychom FITES buď rozpustili sami nebo nedělali nic a čekali na jeho zákaz, jenž dříve nebo později musí přijít.

Začátkem října se stalo, že z ÚV vystoupili Hlaváč, Frydrych a Malásek. To bylo poprvé, ale také naposled, že někdo z nás podlehl strachu. Přihlásil jsem se o slovo a řekl jsem, že existují dva principy ve věci potápějící se lodi. Princip kapitána a princip krys... Ti tři se však tvářili, že se jich to netýká.

Třináctého října se Helgemu podařilo přesvědčit ÚV, že by měl mít FITES znovu předsedu. Byl jsem jediný, kdo hlasoval proti. Jireš se zdržel, ostatní nevěděli, kam s tím Helge míří. Navrhl Klose. Hlasovalo se tajně. Škrtl jsem jeho jméno a napsal pod ně EMIL HÁCHA. Klos byl zvolen všemi hlasy kromě jednoho, jenž byl shledán neplatným. To byl ten můj.

V polovině listopadu se ukázalo, že jsem měl pravdu. Klos přesvědčil ÚV, že by mělo předsednictvo odstoupit, aby on, jeho předseda, měl možnost začít jednat s ministrem, Národní frontou a dalšími.

Dělali jsme, co jsme mohli, Kořán, Papoušek, Krumbachová, Tonda Máša, Pacovský..., abychom ten návrh odvrátili, já mluvil snad čtyřikrát, napadl jsem velice J. Z. Nováka, jehož postoj nás málem šokoval, urazil jsem Klose, avšak nakonec to zkazil Mahler, který pronesl řeč o záchraně kultury a o tom, že máme možnost volit mezi malým a velkým zlem... A tak bylo předsednictvo odvoláno a místo nového byli zvoleni Brdečka a Dietl jako prozatímní zástupci a konzultanti Klose.

Což se mi jevilo jako konec dosavadního postoje FITESU, jenž je od té chvíle na nejlepší cestě odvolat srpnové a posrpnové usnesení, omluvit se a zkurvit se.

Pacovský mi rozmluvil demisi, kterou jsme tehdy já, Estera, Tonda Máša, Bednářová a několik dalších lidí chtěli podat. Přesvědčil nás, že ještě není čas.

Patnáctého prosince se potvrdilo, že měl pravdu. Klos přečetl návrh na nové předsednictvo; aby upokojil ústřední výbor, navrhoval do předsednictva i mne, že jako já po tom všem, co jsem na předcházejících zasedáních řekl a prohlásil, budu pro ústřední výbor a pro všechny sekce zárukou, že nové předsednictvo nemá a nebude mít v úmyslu změnit základní postoj FITESU.

Jenomže já jsem odmítl, řekl jsem, že v navrhovaném seznamu jsou lidé, s nimiž u jednoho stolu sedět nebudu, a nejenom, že nechci být v předsednictvu, ale že se vši pravděpodobností odejdu i z ústředního výboru, protože nechci mít nic společného s FITESEM, jenž se zkurví.

Poté většina ostatních napadla Klosův seznam a Klos mrzutě z toho seznamu odvolal Sequense.

Během dalšího jednání jsem znovu opakoval, že odmítám kandidaturu, což učinili i někteří další, Klosovi se celá věc vymkla z rukou a zdálo se, že nové předsednictvo se vůbec nepodaří sestavit.

Kdosi pak bezradně navrhl, aby byla učiněna přestávka.

Šli jsme s Esterou na myslivce a jak jsme pili, napadla mě zlomyslná představa, která se Esterě zalíbila a ihned jsme se svěřili dalším.

Když Klos znovu zahájil jednání, nastalo mlčení. Bednářová se do ticha dotázala, jak bylo domluveno, zda by neodporovalo stanovám, kdyby někdo navrhl do předsednictva jména, která Klos nemá na svém seznamu. Klos podrážděně odvětil, že je to naivní otázka a že všichni přece dobře vědí... Načež Bednářová navrhla Krumbachovou, Krumbachová Bednářovou a mne, já Mášu, Máša Kořána, Kořán Sadkovou... Než se Klos rozkoulal, nezbylo mu, než dát hlasovat. Během několika okamžiků bylo zvoleno předsednictvo, nad nímž rezignovaně svěsil hlavu. Doktor Novák zamračeně a s nechutí poznamenal, že věci bohužel jsou příliš vážné a že nechápe, co je nám k smíchu.

Na Svazu spisovatelů si oddechli. Ukázalo se, že FITES vydrží a oni v tom nezůstanou sami.

Před čtrnácti dny nás vyloučili z Národní fronty a vzápětí ministerstvo vnitra oznámilo, že nám neschvaluje stanovy.

Zbývá nám odvolací lhůta a čas, jenž uplyne od odeslání k doručení úředního zamítnutí našeho odvolání.

Tím okamžikem přestane FITES existovat.

Jdu nyní na schůzi komise, která vypracuje závěrečnou svazovou zprávu. V té zprávě bude navěky zapsáno a uloženo, že FITES trval až do poslední chvíle na svém a neměl důvod svá rozhodnutí měnit.

Jednou tím bude potvrzeno, že československý film učinil v šedesátých letech víc než to, co mohli diváci vidět v kinech.

19. února [1970]

Je čím dál hůř. Těžko vědět, až kam vede ta cesta, kterou jsme si nevybrali.

Gulliver se dostane spíš do dějin než do kin...

Kdesi bylo rozhodnuto, že celá generace musí být zapomenuta.

Přišla spousta ředitelů a referentů s přesně stanoveným likvidačním programem. Televizní hlasatelky, novináři, spisovatelé, kritici, režiséři a zpěváci musí být co nejrychleji zapomenuti.

Místo Poledňáka nastoupil Purš, místo Harnacha Šťastný, místo Kunce Toman. Zdravý rozum se brání tomu uvěřit, ale tito tři pánové už několikátý měsíc usilovně pracují na likvidaci československého filmu.

„Je to prázdná bublina, kterou rychle sfouknem,“ řekl Ludvík Toman.

Chtějí dokázat, že tzv. československý zázrak byl humbuk řízený ze západu. Tvrdí, že náš film vůbec nic neznamenal a že po něm nic nezbude. Usmívají se nad festivalovými

cenami, nad výstřižky ze západního tisku, nad knihami a statěmi věnovanými čs. filmu. To všechno byl prý podvod financovaný americkými kruhy v rámci ideologické diverze.

Skutečná obroda čs. filmu přichází prý až nyní. Začala tím, že bylo okamžitě zakázáno pět filmů. Víc, než bylo zakázáno od roku 1948 do 1969 dohromady.

Zrušili umělecké rady, přestali nás zvat na ředitelské porady, sestavili listinu jmen, která se nesmí objevit na titulcích, ale ani na žádné smlouvě.

Chystají se zrušit tvůrčí skupiny, přerušili všechny kontakty s velkými festivaly a institucemi, všem mladým režisérům snížili ihned honoráře, rozdělili režiséry do tří skupin podle spolehlivosti a charakteru – jedni mohou pokračovat v práci, druzí musí dokázat, že dostali rozum (do té doby žádná práce, žádný příjem, ponechat v nejistotě až do vyhladovění) a někteří budou propuštěni, neboť jsou nenapravitelní (mluví se o Němcovi, Schormovi, Chytilové, Mášovi, Kachyňovi a Helgem...).

Kdosi mi řekl, že mě chrání proletářský původ. Bylo mi to k smíchu, dnes jsem však četl v RP, že budou zavedeny nové směrnice pro přijímání studentů do škol – nikoliv pouze podle prospěchu, nýbrž podle třídního původu; smích mě tedy přešel.

Osmého února vyšel ve Večerní Praze článek nadepsaný: MOCENSKÉ ORGÁNY STÁTU PLNĚ DO SLUŽEB STRANY. Cívil jsem na ta slova šokován a otřesen. A opil jsem se a doma jsem ze zoufalství sedl a pokoušel se psát dopis Husákovi.

Strana si povolala na koberec stát. A stát reprezentovaný soudci a prokurátory a policií poslušně stojí v pozoru a slibuje oddanost nikoliv lidu, spravedlnosti nebo pravdě, ale politické straně.

V tom článku je věta o úkolech, jež čekají mocenské orgány: „...uskutečnit... volby angažovaných a straně oddaných soudců, urychlit a z třídního hlediska zdokonalit soudní rozhodování“ atd.

Mám neodbytný, užaslý pocit, že je vyloučeno, aby si takto počínal někdo, kdo má zájem o přirozený běh věcí.

Mám nutkání věřit, že kdosi kdesi vydal rozkaz ke zničení Československa, k nenápadnému, ale důkladnému zničení této země, a že se oddíly pologramotných byrokratů horlivě pustily do práce.

Bude-li někdo po letech číst noviny z tohoto času, nebude věřit svým očím. Neboť referenti, kteří se ujali našich osudů, se vůbec nenamáhají skrývat svoji vrozenou blbost a nejapnost.

Dílo, na němž pracují, nemá styl. Bourají a ničí a likvidují bez rozpaků, lhotejně a systematicky, jako by přišli z jiné planety.

Tvrdí, že cosi budují. V politice, v hospodářství, v kultuře, všude jsou a všude všechno ruší, všechno, co třeba jen nepatrně připomíná osmašedesátý rok...

Policijti začali znenadání pronásledovat a pokutovat každého, kdo má za oknem v autě nebo na karoserii československou vlaječku.

Chápu; kdosi kdesi odškrtnl další ze seznamu hříchů, jimiž jsme se tenkrát provinili.

Kam to však povede a kde to skončí, tato důkladná inventura vedená mstou a záští a uraženou ješitností a bolavou méněcenností těch, co vylezli z děr padesátých let, z těch nejhorších, z těch nejméně výnosných, kde čekali a čekali, až konečně přišla jejich doba?

To není ani druhá, ani třetí garnitura, to je podsvětí, odpad, svinstvo, které už si ani na nic nehraje a nic nepředstírá.

Jenom se mstí a jenom nenávidí.

Jak bude jednou Husák vysvětlovat, co se to stalo, že mu nezbylo, než se spojit se sebrankou a tvrdit, že s její pomocí vyvedl zemi z obtíží?

Když nás Toman konečně navštívil na skupině, vysvětloval nám, proč můj film a film Věry Chytilové jsou zařazeny až do třetí kategorie. Řekl, že chce-li být spravedlivý, musí přiznat, že jeho ženě se film Chytilové velice líbil. Poté se odmlčel a pravil: „Ovšem, moje žena je intelektuálka.“

Leoš Suchařípa ihned počal předstírat, že mu něco upadlo na zem. Zdeněk Bláha se rychle odvrátil a já jsem tupě zíral před sebe zakousnut zevnitř do rtů...

Pan ředitel Šťastný, když si konečně svolal vedoucí všech skupin, řekl nám mimo jiné, že čs. film byl v posledních letech přeerotizován a že sexuální tematika se musí nyní omezit, jelikož prostý divák má dnes docela jiné starosti a problémy.

Potom se lekl, že vypadá jako blbec, a aby to napravil, rychle počal blekotat: „Já si samozřejmě uvědomuji, soudruzi, že ten náš marx-leninismus je otevřený filosofický systém, že ano, a že jako takový se může vyrovnat například i s tím freudismem, jenomže nám to dnes nedovoluje současná hospodářská situace.“

Vedoucí skupin na něho hleděli mlčky a bez pohnutí; byl jsem mezi nimi nejmladší a bylo mi jich náhle líto. Ti lidé zažili ledacos a na stará kolena by si zasloužili lepšího ředitele než tohoto vyjeveného poseru lekajícího se vlastního hlasu.

Někteří z nich jsou na Barrandově už dvacet třicet let, vyrobili stovky filmů, znali se důvěrně se zemřelými klasiky, objeli celý svět a vědí velice přesně, co dělat, aby Barrandov nepřestal existovat.

Komu co udělali, že teď musí naslouchat dvěma idiotům a mlčky sledovat, jak český film počíná zanikat?

Já se na Šťastného a především na Tomana mohu nakonec vyfláknout. Nejsem tak starý, abych je nepřežil, a navíc obejde-li se film beze mne, tím spíš se já obejdu bez něj.

Ale co Šmída? A Novotný? Co Šebor?

Pyšní na to, že přivedli k filmu a udělali Jasného, Brynychy, Helgeho, Jireše, Schorma, Němce, Chytilovou, Formana, Passera... Pyšní na *Touhu*, *Kocoura*, *Obchod na korze*, na *Ostře sledované vlaky*, na *Sedmikrásky*...

Včera jsem navštívil propagační kancelář Průmyslu mléčné výživy. Dostal jsem práci v reklamní tvorbě televize. Mám udělat dvě reklamy na sušené kakao a sušenou kávu. Dvě stě korun za scénář, pět set za režii. Abychom mohli s Hankou existovat bez dluhů, musím vydělat měsíc co měsíc pět tisíc. Zatím mám jenom mlhavou představu, jak se mi to bude dařit. Honza Němec je na tom ještě hůř. Nesmí točit vůbec nic. Ani reklamy.

Pokoušíme se spolu s ním a Pavlem Landovským napsat „lidovou“ komedii. Bude-li scénář dostatečně lidový a nezávadný, slíbil Toman Pavlovi, že Honza bude mít naději to natočit.

Minulé pondělí jsem přišel o řidičský průkaz. Dopadla mě hlídka s červenou baterkou – vraceli jsme se z Violy – dali mně dýchat, trubička se zazelenala, a tak jsem byl odvezen na záchytku. Nějakou dobu jsem tam vzdoroval, odmítal jsem podrobit se odběru krve, jenomže ti tři policajti, co mě přivezli, mi naznačili, že si mě vezmou na okrsek, kde prý už chlapcům vysvětlím, kolik jsem toho vypil i bez odběru krve.

To mě velice zaujalo a čím déle jsem si ty chlapce na tom okrsku představoval, tím více se mi zdálo přijatelnější neopouštět záchytku a nevydávat se s těmi třemi do tmy. Takže jsem lékaře požádal sám a svlékl si sako a vyhrnul rukáv. Čeká mě soud.

Počítal jsem teď stránky a vidím, že jsem jich napsal deset, což mě překvapilo. Možná, že kdybych se soustředil a věnoval tomu nějaký čas, mohl bych za pár týdnů znovu psát bez potíží. Dnes například jsem vůbec neměl ty tiky a ty křeče v ruce.

Kdybych si každý den na dvě tři hodiny sedl a předem si řekl, že napíšu tolik a tolik stránek s jediným cílem – za každou cenu se držet zvoleného tématu... A kdybych si zpočátku ukládal co nejjednodušší a nejnepatrnější témata, možná, že by mi znovu začala fungovat paměť a přestal bych se rozptylovat TÍMTO místem a TOUTO chvílí a znovu našel cestu do toho proudu, na němž jsem se vznášival, když mě ještě bavilo psaní a nemusel se nutit nebo žrát fenmetrazin.

Ostatně mě v poslední době zaujala a překvapila i jiná – s tím související – událost. Začal jsem bůhví po kolika letech zase číst. Znenadání jsem zjistil, že dokážu opět přečíst celou knížku najednou a že mě čtení odpuzuje o hodně méně než třeba před půlrokem.

Považuji to za dobré znamení. Zdá se mi, že mám jakousi naději dostat se z roztěkanosti, překonat neschopnost se soustředit, vyléčit se z té třesavky, která na mne přicházela pokaždé, jakmile jsem začal číst cokoliv jiného než noviny, nebo kdykoliv jsem se odhodlával ke psaní.

Někde jsem četl, že švédský korunní princ trpí alexií – chorobnou neschopností pochopit psaný text. Nevěděl jsem, že je to choroba, ale zdá se mi, že jsem cosi takového zažíval v posledních letech stále častěji. Skutečnost, že to má latinský název a že je to popsáno a definováno, mě překvapila. Je to směšné, ale strašně se mi ulevilo.

O něco později mne však nutně muselo napadnout – a také napadlo – že o korunním princovi se jaksi nehodí tvrdit, že je blbý, takže se to obchází tím vznešeným slovem. Jeli-kož nejsem princem, upadl jsem znovu do nejistoty.

Podívám se do slovníku... Nalezl jsem to:

ALEXIE (řec.), neschopnost pochopit smysl čteného; v.t. afázie.

Budu tedy hledat afázi...

AFÁZIE (řec.), ztráta schopnosti vyjádřit slovem své myšlenky a porozumět mluvenému slovu; následek organické poruchy mozkové. Vyskytuje se většinou souč. s agrafií, tj. neschopností vyjádřit písmem své myšlenky, a s alexií, tj. ztrátou schopnosti pochopit smysl psaných a tištěných slov (tzv. slovní slepota).

Řekl bych, že přece jenom jde o normální blbost. Bohužel se mi neulevilo.

27. února [1970]

Zítra ve tři hodiny odpoledne mi řeknou Šťastný s Tomanem, že počínaje prvním březnem přestává tvůrčí skupina JURÁČEK – KUČERA existovat. A budou se mě ptát, zda-li mám nějakou představu o své budoucnosti. Pravděpodobně mi nabídnou, že mohu na Barrandově zůstat, pochybuji, že by zašli tak daleko, aby někoho propustili. O tom by se příliš mluvilo, tím by si neprospěli.

Co jim řeknu? Mám dát výpověď? Celý den uvažuji, jak se mám zachovat, ale nemohu na nic přijít. Asi dostanu vztek, asi se mi udělá špatně z Tomanova blábolení, asi na mne přijde výřečnost a uslyším se hovořit o výpovědi.

Měl bych myslet především na to, abych neodešel na hodinu. Musím dosáhnout lhůty, během které bych neztratil kontakt s Gulliverem. Kdybych se nechal vyhodit naráz, bylo by to jen pitomé gesto, jež by mělo za následek, že bych ztratil poslední možnost učinit cokoli pro osud svého filmu. Dosud nebyla vyrobena distribuční kopie. Je spousta lidí, kteří film ještě neviděli a jimž bych jej rád ukázal...

Běžná výpovědní lhůta trvá myslím tři měsíce. To by šlo. Za tři měsíce mohu uspořádat spoustu promítání. Jde jenom o to, dostat se nějakým způsobem ke kopii.

15. března [1970]

Chtěl bych být nemocný. Abych měl důvod nic nedělat, o nic se nestarat...

Pravděpodobně už nejsem normální. Nedovedu pracovat. Nebaví mě to. Ztratil jsem ctížádost.

Kdybych byl nemocný, kdybych ležel v nějakém sanatoriu, měl bych čas o tom všem přemýšlet. Jsem v troskách. Je tomu dobře rozumět, řekne-li se: jsem v troskách?

Je mi všechno jedno. Mám jenom starost, co se mnou bude, přesněji řečeno, jak si namluvím, že je nutné, abych žil. Jenomže nevím, z čeho budu žít.

Vypadá to, že jsem skončil.

Nevím, co dál.

Možná, že tohle je přesně to, co oni chtějí. Abychom si uvědomili, že jsme zbyteční, abychom se žrali nad svojí zbytečností. Kde vzít sílu, kde vzít naději...? Píšu tu blbosti, jelikož se ustavičně domnívám, že bych měl o sobě zanechat...

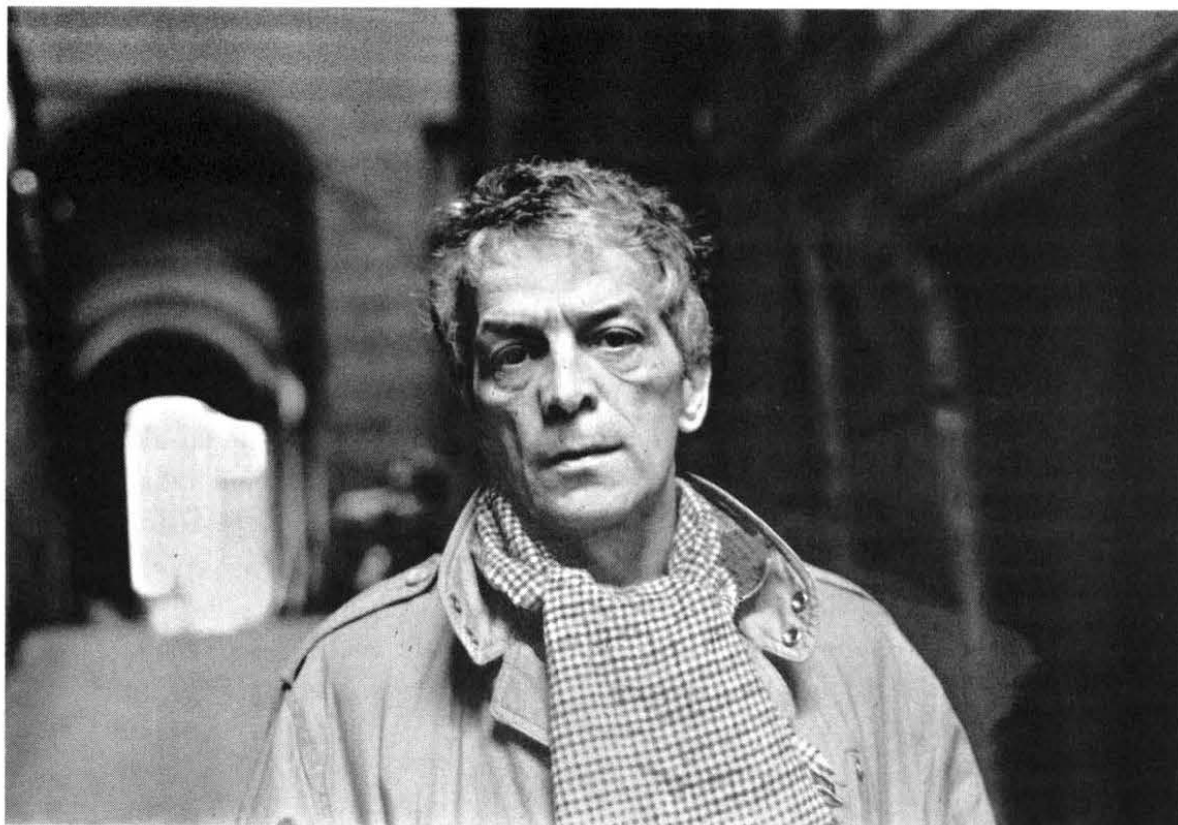
Já nechci, aby už nic nebylo!!!

Já nechci, abych chcípnul v pětatřiceti. Hanka bude mít dítě. Bože můj, že to není moje vina, že už nemohu, že jsem na dně, že nevím, kudy kam, že mě nic nebaví, že spím a spím a opíjím se, že unikám a nevím čemu, že plyne den za dnem...?

Cokoli mě napadne, ihned se mi zdá zbytečné a marné.

To je můj problém. Všechno je mi lhostejné. Nemám k ničemu chuť. Všechno je zbytečné, nic nemá smysl, do všeho se musím nutit. I do jídla, do spaní, do mytí... Do každé maličkosti se musím nutit. Jakmile na to zapomenu, ležím a ležím, čtu a nevím co, čas uplývá, a to je všechno.

Nedokážu napsat dopis, nedokážu si dojít pro cigarety...



Pavel Juráček v prosinci 1988

Foto Miloš Fikejz

Moc piju. Po určité chvíli je mi dobře. Mluvím, hádám se, směju se, zajímám se, žiju... Potom vystřízlivím a je po všem. Po všech těch odhodláních a vzrušeních a radostech...

Jenomže... Přece se neuchlastám...!

Nikdo neví, jak mi je, a nevím o nikom, před kým bych se nestyděl o tom... Mlčím. Přetvařuji se. Dělán, že jsem, jako jsem býval. Ale není to pravda.

Bude ze mne žvanil... Mám po talentu, můj talent je v prdeli a já to budu co nejdéle skrývat.

Taková budoucnost... Pětatřicet let, nejlepší věk, nikoliv však pro básníky. Ti to už mívají za sebou. Lze říci, že jsem byl básníkem...? Nemám se na co vymluvit.

Kdybych alespoň dovedl pracovat!

Za celý život jsem se to nenaučil.

Nic neumím.

Není na mne spolehnutí.

Všechno zaspím.

Nedokážu si vydělat ani na slanou vodu.

Cokoliv jsem kdy udělal, pokaždé to bylo jakoby levou rukou, jako bych za to ani nemohl. Všechno mi vycházelo jako kouzelníkovi. Vytahoval jsem svůj životopis z cylindru a považoval jsem potlesk za samozřejmý.

Teď koukám a cylindr je prázdný. Ze sálu na mne čumí dav. Co teď? Kde je to okno, kterým lze utéci, kde jsou ty louky, přes které bych běžel, kde je ta hospoda, v které bych se té příhodě smál...?

Ještě že tady není Juditka.

Ale to děťátko, ten červík, co jej má Hanka v bříšku... Co pořád říkám, že se na něho těším, co se na něho těším, co si jej představuji... Kterého mi už nikdo nevezme. Jako Juditu.

Jednou mě napadlo, že kdyby to byla holčička, dal bych jí znovu Juditino jméno.

Prý se to nesmí, je taková pověra... Ale mé mamince se přede mnou narodil syn a jmenoval se Pavel a žil jenom pár dní. Otec se vzepřel osudu a když jsem se narodil já, rozhodl, že se budu jmenovat rovněž Pavel.

Proč bych tedy nemohl mít dvě Juditky?

Chudinky holčičky – tak zatraceného tátu mít v rodném listě!

16. března [1970]

Ta červená barva předchozích stránek nic neznamená; prostě mi do ruky přišlo červené pero...

Opět jsem se opil. Nejhorší je, že na to už nemám. Počínaje příštím měsícem budu brát hrubého 1 600 Kčs. V posledních letech jsem si zvykl na příjem 7 – 10 000 Kčs měsíčně. V některých letech jsem vydělával i víc. V roce 1967 jsem měl celkový příjem 156 000 Kčs. (Nebo to byl rok 1964??)

Ale nechci se zabývat úvahami o tom, co si počnu. Ostatně na to myslím jen málokdy a pokaždé jenom chvíličku. Nějak bude.

Měl bych napsat Juditě... Před měsícem nebo před šesti týdny jsem napsal koncept velice dlouhého dopisu, avšak dodnes jsem jej nedokázal přepsat na stroji.

Mám dojem, že naposled jsem jí poslal dopis někdy v listopadu.

Pochybuji, že mé dopisy čte. Umí česky stále méně a méně. Ale možná, že zůstanou zachovány v nějaké zásuvce a ona na ně jednou, až bude větší, přijde a pokusí se jim porozumět.

V době, kdy ji napadne přemýšlet o svém vzdáleném otci...

Strašně mi záleží, aby věděla, že jsem byl a že jsem na ni ustavičně myslel. A že jsem se jí nikdy nezřekl a nikdy se nesmířil s její nepřítomností.

Bůhví, co o tom všem bude vlastně vědět...

Sám nevím téměř nic, co se stalo a na co myslel můj otec v roce 1938. Vím jenom, že ho nebyla škoda.

Jenomže Judita není v té situaci.

Jsou teprve tři hodiny ráno a já mám jenom dvě cigarety. To mi dělá největší starosti. Jak bez nich vydržet do šesti. Možná, že na nádraží otvírá trafika v pět...

Měl bych se spojit s lidmi, kteří se vyznají. Nikdy jsem si o nic neříkal. Neumím si vymyslet práci, celý život za mnou přicházeli lidé a přemlouvali mě, abych něco napsal.

Vždycky jsem věděl, že budu všude vítán. Měl jsem to snadné, takže nyní nevím jak na to, abych se uživil.

Na Barrandově je to pro mne beznadějně. Nedokážu pracovat na něčem, co mne nezajímá. Nepřinutím se. Nedávno jsem se rozešel s Honzou Němcem a Pavlem Landovským, když jsem se marně tři týdny nutil do práce na scénáři, od něhož jsme si slibovali, že jeho prostřednictvím přečkáme čas. Měl to točit Honza, jenomže já už neumím pracovat společně a pro někoho jiného.

Reklamy jsem rovněž odřekl. Nedokázal jsem se s tím smířit. Za čtrnáct dní bych býval vydělal 15 000 Kčs, jenomže jsem se nepřinutil. Myslím, že se ti lidé urazili, asi jsem udělal chybu, možná, že je budu potřebovat, ale oni už se na mne vykašlou.

Všichni už se smířili, jde nyní o přežití, o přečkání dvou let, pěti let... Nikdo neví. Nikdo už nevzdoruje, FITES sice rozpuštěn ještě není, ale nic se tam už neděje. Je po všem. Lidé se s úžasem stáhli do soukromí a do opatrnosti. Vědí, že to vydrží, že všechno má svůj konec.

V módě jsou horoskopy, proroctví, znamení osudu a hádání z ruky. Helena Růžičková ustavičně opakuje svoji populární předpověď, že kolem šestnáctého dubna nastane změna, jež bude dovršena v půli června. Všichni jí znovu a znovu naslouchají.

Bylo plno řečí o skončení platnosti tajných doložek Jaltské dohody. Mluvílo se o připojení Slovenska k Sovětskému svazu. České země prý se ocitnou v pásmu neutrálních států sahajících od Skandinávie na Balkán.

V roce 1972 mají být vytvořeny Spojené státy evropské... Ale už to ochabuje, lidé už nemají ani náladu navzájem se utěšovat těmi fantastickými a pokaždé zaručenými nadějemi.

Rozpačitě si říkají, že musí nějak žít. Od ledna 1968 uplynuly dva roky; příliš dlouhá doba strávená čekáním na zázrak. A tak se zástupy rozcházejí k domovům se slovy: nedá se nic dělat.

Bylo to krásné, bylo to strašně krásné a nikdo z nás na to do smrti nezapomene. Což je dostatečná jistota, aby člověk věděl, že má pravdu, když říká: ať už to dopadlo jakkoliv, stálo to za to.

A všichni doma budeme přechovávat a opatrovat balíky novin a časopisů, fotografií, letáků a magnetofonových pásek nastrádaných za ty měsíce osmašedesátého roku.

S pocitem, že jednou se ukáže. S vírou, že to nebylo marné.

V Praze je smutno. Tato zima je prý nejdelší za posledních šedesát let. Sníh leží od poloviny listopadu dodnes. Za týden bude první jarní den, na horách však ještě stále sněží a předpovědi počasí denodenně ohlašují noční mráz.

Spousta lidí je pryč – v Rakousku, Německu, Kanadě, Austrálii – a nikdy se už asi nevrátí. Četl jsem, že jich odešlo padesát tisíc, určitě jich je mnohem víc, osmdesát nebo sto tisíc, Rudé právo přesný počet samozřejmě nepřizná.

Kolik by nás zahynulo, kdybychom se tenkrát v srpnu bránili...? O kolik by nás bylo dnes méně? O padesát tisíc? O sto tisíc? O milion?

O kolik by nás bylo dnes méně, kdybychom se bránili v roce 1938?

Na tom už vůbec nezáleží, jenom je jisté, že bychom byli jiní...

Ty věčné, ty nekonečné diskuze, které se vedou náruživě po všech hospodách, ubírající se až k Palackému, Havlíčkovi a Pekařovi! Ta duchaplná povzdechnutí, že Rakousko mělo být zachováno! Ty úvahy o Masarykově omylu!

A vtipy na praotce Čecha, na předky dřepící na temeni Řípu, na dědictví oplývající mlékem a strdím...

A vzápětí důvěrné informace o čínských divizích přichystaných přebrodit řeku Ussuri. O milionech Číňanů, kteří co nevidět vstoupí na Sibiř a tím způsobí, že Rusové učiní ústupky v Evropě...

A řeči o chystaných procesech, o zatýkání, o seznamech, o propouštění z práce, o zákazech, o Literárkách, jež vyšly v Římě, o Pelikánovi, který chce v Itálii založit exilovou komunistickou stranu, o Dubčekovi, jehož učinili velvyslancem v Turecku...

A ze všeho toho – trýznivé zjištění, že nelze uhádnout, co bude zítra, co za týden, co za rok; žít ze dne na den, ze dne na den, ze dne na den, ZE DNE NA DEN...!

Jak dlouho se to dá vydržet? Jaké to má a bude mít následky?

Zvířecí existence, nevědět, co bude, nevědět, co dělat, nevědět, zdali má práce nebo jen myšlenka smysl, zdali lze někam dojít, něco dokončit, zdali má smysl něco začít...

Spát, jíst, pít, milovat se, pohybovat se odněkud někam jinam a zpátky, vnímat narůstající čas – víc už toho snad ze života nezbylo, jenomže to není lidský život, to je existence vězně, jemuž neřekli, jak dlouho bude uvězněn a jenž si nejistě namlouvá, že to snad jednou skončí.

Životem?

Smrtí?

Čím to skončí?

Nebo to nikdy neskončí?

Ale kdesi umírají děti hladem a nelze tomu zabránit, protože hladu ustavičně přibývá, hladu a negramotnosti a bezmoci; a já jsem pochopil, že můj osud nebo náš osud se zdaleka nedotýká dna bídy a že si člověk marně namlouvá, že má na štěstí a na svobodu nárok. Nemá. Člověk nemá vůbec žádný nárok, nikdo mu jej nezaručuje a nezaručí.

Přestal jsem věřit, že svět nebo lidstvo nebo dějiny směřují od horšího k lepšímu. Kdesi jsem kdysi četl, že ROZUM je anomálie přírody, omyl přírody a nikoliv její nejdokonalější produkt... Zmetek, který vnesl do světa disharmonii a zasvinil jej nelogickými jevy...

Vím už, že na světě bude čím dál tím hůř, protože narůstající množství činí lidi bezbrannými, bezmocnými a bezcílnými.

Lidé se nikdy nebudou mít lépe, než se mají dnes. Nebudou ani šťastnější, ani dokonalejší, budou jako my a jako naši předkové, stejně hloupí, zlí, nesnášenliví a nelogičtí, až posléze zničí sami sebe a všechno, co vytvořili, neboť jich bude příliš mnoho, než aby se navzájem snesli.

Jsem už unavený, poslední dvě stránky jsou tudíž naivní, avšak nedokázal jsem napsat obratněji to, co mě znehybnělo, když jsem nedávno definitivně připustil, že vlastně

nelze najít jediný přirozený důkaz o tom, že by člověk nebo lidstvo mělo na světě nějaké poslání nebo smysl.

Namítnou, že ten důkaz existuje a že jej má v rukou Bůh... To je všechno, na co se zmohou.

16. března [1970]

Gilotová píše, že Picasso jí jednou řekl: „Pokaždé, když přistoupím k malíři, který pracuje podle přírody, a podívám se na jeho plátno, vidím, že jeho obraz je špatný.“

Sedím nad tou větou už dvacet minut...

Protože Jireš, když uviděl Gullivera, řekl: „Ten film mi dokazuje, že Pavel je příliš chytrý, než aby mohl dělat filmy.“

Je přesvědčen, že nejsem schopen udělat dobrý film, pokud budu uplatňovat inteligenci a rozum.

26. července [1970]

Všechno začíná znovu, ocitli jsme se opět v padesátých letech a není naděje na zážrak.

Nikdy bych nevěřil, co je v Čechách kurev a zbabělců.

Nemohu věřit svým očím, neboť charaktery a povahy, o nichž jsem dříve jenom čítal a s nimiž jsem se za celý život nesetkal, chodí náhle mezi námi. Svině, jež přes noc změnilly barvu, lháři zapírající nos mezi očima, poserové, jež uhýbají při setkání pohledem, vyděšením pomyšlením, že by jim mohla být připomenuta jejich včerejší slova.

Pokouším se alespoň existovat. Dělat nemohu nic, jsem prašivý, stýkat se se mnou je nebezpečné, jsem nikdo a mám být rychle zapomenut. Já, Jirka Menzel, Honza Němec, Tonda Máša, Ester Krumbachová a dalších deset, dalších sto, dalších tisíc... Jako v Rusku.

Minulou sobotu napsal Jan Kliment v Rudém právu: „To, co mělo dřív tak usilovně vymáhanou zelenou, dohrálo roli, a odtud nebylo možné vybírat vhodné festivalové reprezentanty. Ostatně kdo viděl například v kině poslední snímek talentovaného mladého režiséra Pavla Juráčka Příběh pro začínajícího kata, sotva by jej doporučil na festival, který si dává do štítu humanistické heslo o dorozumění a přátelství.“

Dohrál jsem tedy roli, nicméně jsem nejenom mladý, nýbrž i talentovaný.

Pět neděl předtím napsal tentýž Kliment o Gulliverovi, že je to film „nepovedený“ a rovněž se dovolával mínění diváků. Jenomže to je sprostý trik. Gullivera dosud nikdo neviděl. Ačkoliv byla jeho premiéra úředně ohlášena a potvrzena, nikdy nikde v běžných kinech promítán nebyl, přestože distribuční kopie byla k dispozici myslím už koncem února.

(Devátého července dokonce vyšla v Lidové demokracii jakási debilní recenze, která měla jaksí vytvořit dojem, že film běží v kinech.)

Nemám však v úmyslu naříkat nad Gulliverem. S radostí bych vlastnoručně spálil jeho negativ i kopie, kdyby mi někdo nabídl, že je to cena za lepší časy. Alespoň za takové, jaké byly za Novotného.

Jenomže není naděje.

Napadá mě, že jsem si, že jsme si stěžovali vždycky. I za Novotného. Avšak Novotný se mi dnes jeví jako Ferdinand Dobrotivý nebo jeho syn. A naše někdejší zuřivé útoky proti Aloisu Poledňákovi mají dnes tentýž půvab, jako vzpomínky maturantů na zlého třídního po dvaceti letech.

Není co dělat. Nabídli mi k natočení dvacet minut vánoční poezie pro televizi. Erben, Neruda, Sládek, Seifert... Bedřich Kubala však usoudil, že příslušná redakce si nemůže dovolit riskovat. „Bude lépe,“ řekl, „když se Juráčkov jméno raději neobjeví.“

O něco později jsem ho potkal na chodbě – Bédu Kubalu, hrdinu osmašedesátého roku. Nevěděl, že vím, jak naložil s tou vánoční poezií, kladl mi ruku na rameno, tvářil se ustaraně a pravil, že si v těchto těžkých dobách musíme všichni pomáhat.

Bylo mi ho líto. Chtěl jsem mu říct: Bedřichu, ty malá, posraná svině, drž, prosím tě, hubu, aby mi nebylo tak trapně. Já se na tebe nedovedu zlobit. Ale neřekl jsem to, protože jsem nevěděl, co bych udělal potom, až by začal koktat a vysvětlovat mi, že mu křivdíme.

A tak jsem nakonec sehnal jakousi práci, dokumentární film o motocyklové soutěži, a musel jsem to dělat načerno, protože by mi to Barrandov nepovolil. Jestli to projde, jestli si toho nikdo nevšimne, mám naději dělat na podzim dvacetiminutový film o vzteklině.

Honza Němec by měl dělat dokument o lovu bažantů, avšak je na tom ještě hůř než já, neboť objednavatel toho filmu má z jeho jména větší strach než z mého, takže Honza bude ten film točit jako můj asistent a já mu dám režijní honorář. Pokud to někdo neprokokne dřív, než začnem.

Začátkem června jsme byli s Hankou na Hrádečku u Vaška Havla. Do Prahy nejezdí, nanejvýš na dva tři dny jednou za čtrnáct dní. Čeká trpělivě a odevzdaně na zahájení procesu. Říkal, že obžalovací spis má dva tisíce stránek a že počítá, že nedostane víc než pět let...

V té soudní síni bych chtěl být. Až budou Pachman, Vašek a Ludvík Vaculík hovořit o své vlastizradě. Nechápu, co si od toho Husák a jeho parta slibují. Bude to fraška a ostuda, na kterou se dlouho nezapomene.

Ostatně říká se, že Husák se těm procesům snaží stůj co stůj zabránit. Ví asi proč. Dovede si určitě spočítat šance, které má dobře zaplacený, nicméně nervózní prokurátor proti lidem jako jsou ti tři nebo Procházka, Kohout nebo Tesař.

Po všech těch procesech padesátých let.

Čas od času si umínuji, že se odhodlám k nějakému režimu, k práci, ke způsobu života. Abych nepodleh plýnutí od něčeho k něčemu. V poslední době mě totiž zneklidňuje, že má neschopnost soustředit se dosáhla stupně, kdy už nedokážu ani souvisle číst. Přistihuju se, že se vracím i několikrát k jedné větě, abych si uvědomil, co to vlastně čtu.

Psát nedokážu vůbec. Trvá mi to nejméně půl druhé hodiny, než mě přestanou bolet oči a než přejdou křeče v ruce. Nejsem schopen napsat několikařádkový dopis, nejjednodušší

text má za následek, že se už předem začnu potit a cítím napětí v celém těle. Nevím, jestli je to následkem pití nebo odvyknutím. Celé týdny si nesednu ke stolu. Mám z práce strach.

Vím, že kdybych dokázal den co den po nějakou dobu alespoň tři hodiny denně psát – cokoliv, třeba nazdařbůh – musel by mě ten strach za měsíc či za dva přejít. Jenomže nemám vůli. Kdybych vylíčil, jak trávím své dny...

Vstávám v jedenáct, někdy ještě později, občas až ve tři odpoledne a jsou dny, že ještě později. Jdu do klubu, čtu noviny a čekám, že přijde někdo, s kým budu žvanit. Žvaním několik hodin, cestou domů si koupím časopisy, doma čtu i během večeře, pak civím na televizi (na cokoliv), piju, dokud necítím, že jsem už drobet opilý, pak se vykoupám a jdu spát. Někdy se z klubu nevrátím, protože se nás sejde víc nebo přijede Honza ze Slap. Opijeme se v klubu, žvaníme, táhneme ke Kafkovi, žvaníme a pijeme dál, v noci přijdu pozdě, vzbudím Hanku, vykládám jí, co jsem zažil a co kdo řekl, načež usnu.

V sobotu býváme na Slapech u Honzy a Marty, díváme se na televizi, oba se s Honzou opijeme, Marta se s ním většinou pohádá a Hanka mne odveze do Prahy.

To je všechno. Od loňského prosince do dnešního dne. Stále totéž.

Jednou jsme byli v Orlických horách, Paleta vlasti pořádala ralley, jel jsem jako Hančin spolujezdec – to bylo v květnu; v červnu jsme byli tři dny u Vaška Havla, žvanili a pili do svítání, dvakrát jsme byli s Karlem Svobodou a Šíškou v Bratronicích a několikrát jsme se s Hankou vydali na půlden do Příbrami. Nic víc se celé měsíce nepříhodovalo.

Dívám se do diáře a víc tam toho nenalézám...

Nanejvýš spoustu zbytečných schůzek s lidmi, s nimiž jsem projednával různé projekty, které se nikdy neuskutečnily. Především proto, že jsem trvale apatický a líný a že se nedokážu zbavit pocitu, že nic nemá smysl a všechno je marné.

Nejsem ten typ, co se chodí pořád někam ptát a někam stěžovat a žádat. Asi by mi řekli, že proti mně nic nemají, ať jen pracuji a že se uvidí. Hovno se uvidí. Řekl mi to Kája Cop. Řekl mi, abych to nikomu neříkal, ale že nejméně půl roku – než se situace uklidní – nemám šanci.

Dokud bude šéfdramaturgem Toman, nemá smysl se o něco pokoušet. Na tyhle věci jsem měl vždycky instinkt. Čekám a budu čekat. Ani mě nenapadne, abych žádal o slyšení a doprošoval se práce. Nepřilezu, i kdybych neměl točit do smrti. A nebudu točit to, co by chtěli oni. To za prvé. Dokud si nebudu moci vybrat, dokud se nebudu moci svobodně rozhodnout, dokud nebudu CHTÍT, nebudu dělat nic.

Počítají, že nás vyhladoví, že nakonec přijdeme a pokorně uděláme, cokoliv od nás budou žádat. Abychom dokázali, že už jsme „prohlédli“ svůj omyl... Stále se nechávají slyšet, že nikomu z nás neberou příležitost, pokud jsme ochotni natočit díla, jimiž prokážeme „dobrou vůli“.

Jako ji prokázali Karel Zeman nebo Vávra. Jako ji prokázal Kubala, Čech, Sequens, Tuček, jako ji prokázal Darek Vostřel, Dufek, Čech, Šebor, Kunc, Cop, Valtera... Je jich dost, těch dobráků, kteří chtějí zachránit film, televizi a celou kulturu, kteří se všichni tváří jako starostliví fotři obětující svoji pověst, aby „pomáhali“ a „chránili“ a obsazovali místa, na něž by mohli přijít „mnohem horší“ lidé...

Bratři Štaidlové „zachraňují“ Karla Gotta a on zve do svého domu Zelenku, Brůžka a jánevímkoho, aby se „přimluvil“ za Martu Kubišovou!!!!

18. září [1970]

Pátek

Na první pohled se zdá – a člověk by na to přísahal – že jim nejde o nic jiného než o důkladné zlikvidování kultury. Jenomže oni bezpochyby nazývají svůj cíl jinak a nám, současníkům, smysl jejich konání uniká. Jednou si o této době s radostí a se zájmem něco přečtu. Až všechno pomine, stanou se tyto věci srozumitelnými. A možná, že i taková svině, jako je Ludvík Toman, bude nejenom vysvětlitelná, ale i vysvětlena.

Říkáme, systematicky ničí československý film, denodenně lze snášet spoustu důkazů, jeho výnosy, rozhodnutí a výroky popírají a zesměšňují všechno, co kdy bylo na Barrandově uděláno... Napadá filmy, vymýšlí nehorázné pomluvy, chladnokrevně osočuje Židy, zakazuje všechno, aniž by se namáhal cokoli zdůvodňovat nebo dokázat.

Avšak já odmítám přistoupit na beznadějnou víru, že tento člověk je zloduch a tím že je všechno jeho konání vysvětlitelné.

Neboť zloduší, bídáci a geniální ničitelé existují toliko v literatuře. Princip zla funguje v životě nikoliv podle Shakespeara.

Kdosi z vedení televize rozhodl, že zpěváci s dlouhými vlasy nesmějí na obrazovku. Gott vzdoroval tři dny a nakonec se odebral k holiči. Vašek Neckář mi včera říkal, že se ostříhat nedá... Samozřejmě, že dá. Všichni se posléze postaví před mikrofon ostříhání...

Seděl jsem v klubu, pil jsem rum a pravil jsem, že režimy, které se bojí dlouhých vlasů, mívají krátké trvání. Ti, co tam seděli se mnou, považovali má slova nejenom za vtipná, ale i za moudrá. Hovno!

Nelze přece předpokládat, že Bedřich Zelenka, Karel Kohout, Ludvík Toman a Jan Kliment nevědí, že dlouhé vlasy, minisukně a big beat probouzejí zuřivost řeckých plukovníků, indonézských policajtů, albánských úřadů i amerických fotrů, jimž visí v almaře špičatá kapuce Ku-klux-klanu.

Nelze přece předpokládat, že nikdy neslyšeli o Hitlerově výstavě „zvrhlého umění“, o výborech pro neamerickou činnost, o čínské kulturní revoluci...

Nelze přece předpokládat, že nevědí, že antisemitismus odedávna byl, je a bude projevem hulvátství méněcenných...

Nelze přece předpokládat, že nevědí, že písničky, články, knihy a filmy, které zakazují, je neúprosně přežijí a budou trvat, jako trvají písničky, články, knihy a filmy, jež byly zakazovány a zakázány kdekoli a kýmoli předtím...

Nelze přece předpokládat, že nevědí, že černé zůstane černým, bílé bílým, pravda pravdou a hodnota hodnotou, i kdyby se ještě usilovněji snažili vykládat všechno jinak...

Nelze přece předpokládat, že vedle toho všeho nevědí tisíc dalších věcí, které jsou všeobecné a odjakživa platné, které jsou prověřené veškerou lidskou existencí, a proto donekonečna takové, jaké byly kdysi a jaké jsou nyní.

Ale já jsem se přestal pokoušet pochopit, proč dlouhé vlasy zpěváků vadí řediteli televize a nemyslím si, že by mělo smysl připomínat mu výnosy řeckých plukovníků.

Ludvík Toman nedávno prohlásil, že Dušan Klein nebude točit film, jenž si připravoval. Říká se, že lidé, kteří u toho byli, nechápali, proč Klein, jenž je bezúhonný, nebude

točit scénář, v němž ani sám Toman nenalezl nic závadného. A očekávali vysvětlení. Toman vše vyložil krátce a jasně: „Klein točit nebude za prvé proto, že je Žid, za druhé je malý a za třetí by se mu mohlo během natáčení něco stát.“

...a já vím: oni nechtějí zlikvidovat kulturu, Toman nechce zničit film, oni prostě nevědí, co to je kultura, nevědí, co je to film...

Oni nejdou PROTI kultuře, PROTI filmu, PROTI dlouhým vlasům, oni jenom nemají rádi spisovatele, novináře, herce a muzikanty, jsou jim protivní režiséři, nedůvěřují mladíkům s dlouhými vlasy...

Ano, oni jsou pro kulturu, pro umění i pro pop-music, cítí se odpovědni, vedou řeči na poradách, mají více či méně přesné představy, činí opatření a rozhodnutí, avšak narážejí ustavičně na nedostatek „tvůrčích kádřů“; nemají nikoho, kdo by uskutečnil to, co mají na mysli.

Toman se mnohokrát nechal slyšet, že vyvede čs. kinematografii z krize, že má přesný plán, jak učinit český film světovým, že během dvou tří let osvobodí český film od legendy „nové vlny“, jejíž domyšlivá, manýristická díla vyháněla diváky z kin. Nalezl prý cestu, která prorazí na běžný distribuční trh. Mluví o projektech perfektních detektivek, o oslňujících komediích, o hudebních filmech, jejichž melodie půjdou na dračku, o dětských filmech, do nichž je třeba pouze vrazit více peněz a budou ve světě bez konkurence.

Tento krásný obraz budoucnosti českého filmu má pouze jedinou překážku. Ludvík Toman už osmý měsíc starostlivě přemítá, civí do seznamů barrandovských tvůrčích pracovníků, počítá a kalkuluje, a vidí, že jeho největšími nepřáteli jsou autoři scénářů a režiséři. Neboť s těmi, které má k dispozici, které jaksi zdědil z předchozích let, s těmi, kteří mají na svědomí všechn ten bordel protilidovosti a existenciálního odcizení, naturalismu, surrealismu, formalismu, symbolismu a erotismu, pesimistické bezvýchodnosti, kosmopolitismu, revizionismu a zjevného i skrytého antisovětismu, s těmi onu radikální renesanci české kinematografie uskutečnit nelze.

Sestavil tudíž jména do žebříčku, zařadil nás do několika skupin, z nichž poslední – třetí – se stala jaksi samosebou seznamem s funkcí černé listiny. (Nejčernější ze všech černých je Tonda Máša, na druhém místě jsem byl donedávna já, avšak předstihl mě Jirka Menzel, když napsal Tomanovi dopis, jenž on shledal drzým. Po nás třech následují Honza Němec, Věra Chytilová, Helge, Hynek Bočan – rovněž následkem jakéhosi dopisu – poté Jarda Jireš...) Dále se stává seznam nepřehledným a nesrozumitelným. Toman totiž roztřídil jména především podle osobních antipatií či sympatií a nikoliv, jak většina lidí předpokládá, podle filmů, vztahu k srpnu, funkcí ve FITES atd.

Takže Věra Chytilová a já nesmíme například vůbec nic, nesmíme si doslova ani vrznout, přestože naše filmy jsou – alespoň oficiálně – povoleny. Vedle toho Evald Schorm, jehož *Den sedmý*, *osmá noc* leží v trezoru spolu se *Skřivánky*, *Uchem* a *Smutečnickými slavnostmi*, točit může. Dokonce převzal film po Jasném, když Jasný odejel do Německa a vzkázal, že už se nevrátí.

Rovněž nepochopitelné je postavení Kachyňovo. Přestože natočil „nejhanebnější antisocialistický a antisovětský pamflet“, přestože mu Rusové dodnes nezapomněli

vet „Tovaršne na iluze“
 mestu'kefi' do toho vy'šetby
 dve'mech' filmu' (semo-
 zřejmě je mezi nimi
 Bullmer) a až bude
 vyřešit o mase'm
 užitkov; jdu' ze stěhu'
 jemu' měn'out rozje'me
 co svět. Teprve „otvoroze-
 ni“ v srpnu 88. m'ím
 tohoto cynického play-
 boyov. Skit přes jeho
 pochopnou ke'mu.

Velice m'ím, že ze
 ten film budeme jednou
 Tomasoni' na'dm'it. Protože
 to by m'el m'ěze do
 em' ne tme, že se ~~se~~
 jeho k'ičet'm' dočk'eme
 toho, že o m'el bude
 natočen celovečerní film.

Stránka z 30. sešitu deníku Pavla Juráčka

Repro LN

Kočár do Vídně, přestože byl důvěrným přítelem Jana Procházky, povolili mu na jaře točit a k jeho vlastnímu úžasu mu nyní Toman nabídl další práci.

Už mě nebaví psát, samozřejmě, že je už dávno ráno, že mi dřevění krk a z cigaret je mi na zvracení – ale přesto se nutím dokončit myšlenku, k níž jsem se doklopýtal ustavičným přemíláním neověřených zpráv a barrandovských fám, žvaněním trvajícím měsíce a stále provokovaným notorickým nedostatkem informací; není to velká myšlenka, spíš naivní než prostá, nicméně mě čas od času uklidňuje.

Ano, bude to asi pravda, že ti lidé, co se loni po dubnu rozlezli do všech důležitých kanceláří a dřepí tam za psacími stoly, s pocitem, že ten stůl není obyčejným stolem, že je to barikáda, vystavená útokům kontrarevoluce nebo alespoň oportunismu a oni že ji chladnokrevně hájí ve jménu všech starých dobrých hesel – a samosebou i ti lidé, kteří jednoho dne shledali, že všechno, co viděli, slyšeli a mysleli v osmašedesátém, nebyla pravda, nýbrž šálení smyslů, takže nyní už jednou provždy vědí, že skutečnou pravdu lze poznat a pochopit pouze prostřednictvím strany a nikoliv – jak se mylně domnívají někteří intelektuálové – pouhým zrakem, sluchem a rozumem, že ti první i tito druhí nemají ponětí o tom, jak, jakými cestami, prostředky a silami dosáhnout cílů, k nimž se zavázali dovést čtrnáct milionů svých spoluobčanů.

Ludvík Toman, bůhví, je-li to pravda – agent NKVD, dřepí v bývalé Kuncově kanceláři na Barrandově a dumá, kterak by se mu podařilo vyrábět filmy bez filmařů. Nemůže nás ani vidět, nejraději by nás vyházel, jenomže kdo by mu pak splnil ten jeho upachtěný sen o kvetoucí, poslušné, perfektní české kinematografii?

Pár nás vyhodí. Já zřejmě budu mezi prvními na řadě. Na nic jiného však neverím víc než na to, že Toman zkrachuje...

To jsem totiž chtěl říct: oni to vůbec nejsou rafinovaní gauneři, chladnokrevně pracující na dobře zorganizovaném díle. Oni to dokonce nejsou ani svědomití a pracovití byrokrati, tupě plnící úkoly kohosi neznámého.

Lidé je přeceňují.

Nenahánějí strach, vyvolávají zoufalství, neboť jsou nevypočitatelní. Protože kdo by si troufl uhádnout, co v příští chvíli udělá potměšilý blbec?

Rozhodl se, že vyrobí film o nás. Totiž o „nové vlně“. Bude se to jmenovat *Továrna na iluze*, nastříhají do toho výňatky dvanácti filmů (samozřejmě je mezi nimi Gulliver) a děj bude vyprávět o mladém režisérovi, jenž za státní peníze nevěděl roupama co dělat. Teprve „osvobození“ v srpnu 68 učiní tomuto cynickému playboyovi škrt přes jeho pochybnou kariéru.

Velice věřím, že za ten film jednou budeme Tomanovi vděční. Protože to by nás napadlo ani ve snu, že se jako třicátníci dočkáme toho, že o nás bude natočen celovečerní film.

Citované filmy:

Až přijde kocour (Vojtěch Jasný, 1963), *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964), *Černobílá Sylva* (Jan Schmidt, 1961), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Ikarie XB 1* (Jindřich Polák, 1963), *Každý mladý muž* (Pavel Juráček, 1965), *Kinoautomat – Člověk a jeho dům* (Ján Roháč, Radúz Činčera, Pavel Juráček, Vladimír Svitáček, 1966), *Konec srpna v hotelu Ozón* (Jan Schmidt, 1966), *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1966), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Obchod na korze* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1965), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, Jan Schmidt, 1963), *Sál ztracených kroků* (Jaromil Jireš, 1960), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Smuteční slavnost* (Zdenek

Sirový, 1969), *Sousto* (Jan Němec, 1959), *Strop* (Věra Chytilová, 1961), *Touha* (Vojtěch Jasný, 1958), *Turista* (Evald Schorm, 1961), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1969).

Ediční poznámka

V pozůstalosti scenáristy, režiséra a dramaturga Pavla Juráčka (2. 8. 1935 – 20. 5. 1989), která je v majetku jeho syna Marka Juráčka (1970), se kromě jiných písemností nachází také celkem třicet tři číslovaných sešitů deníkových zápisků, počínajících 14. srpnem 1951 a dovedených až do roku 1972. Na rozdíl od deníku z tábora v roce 1948, osobního notesu z roku 1957, deníku z vojny (1963 – 1964), poznámek k cestě po Francii v roce 1968 a deníku z pobytu v Německu v letech 1979 – 1980, a také na rozdíl od diářů z různých dob (1953 – 1988) tvoří tyto sešity souvislou řadu, samotným autorem takto vnímanou a do značné míry i vědomě komponovanou. Podle řady svědectví pokračoval Juráček v psaní deníků i v sedmdesátých a osmdesátých letech (např. publikace Miloše Fikejze a Zuzany Vranovské *V krajině vlídných bludiček*, která vyšla v roce 1989 jako zvláštní příloha informačního zpravodaje 199. základní organizace Svazarmu, přetiskuje „poslední stránku z posledního deníku“ ze čtvrtka 27. října 1977), zda se však dochovály a kde, není v tuto chvíli známo.

Jak naznačuje i vybraná ukázka, stal se deník v Juráčkově životě a tvorbě zcela výjimečným fenoménem, reflektovanou slávou i prokletím autorovým, především však polem až obsedantních analýz soukromých i společenských. Jejich mravní naléhavost, kritičnost a literární vytříbenost činí z deníku dílo srovnatelné s Juráčkovými nejlepšími výkony scenáristickými, přímo předurčené k tomu, aby po létech zapomnění rehabilitovalo autorovu vynikající roli v českém filmu. Knižní edice deníku se proto připravuje jako jeden z příštích projektů Knihovny Iluminace, už teď využíváme však příležitosti uvést jím monotematické číslo Iluminace, věnovaného posrpnovému obobí normalizace.

Před jednotlivými úryvky vztahujícími se výhradně k filmu dali jsme přednost souvislé ukázce, z níž je patrné, jak úzce v Juráčkově vnímání světa sousedila sféra ryze intimní (rozvod, ztráta dítěte, nový vztah a nový život), tvůrčí (realizace jeho životního projektu, filmu *Případ pro začínajícího kata*, 1969, který je tu v duchu Swiftovy předlohy důsledně nazýván *Gulliverem*) a veřejná (okupace Československa 21. srpna 1968 a postupná restaurace předlednového režimu, konkrétní projevy normalizace v oblasti kinematografie). Pokud jde o tu poslední, sluší se dodat, že podle dopisu Filmového studia Barrandov ze dne 1. července 1971, otištěného na s. 99 zmíněné publikace M. Fikejze a Z. Vranovské, byl s Juráčkem ke 30. září 1971 rozvázán pracovní poměr, „a to pro nezpůsobilost plnění povinností vyplývajících z Vašeho pracovního poměru, protože nesplňujete požadavky na tuto práci kladené, zejména proto, že jste narušil svou činností socialistický společenský řád a nemáte důvěru potřebnou k zastávání dosavadního pracovního místa“. V textu signovaném „za [razítko] Filmové studio Barrandov Žižková“ se Juráčkovi konkrétně klade za vinu, že v roce 1968 – 1969 úzce spolupracoval s předsednictvem FITES, že podepsal prohlášení Dva tisíce slov a ani v dodatku k životopisu pro pohovorovou komisi nezměnil své pravicové názory, „které jsou v rozporu se současnou politikou našeho státu. Pohovorová komise vzala tyto okolnosti na zřetel.“

Vybraná pasáž z deníku je psána střídavě perem a černým inkoustem nebo černým, hnědým, modrým či červeným fixem na listech 205 x 140 mm. Sešit 29. je v hnědých polotvrdých deskách, linkovaný, zápisu, kterým začínáme naši ukázkou, předchází zápis z 11. července 1968, nedokončený, neboť schází nejméně jeden list. Naopak na konec sešitu je izolepou vlepeno pět nelinkovaných listů, na nichž je dopsán hektický záznam z 1. na 2. února 1969. Sešit 30. je v černých polotvrdých deskách, nelinkovaný a také v něm jsou na několika místech stopy po chybějících listech, tentokrát však vystřížených, nikoli vytržených, a to zřejmě v průběhu psaní samotným autorem, neboť zápisy nejsou nikde nedokončené ani přerušené. U obou sešitů představuje

přetištěný text přibližně třetinu až polovinu jejich (nečíslovaného) rozsahu, celkový rozsah dochovaných třiceti tří deníků by tak bylo možné odhadnout už teď na nejméně dva tisíce normalizovaných strojopisných stran.

Juráčkově písmo je velké, až na občasnou spodobu mezi malým *e* a *a* dobře čitelné, styl jistý, takřka bez škrťů či oprav. Ty přicházejí až ve chvílích extatického vzrušení, při mnohahodinovém psaní, kdy se podstatně mění v závislosti na stavu autorovy psychiky i celková grafická faktura písma: zatímco např. v počátečních zápisech sešitu 30., z doby natáčení *Případu pro začínajícího kata*, vládne soustředěnost obsahová i grafická, jinde jako by se ztrátou konkrétního cíle, konkrétní perspektivy, nastupovala i v písmu nervnost a nevyrovnanost.

Pravopisně i stylisticky je ovšem Juráček takřka bezchybný, ediční příprava textu se proto mohla soustředit především na jeho přiblížení dnešní normě, dané akademickými Pravidly českého pravopisu z roku 1993, při respektování všech osobních i dobových zvláštností autorova stylu. V plném rozsahu byl přitom ponechán i nejednotný způsob datací jednotlivých zápisů, v nichž v hranatých závorkách pouze doplňuji pro lepší orientaci v textu rok. Naopak ve vlastním Juráčkově textu jsem občasné hranaté závorky nahradil jednotně kulatými, u názvů vypustil uvozovky, kurzivou jsem vyznačil názvy filmů (i pouze připravovaných), literárních a divadelních děl.

Jan Lukeš

Články

PÁD, VZESTUP A NEJISTOTA*

Český film 1970 – 1996

Jan Lukeš

Ze všech umění je pro nás nejdůležitější film.

Vladimír Iljič Lenin

I.

Do tmy

Marxističtí historikové s oblibou spekovali nad periodizací nejen obecných dějin, ale i toho kterého druhu umění. Obvykle ve smyslu svých teorií o hybných silách dějin docházeli k jednoznačným závěrům, že také duchovní život společnosti vyvíjí se v závislosti na třídních bojích, ne-li přímo na usneseních „předvoje dělnické třídy“, komunistické strany. Jistou oprávněnost musíme jejich názoru přiznat, zejména pokud nějakou zkušenost se životem v komunistickém totalitním režimu sami sklidili. Poznali totiž na vlastní kůži, že jeho základním rysem je vlastnictví dostatečných mocenských nástrojů, aby jimi podle svých představ nejen „formoval“ přítomnost a plánoval budoucnost, ale dokonce zpětně upravoval a „opravoval“ i minulost.

Duchovní proudy a jejich představitelé, vymykající se z rámce toho, co režim považoval za správné, tím samozřejmě nezmizeli. Jen jim byla přisouzena existence na periferii společnosti, bez praktické možnosti jakkoli ji ovlivňovat. Konkrétní pracovní diskriminace, podmíněná politicky, nezůstala bez masivního vlivu na písemnictví, divadlo, výtvarné umění či hudbu, natož na film, který na rozdíl od jmenovaných umění potřebuje ke svému vzniku rozsáhlé výrobní zázemí i nesrovnatelně větší finanční prostředky.

*) Studie je doplněnou a rozšířenou verzí autorova příspěvku do katalogu přehlídky českého a slovenského filmu v pařížském Centre Georges Pompidou (říjen 1996 – březen 1997) *La chute, la montée et l'incertitude (le film tchèque de 1979 à 1996)*. In: *La cinéma tchèque et slovaque*. Editions du Centre Pompidou, Paris 1996, s. 135 – 143 (katalog sestavili Eva Hepnerová a Jean-Loup Passek). Nová verze zachovává původní strukturu příspěvku i jeho hodnotící hlediska, rozšíření spočívá především v možnosti prohloubit jak v textu, tak v poznámkách argumentaci příslušnou faktografií, doklady a odkazy, které nebyly pro katalog rozsahově únosné. I pokud na to výslovně neupozorňuji, předpokládám přitom, že čtenář sám si vtáhne do akčního pole studie také další materiály tohoto čísla *Iluminace*, které bylo záměrně komponováno monotematicky, jako pokus o vícestranné rozkrytí průběhu normalizace v českém filmu.

Tzv. normalizace, k níž vytvořil základní předpoklady srpen 1968 a zejména pak politické změny roku následujícího, stavěla tak např. před spisovatele otázku, bude-li chtít publikovat ve své zemi veřejně, a tedy více či méně prorežimně, anebo zda se takové publikace vzdá a bude dál tvořit svobodně, ať už „do šuplíku“, či později pro rozvíjející se samizdat a exilová vydavatelství. Filmař byl na tom o poznání hůře – mohl se rozhodovat jen mezi tím, zda bude tvořit pro režim, anebo vůbec ne. Stranou při tom ponechávám nezávislé podhoubí amatérské, nutně zápasící s nedostatky technickými i finančními, i pozdější videotvorbu, jakou představoval např. Originální videožurnál, dokumentující zejména opoziční politické aktivity – k jejímu rozvoji od osmdesátých let přispěl přísun do té doby nedostupné elektroniky. Mimo obzor tohoto článku zůstávají také osudy českých filmařů v exilu: Vojtěcha Jasného, Jána Kadára, Miloše Formana, Ivana Passera, Jana Němce, dvacetileté snahy Jiřího Weisse o natočení filmu v zahraničí, francouzská a americká epizoda Karla Vachka, pozdní emigrace Juraje Herze, i tvorba Čechů, kteří se stali filmaři teprve po odchodu ze země (Bernard Šafařík, Otakar Votoček, Jana Boková ad.). Bylo by svůdné a jistě i produktivní shledávat v jejich díle nitky spojující je tak či onak s domovem, někteří z nich jako Forman, Weiss či Herz k tomu zavadávají i důvody mimoumělecké, jejich tvorba však podle běžných kritérií už patří do kontextu jiných kinematografií a v jejich rámci musí být posuzována především.¹⁾

Film měl z pohledu nově se restaurující posrpnové moci zvláště dvojaké postavení. Na jedné straně byl to právě i „československý filmový zázrak“ šedesátých let a jeho tvůrci, kteří se nebývalou měrou spolu se spisovatelem a divadelníky zasloužili o zprvu reformní a později i skrytě opoziční psychologickou a emocionální demontáž byrokratické komunistické vlády. Na druhé straně byli si komunisté už od dob Leninova výroku „ze všech umění je pro nás nejdůležitější film“²⁾ trvale vědomi nenahraditelné propagandistické využitelnosti filmu zvláště v tak přelomových dobách, jaká nastala už v roce 1948 i teď znovu po dvaceti letech. Domácí i zahraniční veřejnost měla být proto

1) Na to upozorňuje i Jiří V o r á č v universitních skriptech *Čeští a slovenští filmoví režiséři v exilu*. Vydavatelství University Palackého v Olomouci, Olomouc 1993, s. 3.

2) „Máte u nás pověst příznivce umění, pamatujte tedy vždycky na to, že ze všech umění je pro nás nejdůležitější film,“ řekl prý Lenin A. V. Lunačarskému někdy v druhé polovině února 1922 a jeho výrok, publikovaný poprvé v knize G. M. B o l t j a n s k é h o *Lenin i kino* (1925) se pak stal okřídleným sloganem kulturní politiky komunistické strany v oblasti filmu i u nás. Po nástupu normalizace v ČSSR se pod jeho egidou konaly nejrůznější konference a bilanční aktivity (viz např. foto ústředního ředitele Československého filmu Jiřího Purše u edice *Dokumenty z archivu ÚV KSČ*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 1, s. 181), s ním v čele se ještě koncem osmdesátých let vydávaly propagandistické publikace věnované filmu (např. „sborník dokumentů“ *Cestou odkazu Vítězného února*. Československý filmový ústav, Praha 1988). Důležitější však je, jaké konkrétní direktivy se k Leninovu ocenění významu filmu vázaly. Právě před rozhovorem s Lunačarským, 17. ledna 1922, je totiž Lenin zformuloval v dopise zástupci lidového komisaře osvěty J. A. Litkensovi: registrace všech promítaných filmů, zachování náležitých proporcí mezi zábavou („avšak bez vulgárnosti a kontrarevoluce“) a propagandou, cenzurní dohled, propagandistické a výchovné filmy nechat posuzovat „starým marxistům a publicistům“. Lunačarskému pak osvětlil, že „výroba nových filmů, prodchnutých komunistickými idejemi a odrážejících sovětskou skutečnost, musí začít filmovou kronikou... Ovšem cenzura je přesto nutná. V kinech se nesmějí objevit filmy kontrarevoluční a nemorální.“ Jakou byly tyto direktivy konkrétní inspirací i pro husákovský režim, není snad nutno dodávat. A příznačné také je, že je všechny najdeme v publikaci právě tehdy vydané: *Lenin a film*. Československý filmový ústav, Praha 1975, s. 66, 122, 215.



V Petrolejových lampách (1971) Juraje Herze zněl i po začátku normalizačního dvacetiletí jakoby nepřerušovaný hlas kinematografie šedesátých let s jejím smyslem pro výtvarnou krásu filmového obrazu, kompozici, dobovou atmosféru a hereckou psychologii

Foto archiv

přesvědčena, že ani ve vztahu k filmařům rozhodně nenastává období nějaké občanské a umělecké represe, nýbrž že to jen strana soudružsky podává ruku všem „pomýleným“ – a ti měli zase návrat ke starým totalitním praktikám před světem legitimizovat vahou své někdy i mezinárodní proslulosti. To vše za trvajících státního monopolu na filmovou výrobu ve výrobně hospodářské jednotce Československý film (která se ovšem od vládního usnesení č. 125/69 z 25. 6. 1969 v rámci federalizace ČSSR od 1. 1. 1969 dělila o kompetence s organizačním uskupením Český film), a při její takřka úplné centralizaci v Čechách do Filmového studia Barrandov (FSB) a na Slovensku do Štúdia hraných filmov Bratislava (v Čechách se kromě toho vyráběly jeden až tři dlouhé hrané filmy ročně také ve Filmovém studiu Gottwaldov a několik jich později vzniklo rovněž v Krátkém filmu Praha). Jak ukazují interní dokumenty KSČ, např. Zpráva o situaci v oblasti českého filmu, předložená 31. března 1970 Oldřichem Švestkou a Jiřím Puršem k projednání byru ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích, moc právě u filmařů vědomě kalkulovala s jejich „pracovní a sociální závislostí na Čs. filmu jako zaměstnavateli“³⁾, a mohla proto s takřka věšteckou jistotou už tehdy odhadnout, že alespoň co do počtu

3) *Prameny zla I. Věda a kultura. Public History, Praha 1990 – 1992, s. 127.*



Nástup normalizačního kýče: idealizovaná podobizna komunistického funkcionáře Jana Ziky a životní role Františka Viceny ve filmu Klíč (1971) Vladimíra Čecha, v „němž ideologická funkce zcela záměrně zatlačila do pozadí funkce ostatní“ (Filmový přehled č. 17/1971)

Foto archiv

vyrobených filmů nedojde ani teď – a tím méně v budoucnu – k žádnému patrnějšímu poklesu.

Plán je totiž v řízeném hospodářství vším – a tato premisa se po zkušenostech z „krizového vývoje“ v letech 1968 – 1969 ještě jaksepatří přitvrdila. Mezníkem další etapy vývoje československého filmu se tak opravdu nestaly nějaké jeho imanentní impulsy ani samotná srpnová invaze, ale teprve rok následující, kdy moc s cizí vojenskou oporou v zádech mohla už sáhnout k příslušným administrativním opatřením. Předpokladem k tomu byla výměna na nejvyšších postech stranických (nástup Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ 17. dubna 1969), po níž s železnou logikou systému komunistické nomenklatury následovalo 22. září 1969 odvolání dosavadního ředitele Čs. filmu Aloise Poledňáka a 23. září 1969 jmenování Jiřího Purše na jeho místo, od prosince 1969 pak výměny ve vedení Barrandova: 1. prosince 1969 nahrazuje dosavadního ředitele FSB Vlastimila Harnacha prozatímně první náměstek ústředního ředitele Bohumil Steiner, 1. ledna 1970 se ředitelem FSB stává Jaroslav Šťastný a po něm od 1. října 1970 až do roku 1977 je vede Miloslav Fábera. Ještě důležitější jeví se však z odstupu výměna na místě ústředního dramaturga, v němž od 1. prosince 1969 střídá F. B. Kunc Ludvík Toman.

Zvláště jména Purš a Toman lze v české kinematografii následujících let sotva spojit s hodnotami, pro které by v takovémto přehledu měla figurovat. V oblasti filmu stala se však až do osmdesátých let symbolem dohlížetelského systému, který obnovou cenzury a její rafinovanou přeměnou z předběžné v následnou zamořil společnost atmosférou strachu, v níž se lámaly občanské postoje i umělecké názory a v níž snadno kvetla korupce hmotná i mravní. Jiří Purš se v den svého nástupu do funkce výslovně zavázal, že bude „vycházet z kulturní politiky, kterou určuje nové vedení Komunistické strany Československa v čele se soudruhem Gustávem Husákem“⁴⁾ a ještě v roce 1985, za počínajícího politického tání ve východním bloku po nástupu Michaila Gorbačova, neváhal vydat knihu, v níž s lokajskou upřímností popsal mechanismus likvidace českého a slovenského filmu jako prostoru svobodné umělecké tvorby a jeho transformace v hláskou troubu ideové sebeobhajoby komunistické strany.⁵⁾ A Ludvík Toman sehrál dokonce ještě o dva roky později ve filmu Ladislava Smoljaka *Nejistá sezóna* (1987) prakticky tutéž roli, kterou hrál celá léta ve své funkci na Barrandově: zlověstně nevyzpytatelného a tupého funkcionáře, v jehož moci je kdykoli zakázat a zničit cizí práci. V těchto a jim podobných dosazených „kádrech“ zosobnila se celá bída doby, s lehkostí snoubící nemilosrdnou racionalitu technologie boje o moc se stejně nemilosrdnou iracionalitou jednání řady z těch, kterým tento boj otevřel dveře ke kariéře.⁶⁾

Jen na okraj dodávám, že podobného švejkovského efektu jako Smoljak dokázali pro českého diváka mistrně využívat i jiní, zejména Věra Chytilová. Např. do jedné z funkcionářských rolí ve své *Kalamitě* (1981) získala Václava Švorce, dosazeného šéfa činohry Národního divadla a nedávného televizního představitele V. I. Lenina. A ve filmu *Fauno-vo velmi pozdní odpoledne* (1983) zadala roli šéfky-smrtky Libuši Pospíšilové, normalizační náměstkyni ředitele státně-monopolní televize, proslulé nařízeními o tom, že ženy nesmějí na obrazovku bez podprsenky a muži zase naopak s dlouhými vlasy. Tyto zdánlivé banality svědčí na jedné straně o tom, na jak ubohé občanské a kulturní niveau byla společnost restaurací totality přivedena, na druhé straně však také o tom, že ani pod největším tlakem existenční nejistoty, politické persekuce a umělecké nivelizace neuhasl plamínek rezistence a tvůrčí svobody nikdy docela.

II.

Mrtvá sezóna

Než ale přišla sezóna alespoň nejistá, musela společnost a spolu s ní i film absolvovat sezónu doslova mrtvou. Za kulisou inscenované „radostnosti“ prvomájových průvodů a masových spartakiádních cvičení, hojně právě filmem a televizí reprodukováných,

4) Jiří Purš, *Prohlášení při nástupu do funkce ústředního ředitele Čs. filmu*. In: *Poslání socialistického filmu*. Čs. filmový ústav, Praha 1981, s. 10.

5) Jiří Purš, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*. Čs. filmový ústav, Praha 1985.

6) Konkrétní projevy této symbiózy, vytvářející dnes už těžko evokovatelnou atmosféru strachu, ponížení, nejistoty, naděje střídané s depresí a nevolnosti z perverze primitivních držitelů moci popisují všichni, se kterými jsem pro toto číslo *Iluminace* vedl rozhovory: Hynek Bočan, Jaroslav Solníčka i Jiří Menzel. Viz Jan Lukeš, *Jak nastupovala v českém filmu normalizace*. „*Iluminace*“ 9, 1997, č. 1, s. 113 – 155.



Skurilní parodie Karla Steklého na rok 1968:

hroch polyká úředníka Hrocha (Oldo Hlaváček), „který může v jeho útrokách nejen pohodlně odpočívat, ale dokonce se i dorozumívat s lidmi.

„Mluvícího“ hrocha se snaží využít skupina politiků pro své mocenské cíle.“

(Filmový přehled č. 7/1974)

Foto archiv

rozprostřela se nálada poraženectví, kocovina z nenaplněných nadějí, strach z budoucnosti hrozící reálným návratem minulosti. Stranické prověrky, „komplexní hodnocení“, kádrování, špiclování a udavačství, veřejné ostouzení jinak smýšlejících a nakonec policejní a soudní perzekuce, zaměřená později zejména proti signatářům, aktivistům i sympatizantům Charty 77, vyvolaly v zemi atmosféru strachu a marnosti, které podlehla většina obyvatelstva. Odpůrcům zbývala emigrace, nebo donkichotský souboj s mocí v souručenství zprvu sotva desítek sobě podobných.

Pro filmaře dobovým termínem řečeno „spadla klec“ s koncem roku 1969: výroba filmů, které se nedostaly až do stadia kombinované kopie, byla jednoduše zastavena a natočený materiál v lepším případě skončil v trezoru, v horším byl zničen. Násilně byl tak přerván vývoj, v němž se ještě dlouhé měsíce po srpnu 1968 zračila snaha dojít až k zločinné podstatě systému (např. v nerealizovaných filmech *Horečka* a *Návštěvy*⁷⁾ z komunistických lágrů). Prvotně reformistický pohled vystřídal ve *Smuteční slavnosti* (Zdenek Sirový, 1969), *Skřiváncích na niti* (Jiří Menzel, 1969) či v *Uchu* (Karel Kachyňa, 1969) vidění nezatížené už žádnou doktrínou. V *Zabitě neděli* (Drahomíra Vihanová, 1969)

7) O těchto projektech a jejich osudech viz Jan Lukeš, *Slovo nevezmu zpět*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 1, s. 9 – 46.

ILUMINACE

Jan Lukeš: Pád, vzestup a nejistota



Mytologie vůdců:

Bohuš Pastorek poprvé jako Klement Gottwald rozvážný ve Vávrových Dnech zrady (1973).

*Začátek vzestupu třetířadého herce, jemuž podoba s komunistickým politikem
vynesla nakonec v roce 1984 titul zasloužilého umělce*

Foto archiv



Mytologie vůdců:

Bohuš Pastorek jako Klement Gottwald agitující ve Vávrově Sokolovu (1974).

*Vpravo Ladislav Chudík jako Ludvík Svoboda,
zcela vlevo Gustav Nezval jako major dr. Vrbenský*

Foto archiv

a ve snímku *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969) přišel ke slovu existenciální pocit vykořenění a ohrožení. Vývoj byl však také značen výraznými díly ryze metaforické poetiky, vymykajícími se zcela utilitární společenské objednávce: *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969). Není divu, že i tyto filmy skončily většinou v trezoru, některé hned, jiné později, plánovitě stahovány z distribuce společně s dalšími snímky z šedesátých let, v nichž byly „akcentovány např. náboženské otázky, sexualita, skepse, odcizení, sobecký individualismus, negativismus ve vztahu k dosavadnímu socialistickému vývoji, diskreditace komunistů a funkcionářů, netřídní iluze apod.“⁸⁾ Pochopitelně stejná cenzurní omezení dolehla také na výběr z produkce zahraniční.

Pokud šlo o tvorbu budoucí, uvědomovali si komunisté, že „rozhodující zárukou, že napříště nebudou vznikat filmy, které by byly v rozporu s politikou strany, nejsou opatření v kategorii režisérů a kameramanů, ale v dramaturgii a vedení studia“.⁹⁾ Proto byly ve FSB hned k 15. lednu 1970 rozpuštěny ideově umělecké rady a k 1. březnu 1970

8) Kniha cit. v pozn. 3, s. 124.

9) Tamtéž, s. 128.



Mytologie vůdců:

*Miroslav Zounar jako Klement Gottwald mladistvě energický v Kachlíkově
Dvacátém devátém (1974) – scéna první parlamentní řeči.*

*„Sledovali jsme spor mladého Gottwalda s Jílkem
o dvojí pojetí stranické generální linie,“ řekl režisér
(Filmový přehled č.12/1975)*

Foto archiv

rozmetány dosavadní tvůrčí skupiny a ustaveny nové, zaručující náležitý ideový dohled. Paralyzován byl rovněž Svaz čs. filmových a televizních umělců (FITES), profesní organizace filmařů vzdorující až do svého vyloučení z Národní fronty koncem roku 1969 obnově totality. Mezi atomizovanými tvůrci rozvinulo pak nové vedení Čs. filmu kampaň ve stylu politiky cukru a biče, která je měla přimět k účasti na nové dramaturgii. Vysloveně se při tom nepočítalo pouze s těmi, kteří se vedle tvorby angažovali i politicky (např. scenáristi Jan Procházka, Josef Škvorecký, František Pavlíček, Bohumil Hrabal, z režisérů zejména předseda FITES Ladislav Helge). Jak dosvědčuje Purš, až do konce roku 1970 a i později existovala snaha získat i ty, kteří se nakonec rozhodli emigrovat.¹⁰⁾ Stranou zůstali tvůrci jako Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jan Němec (emigroval v roce 1974), Evald Schorm, Hynek Bočan, Václav Gajer, Elmar Klos, Drahomíra Vihanová – na ty se zřejmě vztahovalo rozhodnutí, že „pokud jde o lidi, kteří stojí zjevně na opoziční, antisocialistické platformě, nebude s nimi dále počítáno. Některým bude omezena činnost na určitou dobu, stanoveny zásady jejich další případné

10) Jiří Purš, kn. cit. v pozn. 5, s. 135 – 136.



Mytologie vůdců:

Július Pántik jako Klement Gottwald

neokázale triumfující v Traplově Vítězném lidu (1977).

*„Mojí hlavní snahou je ukázat konkrétní historický chod událostí
v oněch třinácti únorových dnech,“ řekl režisér (Květy č. 7/1978)
a ve své snaze šel až po inscenaci dobových fotografií na plátně*

Foto archiv

aktivizace.¹¹⁾ Někteří se k hranému filmu skutečně po nějaké době vrátili, jiní vůbec ne, zvláště první alternativa byla přitom spojena s lidským i uměleckým ponižováním a měla nejednou za následek i zřetelný úpadek tvůrčí. Naopak, jak konstatují tytéž stranické dokumenty z roku 1970, „pro naši politiku“ se podařilo už v té době získat Karla Zemana, Otakara Vávru, Jiřího Sequense, Antonína Kachlíka, Oldřicha Lipského, Josefa Macha, Vladimíra Čecha, Karla Steklého, a k nim pak přibyl ještě Jindřich Polák, Jaroslav Balík, Václav Vorlíček, Zbyněk Brynych a další.

Nejsou to vždy jména okrajová, a tak jen s rozpaky hodnotíme teď s odstupem čtvrtstoletí jejich počínání. Loni pětadesátiletý Vávra, nestor českého filmu, který „dokázal“ u filmu pracovat za všech režimů od vzniku Československa a byl na FAMU oceňovaným učitelem mnohých příslušníků české nové vlny, dodnes například prohlašuje, že za celý život natočil jediný ideologický film, *Občana Brycha* (1958). Trilogii *Dny zra-
dy* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976) účelově zobrazující mnichovské

11) Kniha cit. v pozn. 3, s. 127.



Mytologie vůdců:

*Július Pántik jako Klement Gottwald otec, manžel a vlastenec,
hledající poučení ve spisech Zdeňka Nejedlého,
v Traplově Vítězném lidu (1977)*

Foto archiv

události, východní odboj a pražské povstání v květnu 1945 natočil prý po úspěchu první části a proto, že kdyby odmítl pokračovat, nemohl by dál u filmu pracovat.¹²⁾ To je i možné, své místo si však Vávra udržel jen za cenu ilustrativní filmové propagandy, ústící pak v následujícím desetiletí v nevzrušivě popisný realismus.

K opravdovým nížinám dospěla ale česká kinematografie sedmdesátých let až v takových dílech, jakou byla politická alegorie Karla Steklého na osmašedesátý rok *Hroch* (1973), filmy normalizačního arivisty Vojtěcha Trapla *Tobě hrana zvonit nebude* (1975) a *Vítězný lid* (1977), *Klíč* (1971) a *Vysoká modrá zeď* (1973) Vladimíra Čecha či *Dvacátý devátý* (1974) a *O moravské zemi* (1977) Antonína Kachlíka. V nich se konkrétně naplnily stranické požadavky, aby filmová tvorba „ztvárňovala výsledky budování socialistické společnosti, zobrazovala práci a hrdinství našich lidí, revoluční tradice, revoluční historii boje dělnické třídy a díla, která by také ukázala československou problematiku

12) Otakar Vávra v pořadu rádia Frekvence 1 Frekventárium 25. 2. 1996. Ve svých pamětech *Podivný život režiséra* (Prostor, Praha 1996, s. 270 – 279) líčí ovšem celou trilogii jako svou vlastní iniciativu, dojednávanou nakonec finančně pro naprosto výjimečné náklady rovnou s tajemníkem ÚV KSČ Janem Fojtíkem.

ILUMINACE

Jan Lukeš: Pád, vzestup a nejistota



*Mytologie vůdců:
Michal Dočolomanský jako mladý Gustáv Husák
v Traplově Vítězném lidu (1977),
aneb filmaři straně a strana filmařům
Foto archiv*

z krizového období let 1968 – 69.¹³⁾ To vše samozřejmě v duchu od základu lživé perspektivy, sloužící především obhajobě stávající moci a propagandistické falzifikaci skutečnosti jak přítomné, tak dějinné.

Pokud ovšem měl být dodržen od šedesátých let stabilní výrobní plán asi třiceti českých a deseti slovenských filmů ročně, nebylo možné jej vyplnit jen podobnými opusy, byť většina z nich narostla hned do dvoudílné metráže. Celý systém vyhledávání a schvalování námětů se však rychle změnil v těžkopádný byrokratický aparát, úzkostlivě vyvažující jednotlivé žánry, bdící nad jejich správným proporčním zastoupením a pochopitelně především nad jejich ideovou bezchybností. Ještě koncem osmdesátých mohl tak na jednom bilančním filmovém aktivu zaznít zoufalý nářek nad tím, že má-li v Čechách vzniknout filmová detektivka, musí látka projít „připomínkovým řízením“ na celkem asi třiceti institucích a pak už se to, co z ní zbyde, prakticky nedá natočit.¹⁴⁾ Asi stejně si pak lze vysvětlit, že při zpětném pohledu zaráží většina produkce sedmdesátých let ani ne tak svou režimní servilitou jako díla už jmenovaná, ale především svou nicotností, duchovní bezvýznamností, stereotypem povolených myšlenkových mantinelů i řemeslným rutinérstvím. Docela pěkně to dokumentuje komediální trilogie jednoho ze spolutvůrců nové vlny Jaroslava Papouška *Ecce homo Homolka* (1969), *Hogo fogo Homolka* (1970) a *Homolka a tobolka* (1972), předznamenávající svým sestupem od sžíravého smyslu pro absurditu lidských vztahů ke komunální kritice socialistického maloměšťáka celou sérii podobných filmů, počínaje moralistními satirami Petra Schulhoffa a konče čím dále opožděnějšími politickými taškařicemi Václava Vorlíčka *Bouřlivé víno* (1976), *Zralé víno* (1981) a *Mladé víno* (1986).

Je až s podivem, že v této průměrnosti, v níž museli utápět svůj talent herci jako Vladimír Menšík, Jiří Sovák, Miloš Kopecký či Iva Janžurová, se i dnes najdou díla plně či alespoň zčásti akceptovatelná: literární adaptace Juraje Herze *Petrolejové lampy* (1971) a *Morgiana* (1972), nervní úvaha o mužském a ženském principu *Hra o jablko* (1976) Věry Chytilové, komedie Jiřího Menzela *Na samotě u lesa* (1976) a Oldřicha Lipského „Marečku podejte mi pero!“ (1976) a *Adéla ještě nevečeřela* (1977), psychologický „eastern“ Františka Vlábila *Stíny horkého léta* (1977), adaptace zbojnického tématu v *Baladě pro banditu* (1978) Vladimíra Síse, příběh o dospívání na prahu války v *Láskách mezi kapkami deště* (1979) Karla Kachyni, pochmurný obraz socialistického sídlištního života v Chytilové *Panelstory* (1979), vlastenecky jinotajná *Božská Ema* (1979) Jiřího Krejčíka a možná i některé další filmy. V nich se latentně udržovala a postupně obnovovala řemeslná a myšlenková kontinuita alespoň s některými hodnotami předchozího desetiletí a v osobnostech scenáristů Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka (psali pro O. Lipského, J. Menzela, Zdeňka Podskalského) se dokonce právě v této době teprve začínal formovat tvůrčí tandem, vtiskující pak nezaměnitelnou mystifikační tvář celé jedné linii české filmové komedie: *Kulový blesk* (Ladislav Smoljak, Zdeněk Podskalský, 1978), *Vrchní, prchni* (Ladislav Smoljak, 1980), *Jára Cimrman, ležící, spící* (Ladislav Smoljak, 1983), *Rozpuštěný a vypuštěný* (Ladislav Smoljak, 1984), *Nejistá sezóna*.

13) Jiří Purš, *Závěry říjnového plenárního zasedání ÚV KSČ o ideologických otázkách (Z projevu na aktivu tvůrčích pracovníků a pracovníků filmové distribuce, Praha 29. 11. 1972)*. In: kn. cit. v pozn. 4, s. 28.

14) Režisér Jiří Svoboda na rozšířeném zasedání Filmové rady 6. 5. 1988.

Ani často pracně vyvzdorované nekomerční projekty, ani divácky masově úspěšné pohádky a fantastické komedie, kde prim sehrál opět Václav Vorlíček – *Tři oříšky pro Popelku* (1973), *Jak utopit dr. Mráčka anebo Konec vodníků v Čechách* (1974), *Což takhle dát si špenát* (1977) – nemohly ovšem zastříit, že celkově znamenala sedmdesátá léta pro český film hluboký úpadek, související nepochybně i s těžkou depresí občanskou a mravní. Také řada filmařů, režisérů, scenáristů a dramaturgů se v lednu 1977 svými hlasy připojila k rozsáhlému útoku moci proti opozičnímu uskupení Charta 77: „My, tvůrci pracovníci Filmového studia Barrandov, máme jiné starosti a jiné problémy, než jsou kampaně – nikoli první a ne poslední – antikomunistických centrál. Nemyslíme na destrukci, ale na tvorbu,“ vyhlásili do světa, aniž by jako ostatní občané měli vůbec možnost se s požadavky Charty 77 veřejně seznámit.¹⁵⁾ Informační blokáda, ideologický dozor a masivní propaganda sklízely tu své ovoce, a to nejen co do občanských postojů, byť většinou zaujímaných jen účelově, ale i co do konkrétní tvorby, ztrácející kontakt se světem, uzavírající se do namnoze už antikvárních uměleckých postupů a zaostávající z nedostatku peněz i za soudobým vývojem technickým.

III.

Generace s r. o.

Jako nadále neudržitelné ukázalo se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let také umělé zadržování nástupu nových tvůrců. Bezprostřední služebníci režimu vyčerpali své možnosti, ti kterým byl návrat k tvorbě povolen v průběhu let (Chytilová, Menzel, Bočan, Krejčík), byli chápáni jako solitéři, na které je třeba dávat bedlivý pozor. Mezi tím z FAMU přicházeli další a další absolventi režie a scenáristiky, čekající marně na svou příležitost. Barrandovská dramaturgie se snažila problém řešit systémem kolektivních debutů, povídkových triptychů, v nichž se navíc začínající tvůrci občas ocitali pod jakousi kuratelou režiséra už dostatečně prověřeného: *Maturita za školou* (Jaromír Hník, Jaromír Borek, Jaromír Dvořáček, 1973) o dospívání, detektivní *Motiv pro vraždu* (Július Matula, Jiří Svoboda, Tomáš Svoboda, 1974), *Profesoři za školou* (Zbyněk Brynych, Milan Muchna, Vladimír Blažek, 1975), *Boty plné vody* (Ivo Toman, Karel Kovář, Jaroslav Soukup, 1976) z vojenského prostředí, komediální *Jak rodí chlap* (Zdeněk Troška, Jan Ekl, Vladimír Drha, 1979), později čapkovské *Plaché příběhy* (Dobroslav Zborník, Zdeněk Flídr, Tomáš Tintěra, 1982), nakonec *Přátelé bermudského trojúhelníku* (Václav Křístek, Jan Prokop, Petr Šícha, 1987) a *Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn, Jan Kubišta, Radovan Urban, 1987). Většině těchto projektů byla společná laboratorní umělost, odsouvání tvůrce do role pouhého realizátora dramaturgií pečlivě vypreparovaných námětů, z nichž zejména ty ze současnosti vedly ke kamuflování skutečných společenských problémů, k vytváření idylického světa snadno řešitelných konfliktů.

15) *Vyjádření režisérů, scenáristů a dramaturgů Filmového studia Barrandov k tzv. „chartě 77“*. „Záběr“ 10, 28. 1. 1977, č. 3, s. 1. Připojený seznam signatářů s datem 19. ledna 1977 byl pak ještě o další podpisy rozšířen v „Záběru“ 10, 11. 2. 1977, č. 4, s. 2. Seznam, který podle Kina č. 3/1977 přináší „Revolver Revue“ 33, leden 1997, v materiálu nazvaném *Anticharta* (s. 241 – 305) na s. 262, není tedy úplný.



*Dagmar Bláhová v takřka neuvěřitelné „ohňové scéně“
ve Hře o jablko (1976) Věry Chytilové.*

*Nepochybně i pro tento výjev, destruuující uniformně prudérní
dobové představy o životním stylu,
byla distribuce filmu odkládána až do roku 1978*

Foto archiv

Nicméně se ukázalo, že alespoň některým se tyto třetinové debuty staly skutečně už trvalou vstupenkou do filmu: Jiřímu Svobodovi, Júliovi Matulovi, Milanovi Muchnovi, Jaroslavu Soukupovi, Vladimíru Drhovi, Zdeňkovi Troškovi, abych jmenoval alespoň ty, jejichž tvorba pokračuje od té doby většinou až do současnosti. Když k nim přibyl svou prvotinou ve stylu rané Věry Chytilové Karel Smyczek a svůj druhý film po dávném *Takže ahoj* (1970) mohl konečně natočit také Vít Olmer, zasvitla na chvíli na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let naděje, že nastupuje nová generace, s vlastní tematikou i poetikou. Jenže se ukázalo, že jde nejvýše o jakousi generaci s ručením omezeným, jejíž zdánlivá jednota je vyvolána spíše vnějšími okolnostmi. Zmařené a odkládané debuty svedly k sobě ve stejném čase tvůrce, kteří by za normálních okolností šli asi dosti rozdílnými cestami: např. povídkový projekt *Návštěvy*, na kterém se Drha podílel už v roce 1969, byl zastaven, Svoboda a Soukup si cestu k vlastní tvorbě museli vykoupit ideově konformními filmy *Dům na Poříčí* (1976) a *Drsná Planina* (1979). Svou roli sehrála i otevřenější dramaturgie Filmového studia Gottwaldov, zaměřeného na tvorbu pro děti a mládež a o mládeži: právě tam natočil Smyczek osvěživě dokumentaristická *Housata* (1979) o internátním životě mladých učnic, tři dětské psychologické filmy tam



Film jako ilustrace:

Vávrovo Osvobození Prahy (1976).

Někdejší metaforičnost Romance pro křídlovku (1966)

zmizela pod megalomanskou touhou natočit film

skutečnější než skutečnost

Foto archiv

realizoval Vít Olmer – *Sonáta pro zrzku* (1980), *Skleněný dům* (1981), *Stav ztroskotání* (1983). A vznikl tam i Drhův film *Dneska přišel nový kluk* (1981), který jako by svým názvem pojmenovával celou sérii tematicky i stylově podobných snímků.

Sami zralí třicátníci až čtyřicátníci, učinili jejich režiséři svými hrdiny mladé lidi na prahu dospělosti, nezátížené už jakýmkoli vinami minulosti, a nechali je s bezelstnou přímočarostí pozorovat a hodnotit své dospělé okolí. Ačkoli šlo většinou o nenáročné komediálně laděné příběhy, jejich účinek byl překvapivě osvěživý: živostí a autenticitou upomínaly nejednou na zatracovanou novou vlnu šedesátých let, někdy až do plagiátu jako v Muchnově snímku *Matěji, proč tě holky nechtějí?* (1981), zbaveny ideologické falše ukazovaly jako by mimochodem, kolik pokrytectví ve společnosti vládne (Drha) a nevyhnuly se ani tragickým akcentům jako v Soukupově filmu *Vítr v kapse* (1982). Za normálních okolností byl by odtud jen krůček k rozšíření zorného úhlu, k dokreslení nejen individuálních, ale především společenských souvislostí.

Takový čas však ještě nenastal a slibný nástup brzo sklouzl do stereotypu, jaký představoval např. *Kluk za dvě pětky* (1983) Jaromíra Borka či film generačně zcela vzdáleného Karla Kachyni *Fandy, ó Fandy* (1983). Právě on ovšem ukazuje na vliv, jaký tato



Film jako ideologie:

*Traplův Vítězný lid (1977), výmluvná odpověď režimu
všem „ztroskotancům a samozvancům“,
kteří se právě v roce natáčení snímku
pokusili Chartou 77 apelovat na lidská práva*

Foto archiv

epizoda na český film přece jen měla: setřásla z něj balast ideologické účelovosti, prohnala jím čerstvý vzduch reality, připomněla poetiku šedesátých let a smyslem pro dynamiku a spektakulárnost filmového obrazu začala znovu navazovat kontakt se světem.

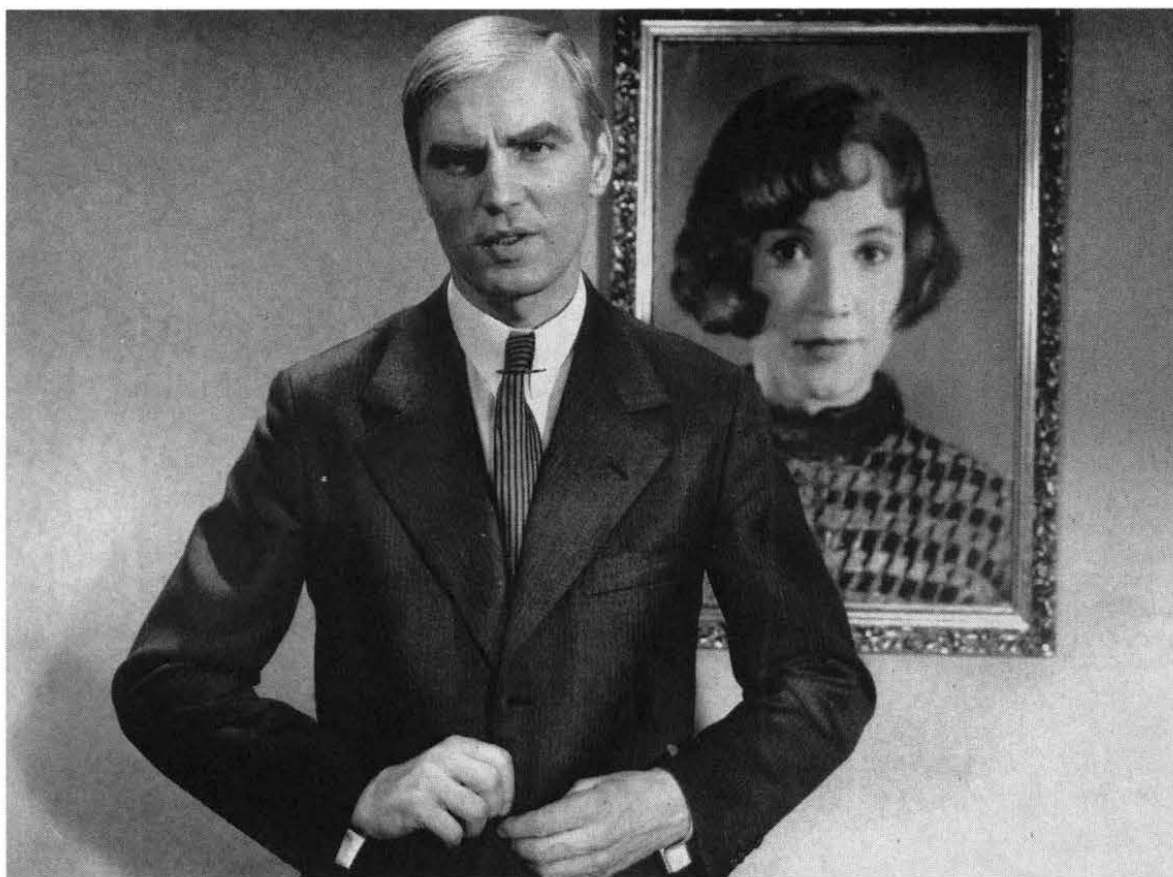
Jednotliví tvůrci generace vydali se pak každý svou individuální cestou. Svoboda se stal tvůrcem pochmurných psychologických a historických dramát, mezi nimiž vyniká zejména naturalistický příběh z českého poválečného pohraničí *Zánik samoty Berhof* (1983) a evokace politických procesů padesátých let *Jen o rodinných záležitostech* (1990), upomínající pojetím na Costa-Gavrasovo *Doznání* (1969). Soukup prokázal výtečný smysl pro sugestivní historicko-psychologický film v *Romanetu* (1980) a *Záchvěvu strachu* (1983), od poloviny osmdesátých let implantuje však programově do českého prostředí komerční zahraniční žánry a svými *Discopříběhy* (1987 a 1991) a *Kamarády do deště* (1987 a 1992) je dnes jedním z divácky nejúspěšnějších režisérů. Smyczek se věnoval etické problematice na půdoryse vztahů v kolektivech dospívajících ve filmech *Jen si tak trochu písknout* (1980), *Jako zajíci* (1981) a *Sněženky a machři* (1982), později proslul zejména dokumentaristicky drsnou vizí zdánlivě nemotivovaného násilí mezi



Film jako herecká příležitost:
 ve Vávrově Sokolovu (1974) zleva Jiří Kodet, Ladislav Lakomý,
 Štefan Kvietik, Jiří Krampol, Jan Kanyza
 a Martin Štěpánek jako npor. Otakar Jaroš
 Foto archiv

mladistvými ve filmu *Proč?*, v devadesátých letech se věnuje převážně televizní tvorbě. Zdeněk Troška se vyvinul v komediografa italského stříhu v sérii filmů *Slunce, seno, jahody* (1983), *Slunce, seno a pár facek* (1989), *Slunce, seno, erotika* (1991), také ale ve vynikajícího pokračovatele české pohádkové tradice: *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987). Nejpozoruhodnější oblouk opsal však Vít Olmer: od nostalgických komedií *Co je vám, doktore?* (1984) a *Jako jed* (1985), vypovídajících příznačně o bezvýchodné atmosféře doby, přes *Bony a klid* (1987), atraktivně pojatý pohled za fasádu socialistické reality, a *Tankový prapor* (1991), první český film v soukromé produkci po téměř padesáti letech, až po obskurní erotické *Playgirls* (1995)... A zapomenout nesmíme ani na Fera Feniče a jeho *Džusový román* (1984), komedii vyjevující svým formanovským pojetím natolik depresivnost zastaveného času reálného socialismu, že byla ještě v této době na čtyři roky zakázána. V devadesátých letech se Fenič se svou firmou Febio stal patrně nejúspěšnějším inspirátorem i producentem filmového dokumentu v Čechách, byť svým zaměřením na televizní exploataci vlastně stírajícím jeho umělecké ambice.

Spolu s tvorbou nové generace tvořila ovšem i v této době větší část produkce stále ještě díla prakticky okamžitě odsouzená k zapomenutí, bez šance přežít jednu sezónu. Přesto i ona dosahovala často návštěvnosti, o jaké by si mohly nechat snít i leckteré dnešní



Film jako odpustek:

*Josef Šebek, v roce 1969 představitel ústřední postavy
politického vězně ve zničené filmové povídce Oty Fuky
Hippokratova přísaha (viz Iluminace č. 1/1996),
v hlavní roli důvěřivého architekta Vondráka,
který se ve Svobodově filmu Dům na Poříčí (1976)
stane obětí podnikatelské bezohlednosti*

Foto archiv

americké megahity. V uzavřené společnosti se státně-monopolním televizním vysíláním a videem pouze pro prominenty představoval film médium pospolitého setkání a kino prostor, v jehož bezpečně zešeřelé anonymitě bylo možné dát průchod kolektivnímu vzdoru. Jako třeba při alegorické *Kalamitě* (1981) a *Faunově velmi pozdním odpoledni* (1983) Věry Chytilové, za nimiž byli diváci ochotni cestovat i do zastrčených příhraničních městeček, kam režim podobné filmy s oblibou vypuzoval z velkoměstských center. Anebo při nostalgickém návratu Jiřího Menzela k atmosféře předválečného Československa v adaptaci *Postřižín* (1980) Bohumila Hrabala. Od premiéry v únoru 1981 vidělo tento film jen do konce roku 1987 2 716 928 diváků.¹⁶⁾ Menzel pak pokračoval dalším hrabalovským prepisem *Slavnosti sněženek* (1983) a jeho tažení vyvrcholilo *Vesničkou mou střediskovou* (1985) podle scénáře Zdeňka Svěráka: od srpna 1986 do konce roku

16) Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930 – 1987. Ústřední půjčovna filmů, Praha 1988, s. 172.

ILUMINACE

Jan Lukeš: Pád, vzestup a nejistota



*Napínavým psychologickým příběhem z poválečného pohraničí
Stíny horkého léta (1977) se František Vlášek dokázal zcela vymknout
z dobově užitárních nároků na film a povznést své dílo do roviny
spojující existenciální úvahu s dobrodružným prvkem*

Foto archiv

1987 ji vidělo dokonce 3 690 403¹⁷⁾ diváků a úspěch slavila i ve světě, dočkala se mj. nominace na Oscara.

Filmy Chytilové a Menzela představují dvě protikladné tvůrčí reakce na realitu: sarkasticky burcuje a úsměvně chápavou. Kritika cenila z protirežimního opozičnictví víc tu první, diváci pro sdělnost a lidskou blízkost zase tu druhou. Spíše na sestupu ocitlo se teď v *Hadím jedu* (1980), *Pasáčkovi z doliny* (1983) a pak *Mágovi* (1987) dílo Františka Vlácil, i když si i nadále podrželo svou obrazovou kulturu. Kontinuitu se svou tvorbou ze šedesátých let marně na plytkých látkách hledali Zbyněk Brynych, Ladislav Rychman, Hynek Bočan, Juraj Herz či Jaromil Jireš. Diváckou pozornost si zato už zase zdařilými adaptacemi literárních děl získal Karel Kachyňa ve filmech *Cukrová bouda* (1980), *Pozor, vizita!* (1981), *Sestřičky* (1983) a *Smrt krásných srnců* (1986) a příležitost ke groteskní persifláži poměrů využil v *Prodavači humoru* (1984) Jiří Krejčík. Od kriminálního žánru ke komedii přešel Dušan Klein a nastartoval svou zatím čtyřdílnou „ságu“ *Jak svět přichází o básníky* (1982), *Jak básníci přicházejí o iluze* (1984), *Jak básníkům chutná život* (1987) a *Konec básníků v Čechách* (1993). Paradoxně jako by navzdory jeho kvalitám se státního ocenění dostalo koprodukčnímu slovensko-českému filmu Martina Hollého *Signum laudis* (1980). Jiné koprodukční projekty nesly ovšem i nadále pečeť monstrózních propagandistických podniků (např. čtyřdílný *Boj o Moskvu* Jurije Ozerova z roku 1985), na nichž se rádi živil režimní tvůrci typu Jaroslava Balíka (*Šílený kankán*, 1982) či Jiřího Sequense (*Hořký podzim s vůní manga*, 1984).¹⁸⁾

IV.

Pukají ledy

Jak pukaly ledy, tak nazval jeden z přímých účastníků své vzpomínky na československé listopadové události roku 1989.¹⁹⁾ Ledy začaly však pukat mnohem dříve, nejpозději ve chvíli, kdy se začalo vyplňovat to, co se mohlo stát jediným možným prostředkem rozčeření hnilobných vod reálného socialismu: totiž když k úžasu všech začalo docházet k reformním proměnám v samotném Sovětském svazu. Bigotní režimy satelitních států,

17) Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930 – 1987. Ústřední půjčovna filmů, Praha 1988, s. 257.

18) „Široká spolupráce se socialistickými kinematografiemi“ patřila od počátku normalizace k hlavním ideologickým úkolům nového vedení FSB – viz např. *S ústředním dramaturgem FSB Ludvíkem Tomanem nad dramaturgickým plánem roku 1972*. „Filmové informace“ [cyklostylovaný týdeník ústředního ředitelství Čs. filmu] 1972, č. 2, s. 1 – a byly na ni vynakládány značné finanční prostředky, i pokud bylo jasné, že povede jen k předem mrtvým projektům. Nepochybně i pro ně „byla zastavena výroba protisocialistických filmů a filmů, které divák nechápal, na které odmítal přijít do kina. My bychom chtěli natáčet takové filmy, které mají vysokou uměleckou úroveň, kterým však diváci porozumí, které jim mají co říci.“ (Tamtéž.) Podle publikace cit. v pozn. 16, s. 14 vidělo např. *Boj o Moskvu* ve dvou dvoudílných částech 298 737 a 244 505 diváků, bizarní československo-mongolskou koprodukcí *Ve znamení Tyrkysových hor* (Ivo Toman, Najdangijn Njandavá, 1977) dokonce jenom 88 752 diváků (s. 253). Přitom návštěvnost podobných titulů byla uměle zvyšována např. povinnými školními představeními a často údaje o ní ještě účelově manipulovány.

19) Michal Horáček, *Jak pukaly ledy*. Ex libris, Praha 1990.



*Socialismus ve své nezkamuflované podobě
ve filmu Věry Chytilové
Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (1979)
Foto Zdeněk Dukát*

včetně československého, snažily se navzdory tomu udržet status quo, to už však nebylo trvale možné. Ve filmu sice až do samotného převratu přetrval stávající systém plánování, schvalování, připomínkování, cenzurování a dohlížetelského bilancování, pod jeho stále vyhlodanější skořápkou docházelo však rok od roku ke zřetelnějšímu pnutí. Naléhavěji se začala ozývat také filmová kritika a publicistika, zejména z řad nadcházejících čtyřicátníků, které už nebylo možné jen tak diskreditovat poukazem na jejich minulost. Docházelo ovšem k až groteskním situacím, když se třeba jejich zástupce Milan Hanuš domáhal proti vedení Čs. filmu pomoci u „progresivnějších“ filmařů sovětských.²⁰⁾ Do distribuce byl uvolněn Feničův *Džusový román*, alespoň na videokazetách byl distribuován film Juraje Herze *Straka v hrsti*, podobenství o lidské krutosti, čekající od svého zákazu v roce 1983 na dokončení a uvedení až do roku 1988. Začínala se obnovovat historická paměť, stále častěji se objevovaly odkazy na kinematografii šedesátých let, připomínala se jména těch, kteří měli být programově vymazáni z jejich dějin, mocně zapůsobil už v roce 1985 osmioscarový úspěch *Amadea* (1984) českého režiséra žijícího v USA Miloše Formana. Na konci osmdesátých let se začaly vracet do distribuce

20) Při návštěvě delegace Svazu filmových pracovníků SSSR v čele s jeho prvním tajemníkem Elemem Klimovem v Praze v roce 1988.



*Signum laudis (1980) Martina Hollého čili znamení cti:
úvaha o hranicích služebnosti na historickém půdorysu, odměněná sama režimem
Státní cenou Klementa Gottwalda 1981 kolektivu tvůrců.*

*Po takřka jednohlasých sedmdesátých letech
tichý počátek nové éry latentních střetů filmu s mocí
a také nových paradoxů v jejich vzájemných vztazích*

Foto Václav Beneš

některé filmy proskribovaných tvůrců, např. *Obžalovaný* (1964) už nežijícího exulanta Jána Kadára a Elmara Klose, probíhala jednání o uvolnění dalších.

V samotné tvorbě však na rozdíl od „filmu morálního neklidu“ polského či maďarského představovaly nejzazší stupeň společenské kritičnosti snímky jako *Proč?*, *Bony a klid* či *Pavučina* (1986) Zdenka Zaorala, nahrazující vlastně obraznou výpověď až publicistickým dokumentarismem zaměřeným na atraktivní jednotliviny: násilí, příživnické kšeftování s valutami, drogy. Z touhy po hlubším pohledu přecenila zjevně kritika např. *Dům pro dva* (1988) Miloše Zábranského, operující s religiálními a mystickými motivy, a naproti tomu možná ne plně docenila pokračující zjitřené interpelace moci v obrazných podobenstvích Věry Chytilové *Vlčí bouda* (1986), *Šašek a královna* (1987) a *Kopytem sem, kopytem tam* (1988). V tomto filmu posledním, spojujícím hrozbu AIDS s obecnou mravní devastací společnosti, objevili se herci z divadla Sklep, jednoho ze souborů tzv. *Pražské pětky*, která se v témže roce představila i ve stejnojmenném filmu, prodchnutém její nezvyklou postmoderní poetikou. Ta potom v roce 1990 dodala jasně zřivě skeptický podtón také snímku Tomáše Vorla *Kouř*, dosud nejvýstižnější a nejprovočtější převratové vizi.

S *Pražskou pětkou*, *Kouřem*, snímkem *Vojtěch, řečený sirotek* (1989) Zdeňka Tyce, *Zvířaty ve městě* (1988) Václava Křístka, *Časem sluhů* (1989) Ireny Pavláskové či komedií *Vrať se do hrobu!* (1989) Milana Šteindlera přihlásila se další generační vlna tvořící v relativně už svobodných podmínkách, bez cizího diktátu, se samozřejmou představou o tvorbě nezátížené žádnou služebností, podřízené jen vlastnímu uměleckému názoru a poetice. Pád režimu zastihl namnoze jejich filmy ve stadiu dokončovacích prací, žádný z nich nemusel však dýchavičně doplňovat svou výpověď o narychlo vmontované odkazy k listopadovým událostem, tak jako se o to pokusili někteří jiní. Nedlouho po dokončení filmu s až symbolicky odpouštějícím názvem *Vlastně se nic nestalo* (1988) odešel Evald Schorm, aniž se dočkal návratu, jaký by si býval sám přál. A asi jen pád režimu uchránil Fera Feniče před postihem za to, jak vykreslil jeho exponenty ve svých *Zvláštních bytostech* (1990). Nastaly však jiné starosti...

V.

Návrat ztraceného filmu

Tím návratem míním po téměř půlstoletém státním monopolu na filmovou výrobu návrat filmu soukromého. První vlaštovkou se stal *Tankový prapor*, vyrobený vlastně ještě protizákonně – teprve v říjnu 1993 byly totiž zrušeny příslušné paragrafy dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 o zestátnění českého filmu. A teprve tímto aktem vykročil také film (po rozpadu ČSFR v roce 1992 teď už jenom český) ze skleníku socialismu do džungle kapitalismu, jak to pojmenoval Miloš Forman. Ultraliberální ekonomická reforma přinesla s sebou omezení státní podpory kinematografie na minimum, privatizace Filmového studia Barrandov, do té doby symbolu českého filmu, rozpoutala mezi tvůrci vášnivé polemiky. Lépe se nové realitě přizpůsobili ti mladší, kteří pochopili, že na film si musí najít financiéři sami, hůře ti starší, zvláště když se zatím jen ztěžka konstituuje role producenta, který sám dovede využít tvůrčího potenciálu toho kterého umělce a zjednat mu k práci příslušný prostor. Nedořešená legislativa v oblasti daňového systému brání přirozené pluralitě zdrojů odpisováním z daní, takže dnešními financiéři českého filmu jsou nadšenci, kteří musí předem počítat se ztrátou vložených peněz. Navíc privatizací výrazně ubývá kin, zbývající jsou většinou zanedbaná a nedostatečně technicky vybavená, stoupající ceny vstupenek odrážejí nemajetnější vrstvy – a přitom aby bylo vstupné ekonomické, muselo by už teď být až pětikrát vyšší. Českému filmu krutě konkurují zahraniční, zejména americké komerční trháky, které sice postrádají naléhavost a vroucnost evropského filmu, technickou dokonalostí a efektní spektakulárností mu však diváky také odvádějí. A stát se k ochraně kulturního dědictví, jakým český film a jeho tradice nepochybně jsou, chová macešsky, přesvědčen, že i tu o všem rozhodne neviditelná ruka trhu...

Jednu zjevnou polistopadovou krizi český film už překonal: to když ze šestadvaceti a pětadvaceti vyrobených snímků za rok 1990 a 1991 klesl jejich počet v roce 1992 na pouhých devět. Za rok 1993 se jich však v nově založené „oscarové“ soutěži Český lev hodnotilo už čtrnáct, za rok 1994 devatenáct, v roce 1995 dokonce dvacet dva a loni dvacet. Horší je to s jejich úrovní. První dva popřevratové roky prošly dílem ve znamení

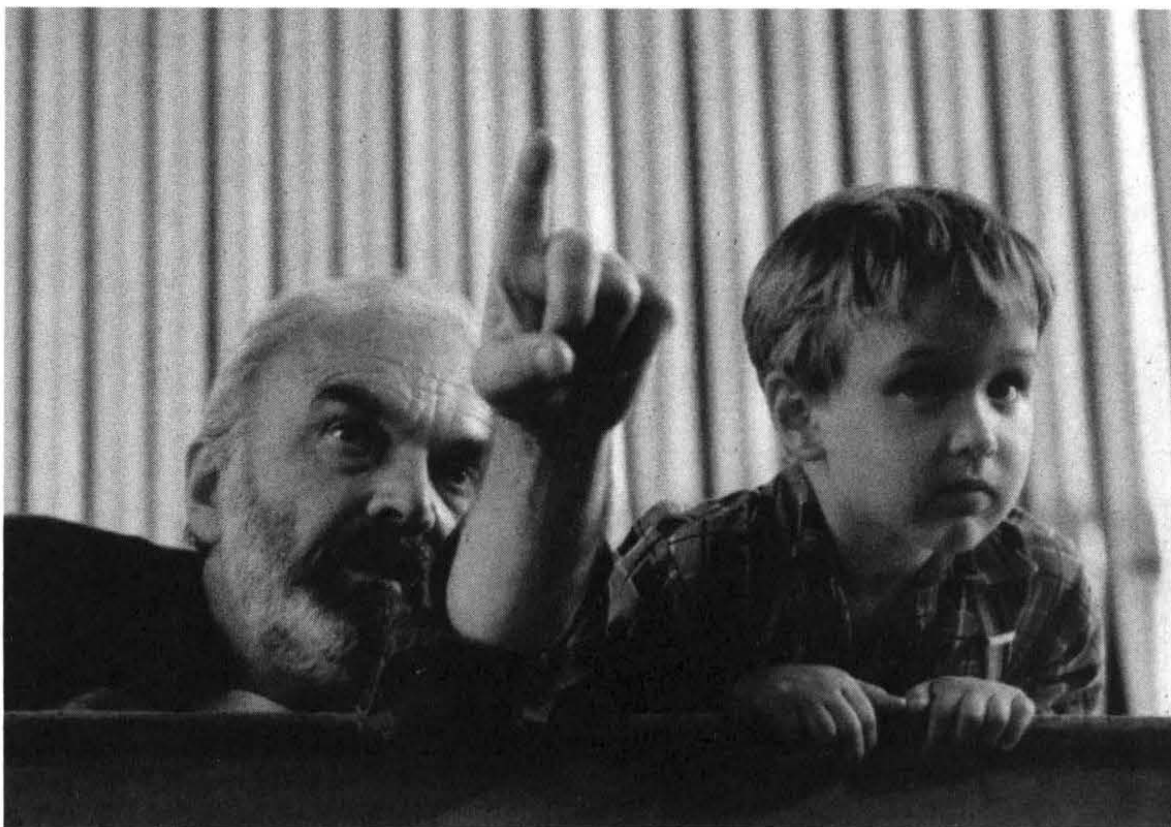


*Straka v hrsti (1983) Juraje Herze,
výtvarně stylizované podobenství o lidské krutosti,
zakázané ještě ve výrobě a dokončené
a uvedené až v roce 1988*

Foto archiv

dokončování snímků z předchozího období, dílem ve znamení uspěchaných rychloprojektů, jakým byl např. estétsky samoučelný opus navrátilce z emigrace Jana Němce *V žáru královské lásky* (1990). Obtíženi novými starostmi a možná i špatným svědomím obrátili se tvůrci až na výjimky, jako byly *Vracenky* (1990) Jana Schmidta a *Tichá bolest* (1990) Martina Hollého, zády k minulosti – a možná i dobře udělali, jak svědčí moralistní pokus o zpětnou bilanci ve filmu Antonína Máši *Byli jsme to my?* (1990). Úroveň prvotiny se nepodařilo překročit v *Corpu delicti* (1991) Pavláskové, ne úplně právem zapadlo bez zájmu generační ohlédnutí Křístkovo ve *Vyžilém Boudníkovi* (1991). Jiří Menzel po vančurovské adaptaci s bezděčně symbolickým názvem *Konec starých časů* (1989) pokračoval divadelně pojatou adaptací *Žebrácké opery* (1991) Václava Havla, udržel si svůj styl, ale ani jeho *Život a podivuhodná dobrodružství vojáka Čonkina* (1994) se už událostí nestal. Tou zato zůstává celovečerní debut Jana Svěráka *Obecná škola* (1991), natočený podle scénáře jeho otce Zdeňka Svěráka a ve šťastné retrostylizaci z těsně poválečných let odpovídající na některé otázky položené nově nabytou svobodou.

Úrovně *Obecné školy*, nominované pak na Oscara, žádný z českých filmů vzniklých v následujících letech zatím nedosáhl, dokonce ani fantaskní *Akumulátor 1* (1994),



*Zdeněk Svěrák a Andrej Chalimon
ve filmu Kolja (1996) Jana Svěráka –
pokus vyrovnat se s minulostí
a zároveň znovu zaútočit na Oscara*
Foto archiv

road-movie *Jízda* (1994) či *Kolja* (1996) samotného Svěráka, invenčně spojujícího komediální tradice českého filmu se spektakulárností kinematografie americké. Zatímco osobitou pečť si při ztvárňování nové reality dokázal uchovat ve svém „federálním“ opusu *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992) např. Juraj Jakubisko a po letech televizní seriálové práce se k filmu *Bumerangem* (1996) šťastně vrátil Hynek Bočan, méně šťastná byla Věra Chytilová v *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (1992), privatizační komedii, jen o málo se lišící od celé série podobných pokleslých pokusů, stereotypně těžících z reality popřevratových honiček za majetky a penězi.

I filmaři sami hledají klíč k úspěchu, zkoušejí žánry, počínaje upířským hororem a konče muzikálem, snaživě kopírují americké akční filmy i přiboudlé snímky erotické, někdy jako by bez rozmyslu, v touze po co nejrychlejším úspěchu. A český divák zatím trpělivě jejich omyly snáší – do kina sice chodí stále méně, ale přece jen pořád dost, aby se dalo říci, že svůj film miluje a těší se na každý jeho nový kousek, byť sebebláznivější.

Nejistotu vzbuzuje, bude-li tomu tak i do budoucna, nedojde-li nakonec přece jen k „únavovému lomu“ jak na straně diváka, tak na straně stále ještě štědrých soukromých financierů. Pod měřítky divácké návštěvnosti vadne radost z toho, že se zatím každoročně najdou jeden či dva snímky, které znovu udržují kontinuitu tvořivého myšlení

a odvahy k experimentu: postmoderní mozartovské balábile *Don Gio* (1992) bratrů Michala a Šimona Cabanových, parodický *Krvavý román* (1993) Jaroslava Brabce, aristotelsky klasická *Kráva* (1993) Karla Kachyni, vzniklá díky veřejnoprávní České televizi, která se postupně vyvinula v největšího domácího filmového producenta. A také *Lekce Faust* (1994) a *Spiklenci slasti* (1996) Jana Švankmajera, kombinující animaci s živými herci a filozofickou úvahu s černým humorem, komedie Milana Šteindlera z normalizačních let *Díky za každé nové ráno* (1994), či *Pevnost* (1994) Drahomíry Vihanové, *Indiánské léto* (1995) Saši Gedeona, *Šeptej* (1996) Davida Ondříčka a *Marian* (1996) Petra Václava, v nichž si podává ruku autentický projev poetiky šedesátých let s jejím inspirovaným zpracováním v díle debutantů. Všechny tyto filmy přesvědčují, že návrat ztraceného filmu stál za to – zároveň však vybízí k vážné úvaze, jak zabránit jeho opětovné ztrátě, tentokrát nikoli pod tlakem ideologie, ale peněz...

PhDr. Jan Lukeš (1950)

Literární a filmový kritik; studoval na FF UK obor čeština – dějepis (1969 – 1976), v letech 1975 – 1987 se živil jako čistič oken a současně se věnoval literární kritice, 1987 – 1989 byl zaměstnán v odboru výzkumu Čs. filmového ústavu, odkud přešel do kulturní rubriky legalizovaných Lidových novin, kterou pak také od roku 1991 vedl. Od poloviny roku 1994 je redaktorem knižní edice NFA a vědeckým pracovníkem oddělení teorie a dějin filmu. V roce 1982 vydal knihu literárně kritických esejů o mladé generaci sedmdesátých let *Prozaická skutečnost* (Mladá fronta), v roce 1993 soubor filmových studií a kritik z let 1987 – 1993 *Orgie střídmosti* (NFA), v roce 1995 *Stalinské spirituály* (Český spisovatel), pět portrétů spisovatelů a scenáristů vězněných v padesátých letech (J. Hejda, J. Mucha, K. Pecka, J. Stránský, J. Beneš).

(Adresa: Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1)

SUMMARY

DECLINE, RISE AND UNCERTAINTY

Czech Cinema 1970 – 1996

Jan Lukeš

This study is a completed and expanded version of the author's contribution to the catalogue for the current show of Czech and Slovak films at Paris' *Centre Georges Pompidou* (October 1996 – March 1997), a volume entitled *Le cinéma tcheque et slovaque*, edited by Jean-Loup Passek and Eva Hepnerová. At the centre of his summarizing survey of an era covering in chronological terms more than a quarter of the history of Czech cinematography, is the notorious subordination of Czech cinema to authoritarian manipulation in the aftermath of the crushing of the communist reform process in the 1960s; its two decades of efforts to regain artistic freedom and independence; and an outline of its existence since the elimination of state monopoly on film production. In this framework, notably in his treatment of the onset of the so-called „normalization“ period, the author refers to other material featured in the present issue of *Iluminace*: namely, the Party documents dating from 1970 and 1971 which set the ideological guidelines for the following years; diary entries made by script-writer and director Pavel Juráček between 1968 and 1970, mirroring in his immediate emotive reaction the atmosphere characteristic of the psychological U-turn following the coming to power of Gustáv Husák; and the various personal testimonies being made about that era nowadays (by directors Hynek Bočan and Jiří Menzel, and one-time Barrandov studios' production chief Jaroslav Solníčka).

The study's introductory section enumerates the discriminatory measures that continued to afflict Czech cinema from the turn of the years 1969/'70, dealing with both their external manifestations and their ideological background, considering the personal involvement of various individuals in that process, and pondering in general terms over the alternatives that were under the given circumstances faced by film-makers. In the text's following section the focus is shifted onto the field of film production proper, listing the official bans, outlining profiles of film-makers who proved willing to pander to the regime's need to legitimize its restoration in the domain of the arts and to provide it with a historical support, as well as those who strove to save at least some of their integrity as artists and as human beings alike. The 1970s cinematic output itself is shown as embodying a period of deep moral and artistic decline and retardation; even there, however, the author detects several surprising projects which were accomplished despite everything, and which have definitely survived that „burnt-out season.“ e. g., Věra Chytilová's *Apple Game* (1976) and *Prefab Story* (1979).

The third section deals with Czech cinema's renewed if short-lived hopes represented during a brief period at the turn of the 1970s and '80s by what appeared to signal the emergence of a new generation of film-makers (Olmer, Svoboda, Soukup, Matula, Muchna, Drha, Smyczek, Troška). Undeniable though the talents of some of these directors may have proved, they eventually found the prevailing external conditions prohibitive as regarded normal development. Consequently, their work, too, soon went awry due to absence of opportunity to expand and deepen their approaches, and to gain an independence from the prefabricated slogan of „social commission“ which was in reality nothing else than a cloak for ideological manipulation. The latter began to fade away only in the late 1980s, a period which, set in the overall context of the „perestroika thaw“, is the subject of the study's fourth section. Riding the mounting wave of criticism that swept the entire society, film critics at last joined the struggle against the rigid system of film production and approval. At the same time, however, they managed to generate several new myths which have continued to exist to this day and which the country's emancipated and privatized film industry is finding hard to get rid of.

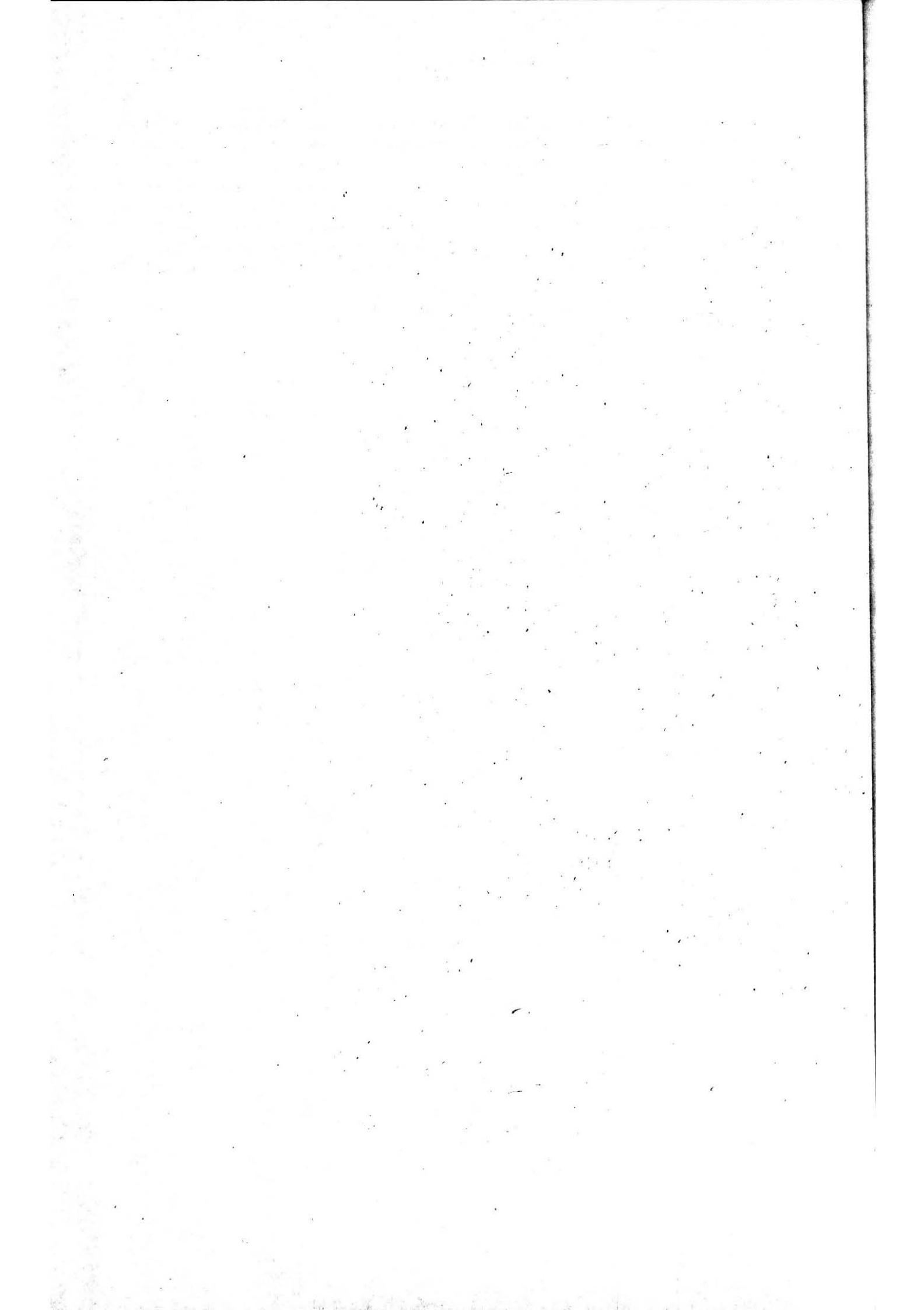
The 1990s are the subject of the fifth and final section. For the time being, Czech cinema is proving what may be regarded as a surprising degree of resilience in the face of virtually nonexistent government subsidies. Meanwhile, the quality of what is produced in the majority of cases fails significantly to excell the average

ILUMINACE

Jan Lukeš: Decline, Rise and Uncertainty

output of the normalization era film-making. The newly acquired freedom is only slowly reassuming such previously lost attributes as the film-makers' awareness of responsibility for a detailed preparation of each cinematic project as regards literary material, programming and production. Likewise, a radically new approach is needed towards the situation in film distribution, international competition, as well as the ever-growing television and video networks, etc. None of this augurs particularly bright prospects for a Czech cinema that is still only rallying after the harsh blows of the past. Rather, the question may arise as to whether in the future it will become just another easily disposable element of an increasingly internationalized entertainment-oriented pop culture, or whether it, too, will be regarded as a relevant manifestation of the Czech national identity.

Translated by Ivan Vomáčka



Články

CO S ČESKÝM FILMEM?

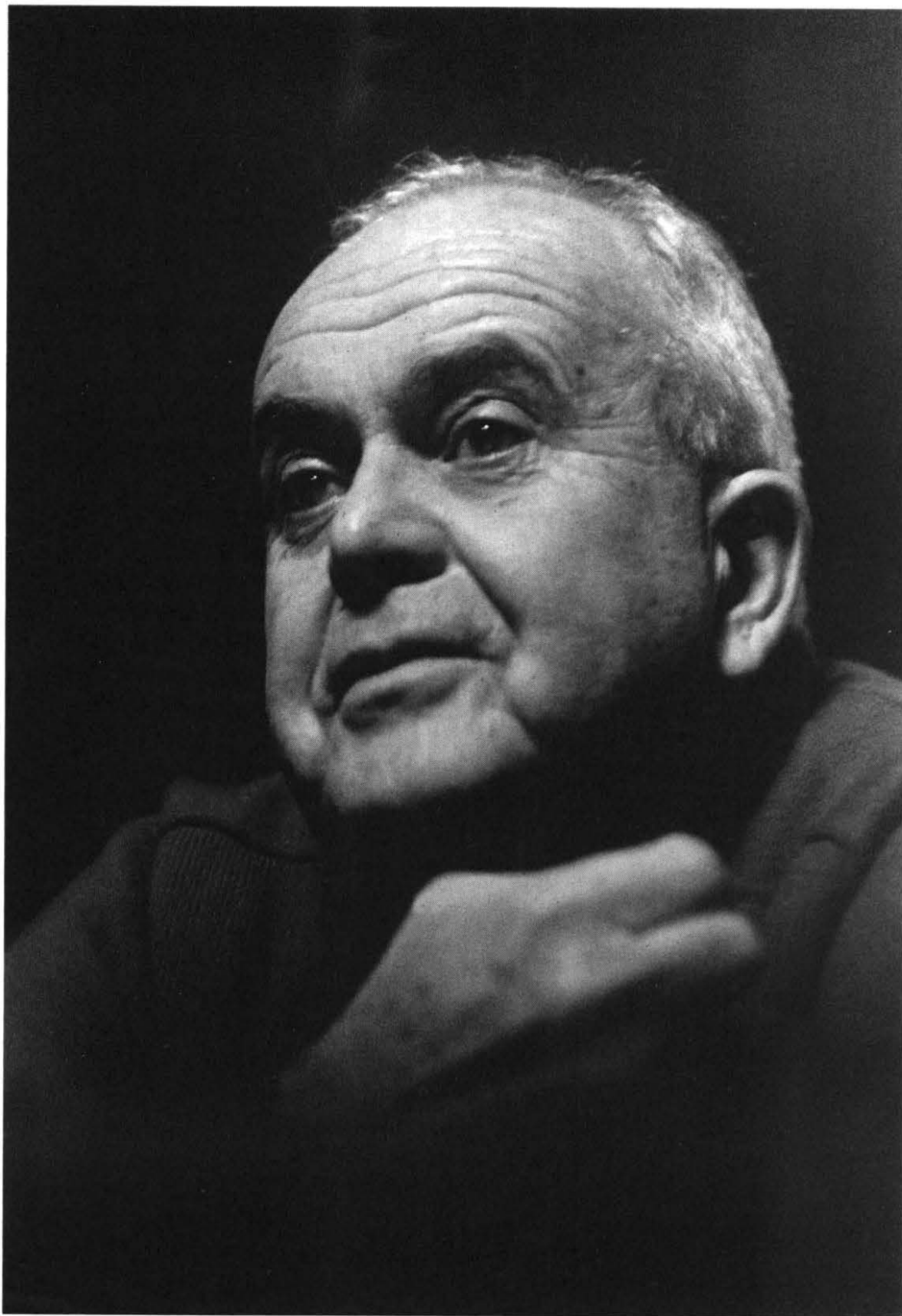
A. J. Liehm

V pařížském Centre Georges Pompidou proběhla od října 1996 do března 1997 přehlídka českého a slovenského filmu, jedna z největších, jaká byla kde kdy uspořádána. Desítky filmů všech žánrů a vročení, s nesporným, daleko převažujícím těžištěm v produkci let 1956 až 1970. Bylo plno, krajanské veřejnosti poskrovnu. Zaslechl jsem dva francouzské mladíky: „Čo hrají?“ – „Nevím, tady se ani nemusím dívat do programu...“ – Největší propagace nejen kultury, ale země, po níž tu za posledních sedm let dohromady ani pes neštěkne. Na rozdíl od Poláků, Maďarů, Rumunů... I tuhle přehlídku si vymysleli Francouzi.

Ale nechci o naší kulturní politice jako takové, nemáme ji doma, nemáme ji (a na ni) tím méně za hranicemi. Jen film občas zaplní to prázdno, i ve Washingtonu, v Londýně, v Kodani... Ne film současný, ne film němý či předválečný (ten je pro znalce, fajnšmekry, historiky), ale kinematografie z let, kdy se dělal za veřejné peníze, pod dohledem státu. Tedy v podmínkách, jichž jsme se nadšeně zbavili a na rozdíl třeba od Maďarů vylili s vaničkou i dítě, abychom mohli spolu s Andrzejem Wajdou vzdychat, že jsme tak dlouho usilovali o svobodu pro film, až se film v té svobodě ztratil. Jako kultura, jako umění.

Jak se to stalo? Naši filmaři či adeпти filmového řemesla si ztotožnili někdejší státní film, či chcete-li veřejně financovanou kinematografií, s jejími osudy v letech 1969 – 1989. Lidem, kteří na tom měli zájem, se podařilo jim namluvit, že tak tomu bylo vždycky, a většina – především ti méně talentovaní, ale nejen – uvěřila. Nezamysleli se ani na okamžik nad tím, že znárodnění filmu si nevymysleli komunisté, ale že o ně léta usilovali právě filmaři, kteří si je vynutili ve chvíli, kdy se politicky bojovalo o docela jiné věci. Dali si namluvit, že studiový systém výroby filmů vynalezli v SSSR, ačkoli tam jenom okopírovali systém americký, na který se nejdříve jeli do Hollywoodu podívat. Víc než ochotně si rovněž dali namluvit, že příčinou úpadku českého filmu nebyla normalizace, ale systém organizace a financování (který v téže době přinášel znamenité výsledky v Polsku a v Maďarsku či v Jugoslávii), a ještě ochotněji dělali, že nevěří, že největších úspěchů dosáhl československý film právě uvnitř tohoto systému. Zásluhou komunistického státu? Naopak, díky jeho slabosti, jejíž zásluhou mohl systém po jistou dobu fungovat relativně svobodně. Nejsilnější antikomunistické filmy mohly tak například vzniknout právě v tomto produkčním systému (a nejen u nás), a nikoli v systému, kde je film ovládán trhem. Neuvěřili, že v malých, jazykově omezených evropských zemích se film bez vydatné veřejné podpory neobejde. Lhalo se jim nejenom o tom, ale i o blahodárnosti

ILUMINACE
A. J. Liehm: Co s českým filmem?



A. J. Liehm
Foto Miloš Fikejz

nepřipravené privatizace studií, na zeď se pouštěla zlatá prasátka zahraničních zisků z vývozu, koprodukcí apod. a všichni nadšeně tleskali. Když jsem se v devadesátém roce na pozvání FITES pokusil tyhle lži kvalifikovat a varovat před podporou bezhlavé likvidace existujícího systému a nabádal ke studiu osudů filmové tvorby v jiných malých zemích, včetně nové role televize ve filmové produkci, nestačil jsem vzít za kliku. Nechápal jsem v té době ještě, jaká komunikační propast je mezi mou zkušeností posledních dvaceti let a tou jejich. Navíc jsem byl „emigrant“. Nevěděl jsem, co tak dobře pojmenovala Sylvie Richterová na pražské konferenci o nezávislé literatuře ve čtyřicátých letech: „Nechybí jen dialog,“ řekla tenkrát, „ale často právě předpoklad společenství, který je podmínkou vůle přijmout odlišnou zprávu, jazyk, zkušenost, protože do jisté – nebo i do velké – míry odporuje vlastnímu jazyku a zkušenosti. (...) Společenství končí tam, kde končí náš předpoklad možnosti dorozumět se s druhým, kde končí i jen zájem o ně...“

Bojím se, že tahle situace se za posledních sedm let příliš nezměnila. Když jsem loni v Uherském Hradišti hájil výhody studiového systému, veřejné kontroly nad distribucí výrazného veřejného financování filmové produkce v malých, jazykově omezených zemích, namítl mi nikoli nezkušený kritik: Tak to znamená, že vy tu hledáte návrat ke starým poměrům... Co jsem mu měl říci?

Dnes tedy, po sedmi letech, pláčeme nad rozlitym mlíkem. Utěšujeme se, pravda, tím, že se přece jen točí, že čím víc bude špatných filmů, tím větší naděje na dobré (zřejmě podle hesla, že čím více plevle...). Uznáváme, že je třeba radikálně zvýšit veřejné dotace na filmovou výrobu a distribuci. Dnes už dobře víme, jak dopadla privatizace Barrandova, a uvědomujeme si roli a význam televize pro rozvoj filmové výroby. Kdekdo se může přesvědčit, jak našim filmům chybí poctivá příprava, jak i ty lepší trpí nedodělaností ve všech fázích, scénářem počínaje, jak je to všechno amatérské, improvizované a jak se nakonec i to málo peněz, co máme, vyhazuje oknem, o vidinách zisku nemluvě. Atd.

Hlavní vinu má samozřejmě normalizační dvacetiletí. Několik let nejbrutálnějšího stalinismu v padesátých letech nestačilo zničit filmovou kulturu, která u nás padesát let vznikala, ani onu ve všech společnostech relativně i absolutně úzkou vrstvu těch, jimž jsou umění a kultura – v našem století včetně kultury audiovizuální – nezbytnou potřebou. To všechno zmizelo nebo se neuvěřitelně scvrklo pod buldozerem normalizační politiky, jež, pokud jde o film, pokračovala i po ní. Ne tedy dvacet, ale pětadvacet a víc let dokázalo, ce se stalinismu nepodařilo. V tomhle ohledu (a nejde jen o film) jsme na tom dokonce hůř než naši polští či maďarští sousedé.

Parlament, senát, vláda jsou pochopitelně obrazem země, produktem téže situace, a nelze od nich očekávat, že by se odhodlaly k obtížné a svízelné práci na nápravě tohoto stavu, aniž k tomu budou donuceni svými voliči. Těch, kteří tuto potřebu cítili, bylo, jak už řečeno, vždycky málo, jenže měli ve společnosti vliv. Normalizační i postnormalizační politika tento vliv zlikvidovala – v tom jsou si podobné až k nerozeznání – a její nositelé si dávají dobrý pozor, aby se zas někde neobjevil. To platí o koalici zrovna jako o opozici, kterou tohle všechno málo zajímá.

Když se ve Španělsku, v Itálii či ve Skandinávii (o Francii nemluvě) pokusí vláda či parlament omezit podporu filmové a vůbec audiovizuální kultury, je oheň na střeše a jsou to samozřejmě filmaři, kteří v jedné frontě organizují boj proti takovým pokusům. U nás se o tom ani nepíše a naši filmaři tančí tanečky kolem těch, kteří jsou za dnešní stav především odpovědní, a div jim nelíbají ruce (možná, že i líbají). Přitom dobře vědí, že si řezou poslední větvičku, na které se drží, jenže po nás potopa. A protože totéž platí v podstatě o filmové kritice, neřku-li žurnalistice, nevidím, odkud vzejde tlak na vládu a volené orgány, aby se na prahu 21. století začaly problémem audiovizuální kultury vážně zabývat. („Já prostě o českém filmu nepíšu,“ řekl mi vážený odborník. „Nemá to smysl.“ Vzpomněl jsem si, jak se v šedesátých letech někteří z nás naopak rozhodli, že nebudou psát o ničem jiném.)

Problém číslo jedna se tudíž zdá změna celkového ovzduší, obnovení potřeby kultury a umění u oné části obyvatelstva, jež byla jejím nositelem, a jejího vlivu ve společnosti. Teprve pak vzniknou v jejích řadách i možní sponzoři, ačkoli – a to je další z našich oblíbených oficiálních lží – je v evropských zemích jejich podíl na financování umění a kultury nakonec vždycky jen okrajový.

Dnes už víme, že barrandovské studio bylo nejprve třeba rekapitalizovat a modernizovat s podporou státu a teprve pak částečně nebo i úplně privatizovat za podmínek pro stát a jeho pokladnu daleko výhodnějších a s jasným úkolem starat se patřičnou měrou i o domácí tvorbu (dnes si studio myje ruce, odhazuje Nadaci Miloše Havla a výsledky jeho hospodaření by jistě veřejnost zajímaly). Že nebyly peníze? Byl by stačil zlomeček toho, co stály Kreditní banka, Poldovka a co já vím. Jenže my kulturu a umění nepotřebujeme, a kdo je potřebuje, ať si je zaplatí. Nebo ať si na sebe vydělají. Svata prostoto! Ne těch, kteří to tvrdí a jsou všechno jiné, než prosťáčci, ale těch, kteří to bez protestu čtou a poslouchají.

Nevím, samozřejmě, jak tohle dnes napravit. Vím však, že malá česká kinematografie nějakou strukturu potřebuje. Strukturu, přes kterou do ní poplynou veřejné subvence, jejichž zvýšení je snad dnes už mimo diskusi. Strukturu, jež bude, alespoň ve většině případů, určovat, jak s nimi bude naloženo. Prozatím stačí, aby komise akceptovala scénář – o kvalifikovanosti takového rozhodování v komisích mám své pochybnosti (nejúspěšnější britský filmový producent, televizní Channel 4, svěruje tato rozhodnutí kvalifikovaným jednotlivcům) – a pak ať se s pomocí boží děje, co se děje. Výsledkem jsou všechny ty nedopsané, dramaturgicky nedotažené, často řemeslně na obě nohy kulhající filmy, točené jak pán bůh dá, včetně těch relativně nejlepších, jako třeba *Kolja* či *Marian*. Jedinou pomocí je v tuto chvíli vytváření odpovědných produkcí (třeba nezávislých) v čele se silnými osobnostmi, které nebudou uvažovat především o tom, jak se zalíbit co největšímu počtu diváků. *Kolja* ukázal, že se takový přístup vyplácí, i když i tady hrálo v jeho poslední třetině to podbízení nemalou roli. Stejně jako fakt, že na děti se lze u pokladny skoro vždycky spolehnout. Na Cikány už mím, což dokázal *Marian* (tady nerozumím, proč se mluví o polodokumentárním filmu, když tam dokument docela chybí, a všichni přece víme, že každý tzv. skutečný příběh je melodrama, které teprve čeká na svého básníka).

Tedy pevná, odpovědná dramaturgie, stejně odpovědná produkce od začátku do konce, a především odpovědné rozdělování prostředků. Nevidím v tuto chvíli nikoho jiného než

veřejnoprávní televizi, přes koho by mohl tento proces – který bude mít další vývojová stadia – probíhat. Tím spíš, že něco už začalo, takže je snad na čem stavět. Že se různí šejdři budou bránit pod záminkou obrany soukromého podnikání, je samozřejmé. Tady bude už záležet na tom, jak se bude vyvíjet celkové ovzduší, o čemž už byla řeč.

Konečně je tu otázka: O čem? Relativní mezinárodní ohlas *Kolji* a *Mariana* nebo slovenské *Záhrady* (nezaměňovat s komerčním úspěchem) jen potvrdil, co vědí všechny národní kinematografie: že totiž skoro výlučně právě domácí témata, zpracovaná s důvěrnou znalostí prostředí a kontextu, adresovaná domácímu obecenstvu, mají naději na ohlas i v širším, mezinárodním měřítku. Toho nejlepším dokladem jsou právě československé filmy z konce padesátých a ze šedesátých let, ale i současné filmy finské, anglické, španělské, kdysi švýcarské, polské, maďarské, jugoslávské. Tento ohlas bude ovšem vždycky jen relativní a komerčně málo lukrativní. Tady bude muset vstoupit do hry zahraniční kulturní politika, nejen naše, ale evropská, na kterou můžeme spolu s ostatními působit a odvést ji od nesmyslných europudinků k podpoře národních filmů a jejich distribuce. Ale na to máme, zdá se, u nás zatím malou hlavu.

Tohle všechno není recept, ale jen malý seznam témat k naléhavé diskusi, která by měla probíhat veřejně, v televizi, rozhlase, denním tisku. Která by pojmenovala všechny lži, jimiž se tolik operuje, odideologizovala celý problém a nestyděla se říci nahlas, že budoucnost audiovizuální kultury vůbec a filmu zvlášť je všude v Evropě v tuto chvíli v rukou, která spravuje veřejný měšec, a v rukou televize. Pokud nebude k takové diskusi chuť ani odvaha, nabízím přijatelnou výmluvu: Internet a globalizace televizního vysílání. Že problém zůstane stejný, se totiž ukáže až za řadu let.

Antonín J. Liehm (1924)

Filmový kritik a publicista, překladatel. Vystudoval Vysokou školu sociální a politickou (1949), pracoval mj. na ministerstvu zahraničních věcí, od roku 1961 vedl filmovou rubriku Literárních novin, 1968 – 1969 zástupce Čs. státního filmu v Paříži. Poté v exilu přednášel na francouzských a amerických univerzitách, od roku 1984 vydavatel *Lettre internationale*. Knižně mj. vydal: *Rozhovor* (1965), *Generace* (něm. 1968, čes. 1988, 1990), *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience* (1974), *Příběhy Miloše Formana* (angl. 1975, čes. 1976, 1993), *The Most Important Art: Eastern European Film after 1945* (1977, s manželkou Mirou Liehmovou).

(Adresa: 27 rue Saint Ambroise 750 11 Paris)

SUMMARY

WHAT TO DO WITH THE CZECH CINEMA?

A. J. Liehm

The presentation of Czech and Slovak films in Centre Georges Pompidou in Paris (October 1996 – March 1997) inspired the author of this article to a polemical contemplation on the contemporary state of the Czech cinematography. The author believes that Czech film-makers have too easily given up the studio model of dramaturgy and production, which was completed in the 1960s and has brought in its application to particular films the so far biggest artistic success. He considers the contemporary state of the Czech film not only to be the result of its specific problems (e. g. insufficient literary and dramaturgic preparation, shallow professional skills, adaptation to commercial stereotypes, rash privatization of the Barrandov studio) but generally it is also the result of the unsolved relation of the state and the cultural sphere. The author therefore challenges to a public discussion without any ideological aspects and he himself inspires the discussion with his conviction that „at this moment, the future of audiovisual culture and especially film lies all over the Europe both in the hands which control the public money and in the hands of television“.

Translated by Gabriela Dupačová

Články

TAKTICKÉ HRY
„NEZÁVISLÉ“ KRITIKY

Bolesław Michałek

Chci mluvit o kritice, jejímž strategickým cílem je obrana etických a morálních postulatů umění, a o tom, jak se musela kritika vyrovnávat s tlaky nejrozmanitějšího rázu. Upozorním na dva druhy takového nátlaku.

Z jedné strany je to přirozený tlak moci, anebo, jak bývá označována v Polsku, tlak „státního mecenáše“. Tento patron byl přirozeně zainteresován na tom, aby „nezávislá“ kritika byla v souladu s kulturní politikou, se všemi jejími zákrutami. Z druhé strany existuje i tlak filmových kruhů, který tlačí kritiku do zvláštního postavení. V této velice složité situaci „nezávislá“ kritika, aniž by se vzdala svého strategického cíle, vyvinula určitou taktiku, která ji měla pomoci při realizaci vytčených strategických cílů. Provozovala „určité hry“, které možná ani nebyly záměrem kritiky, nicméně se staly její každodenní všední praxí. Uvedu zde několik příkladů takových her, „taktických her kritiky“.

Hra No 1. Začnu uměním eufemismu, které udělalo v Polsku jistou kariéru. Byl vynalezen pojem „Historie“ – psáno s velkým písmenem, jen proto, aby se pojmenovaly historické, sociální, politické okolnosti, které byly uznány za nevyhnutelné, které nevyžadují ani interpretaci, ani kritiku.

O Wajdově filmu se psalo jako o dramatu jedince, drceného iracionálním válcem Historie s velkým písmenem, ačkoli ve skutečnosti nešlo o nějaký iracionální válecek Historie, ale o velice racionální mechanismus stalinského systému.

Hra No 2. – zmírňování nebo záměny. Zpočátku o hře na zmírňování. V tomto případě jde o filmy, které se příliš nezamlouvaly mecenášům a které oficiální kritika jednoduše ničila. Hra nezávislé kritiky spočívala v určitém znevážení jejich estetického a společenského významu: jedná se o filmy, do nichž nemá cenu ani se strefovat. Tak se ty filmy bránily před těmi, co se domnívali, že představují velké nebezpečí.

Druhý příklad. Nezávislá kritika obhajovala filmy, prokazatelně slabé, nicméně zrozené z ušlechtilých pohnutek, které prozrazovaly autorovu snahu o prezentaci určitých racionálních úvah stran aktuální reality. Této praxi se v Polsku říkalo „zlevněný tarif“.

Třetí příklad. Představme si film, který byl obviňován ze všech smrtelných hříchů, z útoku na samu postatu systému, z propagandy nepřátelské ideologie atd. A tu vychází „nezávislá“ (zdůrazňuji uvozovky) kritika, která, aniž se slovem zmíní o oficiálních obviněních, co nejdelikátněji zaútočí na film ze zcela jiných pozic.

Vzpomínáte-li si, *Andrej Rublev* byl u nás zpočátku odsuzován oficiálními kruhy, jejich názor ovšem jen opakoval oficiální stanovisko.

Mezitím se objevuje kritika mimořádně „nezávislá“, která píše o tomto filmu s hlubokým despektem. Ale nenapadá ty motivy, které se zdůrazňovaly v Sovětském svazu – přehnanou krutost ruského středověku. Náš kritik se o tom vůbec nezmiňuje, ale říká, že je to film pravoslavný, východní, cizí naší kultuře, a proto je zcela zanedbatelný.

Nejzajímavější hra se pojí se současnou tematikou. Mám na mysli filmy, které se neuchylovaly ani k historii, ani k melodramatu či k nicotné zábavnosti, ale komentovaly osudy současníků. Je přirozené, že seriózní kritika volá právě po takových filmech. A co víc – do určité míry přítomnost či absence současné tematiky vypovídá o zdraví kinematografie. Heslo „současný film“ existuje v nejrozmanitějších kontextech. Například moc vyžadovala zobrazování pozitivní evoluce společnosti, harmonického rozvoje sociálních kultur.

Co se týče kritiky, o níž mluvím, ta také vyzdvihovala heslo „současný film“, jen ne jako oficiální verzi skutečnosti, určitě však jako harmonický pokrok, s nutně šťastným rozuzlením hlavních konfliktů.

Byla to situace mimořádně dvojsmyslná: jak kritika, tak moc se v naprostém souladu domáhaly „současné“ kinematografie, ale kritika se přitom tvářila, že dost dobře nechápe, co si od „současného filmu“ slibuje moc. Domnívám se, že připomenutí si těchto spleťtých a cynických „her“ má přece jenom nějaký smysl. Pokaždé, když pročítám učebnice filmové historie, žasnu, do jaké míry jsou zákonitými dětmi kritiky.

Vzniká dojem, že početné dějiny filmu se vždy a v značné míře opírají o kritiku, vůči popisovaným dějům současnou, někdy jsou prostě chronologicky uspořádanými recenzemi. Takže kritika značnou měrou nenápadně přechází do filmových dějin a potažmo i do historie kultury vůbec. Současníci těchto filmů možná rozuměli řeči současné kritiky, ale čtenář učebnice to všechno vezme za bernou minci a následně dojde k falsifikaci historie. Mluvím tudíž o nebezpečných hrách kritiky proto, abych varoval ty, co začínají psát nové dějiny filmu.

Přeložila Galina Kopaněvová

Kinovedčeskije zapiski 1989, č. 3, s. 21 – 22. Referát z mezinárodní konference „Film v kontextu času“ konané v říjnu 1988 v Moskvě. Polský originál se nedochoval, překlad byl proto se souhlasem autora pořízen z ruské verze textu. Ta byla stejně jako ostatní referáty konference publikována bez názvu; český titul *Taktické hry „nezávislé“ kritiky* vytvořila redakce Iluminače.

Články

ČTVERO PODOB
NEBEZPEČNÝCH ZNÁMOSTÍ

Část první

Marie Mravcová

I. Román – 1782

Historie filmového adaptování literárních děl nás už dostatečně poučila, že filmařská ambice se nezastaví před ničím – ani před sebeuznáváním arcidílem, ani před sebe-složitější strukturací významových plánů, ani před zcela nesyžetovou výstavbou děje apod. Není proto divu, že se nezastavila ani před žánrem epistolárního (dopisového) románu, který v některých svých realizacích představuje projev dosti zbytnělého slovesného verbalismu (není míněno *a priori* pejorativně), neboť slovní výmluvnost tvoří často samu podstatu dopisové komunikace, náleží k ambicím pisatele – v případě literární fikce pisatele-postavy. Jeden z nejproslulejších epistolárních románů – *Nebezpečné známosti* Choderlose de Laclos – se pak dočkal už trojího filmového ztvárnění, a to v době vzdálenější (1959; režie Roger Vadim) i zcela nedávné (1989, režie Miloš Forman; 1988, režie Stephen Frears).¹⁾ Vzhledem k tomu, že v tomto případě nešlo pouze o žánrovou modifikaci, ale přímo o popření žánru literární předlohy, nezbyvá nám, než si onen popřený žánr ujasnit, včetně historického exkurzu.

Epistolární román představuje zcela svébytný žánrový typ se svou vlastní poetikou, sémantikou a historií, typ, jenž měl neobyčejný význam zejména pro prohloubení románového psychologismu, pro zobrazení skrytých – výhradně vnitřních – dějů, ale i sebestylizující masky. Přispěl rovněž k perspektivizaci prozaické výpovědi, to jest vědomému uplatňování subjektivního hlediska – nejen jedné či dvou, ale i celé skupiny postav (přesněji řečeno respondentů). Příběh pak mohl být podán jako příběh zrcadlící se v různých vědomích, v rozmanitých hodnotících postojích, náhledech apod.

1) Na tomto místě zmiňme zajímavou okolnost, a sice fakt, že polský filmový kritik a historik Alexander Jackiewicz označil souslovím „nebezpečné známosti“ kontakty filmu s literaturou vůbec. Současně název *Nebezpečné známosti literatury a filmu* (Niebezpieczne związki literatury i filmu. Warszawa 1971) zvolil pro soubor svých kritických a analytických statí. Tento soubor tvoří součást třídílného cyklu spolu s publikacemi *Film jako román XX. století* (Film jako powieść XX. wieku. Warszawa 1968) a *Dějiny literatury v mém kině* (Historia literatury w moim kinie. Warszawa 1974).]

Za „vynálezce“ epistolárního románu, tedy toho, kdo si poprvé uvědomil možnost vyprávět prostřednictvím dopisů, je považován anglický parlamentní tiskař Samuel Richardson (1689 – 1761) a za díla zakladatelská jeho romány *Pamela aneb Odměněná ctnost* (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740) a *Clarissa aneb Historie mladé dámy* (*Clarissa, or The History of a Young Lady*; 1747 – 1748; později *Clarissa Harlowe*). V obou případech jde o opusy velmi rozsáhlé, stavějící zápletku a její peripetie na motivu svůdcovském (připomeňme si, že tento dominuje i v díle Laclosově) s tím, že ranější text tvoří dopisy pouze jediného pisatele (Pamela se svěřuje rodičům s útrapami, jež jí působí svody záletného pána a se svým vítězným dopravením svůdce k oltáři), zatímco v pozdějším se počet respondentů rozšířil (píše sváděná, unesená a zneužitá hrdinka, její libertinský únosce, příslušníci měšťanské rodiny).

V epoše rozkvětu epistolárního románu, to jest v epoše sentimentalismu a preromantismu, se k jeho předním reprezentantům řadí Jean-Jacques Rousseau s *Novou Heloisou* (*Julie, ou la Nouvelle Héloïse*; 1761)²⁾, Johann Wolfgang Goethe novelou *Utrpení mladého Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*; 1774, přeprac. 1787), Ludwig Tieck *Příběhem pana Williama Lovella* (*Geschichte des Herrn William Lovell*; 1795 – 1796), kde se uplatnilo dokonce dvacet čtyři pisatelů a adresátů.

Nebezpečné známosti (*Les Liaisons dangereuses*) Pierra Ambroise Choderlose de Laclos vydané v roce 1782 (okamžitý, až skandální ohlas způsobil, že vyšly ještě v témže roce několikrát) představují vrcholné dílo epistolárního žánru.³⁾ Tvoří je 175 dopisů, napsaných, odeslaných či doručených v průběhu pěti měsíců (mezi 3. 8. a 26. 12. 17+ +). Bohatou a komplikovanou korespondenční sítí tvoří skupina respondentů s různou mírou účasti (objeví se i ojedinělý vstup anonymního pisatele). Umně sestrojený soubor dopisů ozvláštňuje autor i tím, že výměna listů odvisí od vývoje děje, že se uplatňuje forma jednostranného dopisování („Cecilie Volangesová Sofii Carnayové do ...ského kláštera“), že se jeden dopis přikládá k jinému jako dokladový materiál (dopis v dopise) apod. Celek je pak čtenáři předkládán jako edice provedená jistou profesionální osobou stojící mimo děj, tedy vydavatelem, čímž se „stvrzuje“ existence textů před dílem. V rámci autentifikační hry se čtenářem se uvádí, že vydávaný soubor představuje jen nepatrný počet vybraný z mnohem rozsáhlejšího souboru, a to tak, aby se zachovaly ty dopisy,

2) K tomuto vrcholnému dílu evropského sentimentalismu, zahrnujícímu dopisy dvou milenců, jejichž cesty se musely nadlouho rozejít, se Laclosův nesentimentální román několikrát přihlašuje aluzí a citací. Těží z něho motto („Viděl jsem mravy své doby, a proto jsem vydal tyto spisy.“); na *Novou Heloisu* se rozpomíná Valmont (v dopise č. X): „Síly nebeské, měl jsem duši pro bolest; dejte mi duši pro blaženost!“ K tomu autor v roli vydavatele v poznámce (rukopisu) dodává: „Pan de Valmont zřejmě s oblibou cituje Rousseaua a vždy ho svým zneužíváním hanobí.“ (Choderlos de Laclos, *Nebezpečné známosti*. Praha 1968, s. 391. Dále jen stránky v textu.) Když markýza de Merteuil líčí jednu ze svých rafinovaných milostných schůzek, uvádí, že jí šlo o zopakování „rozmanitých tónů“, které hodlala použít, a proto si jako součást přípravy přečetla „kapitolu z Pohovky, jeden dopis z Heloisy a dvě La Fontainovy povídky“ (s. 35). K tomu jen dodejme, že Pohovku (1749) sepsal tehdy módní autor Claude-Prosper Jolyot Crébillon (1707 – 1777), hlavní představitel galantní literatury 18. století.

3) České překlady: 1914 (Kamil Grund; výbor pod názvem *Nebezpečná přátelství*), 1928 – 1929 (St. K. Neumann), 1968 (Dagmar Steinová). Titul románu doplňuje podtitul: „... aneb Dopisy sebrané v jisté společnosti a vydané pro poučení jiných panem C.... de L.... Jak patrně, naznačují iniciály identitu fiktivního vydavatele s reálným autorem.

které se pořadateli jevíly nezbytné pro souvislý smysl událostí či pro vývoj charakterů. Vydavatel v předmluvě informuje také o změně jmen a zásadě časové posloupnosti, o tom, že nedal souhlas ani pro rozsáhlejší změny jazykové a slohové, ani pro krácení, neboť tomu, kdo mu listy předal, šlo o zachování původní podoby. Autentifikační role fiktivního poradatele a editora pak pokračuje v rámci poznámek a vysvětlivek pod čarou, kde se zejména upozorňuje na vypouštění dopisů a jeho důvody. Informuje se rovněž o dopise nezachovaném (simuluje se tedy vliv náhody mimo dílo), o změně adresáta (od jisté fáze se Cecilie Volanges přestane svěřovat přítelkyni z kláštera a za důvěrnici si zvolí markýzu de Merteuil), o tom, jak se některé svazky dostaly do rukou Valmontovy tety paní de Rosemonde. V závěru se konstatuje nedokončenost, k níž vedly „zvláštní důvody a ohledy“.

Dopisová forma, zakládající námi sledovaný žánr, zprostředkovává v rámci románové fikce řadu funkcí, které sice scenáristické přetvoření musí ve značné míře pominout, může však také promyslet a realizovat jejich využití. Předně nám jde o funkci komunikační – o zprostředkování dialogického kontaktu mezi postavami, které se ocitají na různých místech (Paříž, venkovské sídlo), nebo na stejném místě, kde se ovšem problematizuje možnost intimnější komunikace z důvodů společenské etikety či proto, že jedna ze zúčastněných stran dialog odmítá. Píše se kvůli sdělení nejrozmantějších informací, kvůli přesvědčování toho druhého (o své pravdě, o své náklonnosti, o svém žalu apod.), kvůli obnovení kontaktů a zjištění, jak si naše věc stojí u osoby, o níž máme zájem... Dopis slouží sebevyjádření, hlavně však sebe prezentaci, sledující záměr zapůsobit v zájmu svých osobních záměrů. V neposlední řadě jím lze prokázat kultivovanost slohu, výmluvnost, ovládnutí zdvořilostní a milostné konverzace. U Laclose nejpozoruhodnější slohové výkony nepochybně předvádí dvojice intrikánů, prokazující neobyčejnou výřečnost a argumentační přesvědčivost, tedy schopnost, jež jim usnadňuje manipulaci s těmi, kdo dopisnímu papíru svěřují pouze své skutečné prožitky a názory. Lze říci, že to, co v případě Pamelky vyvolávalo mocné dojetí – to jest co nejbezprostřednější a nejupřímnější sebevýraz – stává se v *Nebezpečných známostech* zbraní, využívanou hojně těmi, kteří si s city druhých hrají, zatímco své vlastní zapírají nebo předstírají (dokonce i upřímnost sebeobvinění).⁴⁾

Dopisová síť umožňuje předvést zmnoženou podobu postavy i její nazření z více subjektivních hledisek. Jde-li o intriku, pak obraz strůjce zhruba vytváří jednak relativně pravdivá tvář a skutečný záměr, jednak maska „nasazovaná“ pro druhé tak, aby jí bylo věřeno. Jedině na základě této důvěry je totiž možno ovládat cizí vědomí, duši i život. Protože však každý dopis myslí vždy na adresáta, nelze nabýt nikdy úplnou jistotu, zda hra (přiznané uplatnění strategie) je vskutku pouhou hrou a zda „odkrytí karet“ už nic

4) Na libertinské přehodnocení jedné z funkcí dopisové výpovědi, tedy na záměnu bezprostřednosti sdělení za umění hodnověrné přetvářky se v románu přímo poukazuje, a to formou instrukce, kterou udílí markýza de Merteuil Cecilii Volanges. Nabádá ji totiž k tomu, aby se učila se vši přesvědčivostí říkat, co si ve skutečnosti nemyslí: „Vynasnažte se trochu pilovat svůj sloh. Píšete stále ještě jako dítě. Je mi jasné z čeho to pramení; říkáte totiž všechno, co si myslíte. Tak to může chodit mezi Vámi a mnou, protože si jedna před druhou nemáme co zakrývat: ale se všemi lidmi! A především s Vaším milencem! Vždycky byste vypadala jako hlupáček. Musíte si přeci uvědomit, že když někomu píšete, je to pro něho a ne pro Vás: nesmíte se proto ani tak snažit mu říci, co si myslíte, ale spíš to, co se mu líbí.“ (s. 248 – 249)

dalšího neskrývá. Hrou a za hrou se totiž může maskovat opravdové zaujetí a sebeobnovení může být jen další mystifikací. Jak nesnadné je tuto zapeklitost předvádět pouhou hereckou akcí, není mi třeba zvláště zdůrazňovat.

Text dopisu při vši možné konvencionalitě má schopnost charakterizovat postavu podle jejího sociálního statutu a prokázat její charakter, povahu i duchovní vybavenost. Zvláště výmluvným osobnostem pak poskytuje prostor pro bohatou verbalizaci nejen bezprostřední zkušenosti a čerstvého zážitku, nýbrž i životní filozofie, světonázoru, morálních postojů, poučení... tedy širokého intelektového horizontu. Lze konstatovat, že kupříkladu Laclosův Valmont „ctnostnou prezidentovou“ doslova udolává právě úžasnou slohovou vlohou a že ona je mu velmi zdatným protivníkem, neboť dokáže skvěle argumentovat a protiargumentovat ze své autentické mravní báze; rovněž ve svém zájmu a ve své hrůze z podlehnutí (absence písemného projevu této postavy ve všech třech filmových variantách způsobuje snížení osobnostního formátu). Dodejme ještě, že stejně neomezený prostor poskytuje dopisová forma výpovědi rovněž patosu: zveličování, nadsazování, emočnímu vzepětí apod. Ten by ovšem v případě promluvy vyřčené působil natolik přepjatě, že by se mohl zvrátit ve svůj opak – v komickou teatralitu.

Dopisový charakter Laclosova díla dotváří rovněž tematizace samotného aktu psaní a čtení, aktu pro filmové ztvárnění dostupného a také v různé míře uplatněného ve všech třech námi sledovaných realizacích. Děje se tak například formou rad a lekcí, které udílejí zkušenější protagonisté milostných her mladší generaci (Cecilie, Dancený), čímž mladičké milovníky dále vplétají do svých záměrů.⁵⁾ Zanedbat nelze také funkci dějotvornou. Prozrazení skrývané korespondence znamená odhalení utajovaného vztahu a přináší zamilované dvojici komplikace. Uloupený dopis informuje svědce o skutečném duševním stavu odmítavé ženy, když neodpovídá na dopisy a svěruje se jen své důvěrnici (prezidentová de Tourvel paní de Rosemonde). Výmluvné jsou i stopy slz či opis listu kdysi vráceného, přesto ale takto (opisem) uchovaného. Nakonec se dopisy stávají nástrojem msty, doličným předmětem usvědčujícím amorálnost, cynismus a zločin, nástrojem prohlédnutí apod. O tom, že tato účast dopisů v intrice, zápletky, tragickém a deziluzivním vyústění je pro film dramaturgicky výhodná svědčí pak všechny tři filmově-dramatické verze Laclosova díla.

Dříve než se pokusíme o stručný interpretační nástin hlavních charakterů *Nebezpečných známostí*, to jest reprezentativních typů, ztělesňujících znaky libertinů 18. století, přehlédneme dějový sled románu, který jsme rekonstruovali z dopisové sítě tak, jak to udělali nebo neudělali, ale měli udělat, i autoři scénářů, pokoušející se o jeho krkolomné adaptování:

Část první

Román o manipulaci s city (o jejich vyvolání a ovládnutí) a životy se otevírá intrikou. Markýza de Merteuil povolává do Paříže z venkovského sídla svého někdejšího milence a komplice vikomta de Valmont, aby svedl z kláštera nedávno navrácenou mladičku

5) Když kupříkladu Valmont komentuje svůj podíl na milostném listu Cecilie Volanges („Napodobuje co nejlépe její žvanění, pokusil jsem se podnítit lásku tohoto mladého muže přesnější nadějí.“), konstatuje současně, kolik rolí vůči rytíři Dancenymu právě hraje: „Co všechno nejsem ochoten pro Danceného učinit! Budu zároveň jeho přítelem, důvěrníkem, sokem i milenkou!“ (s. 274)

Cecilii Volanges (15 let), snoubenku hraběte de Gercourt (toho času na Korsice), jenž markýzu kvůli sňatku opustil a zakládá si na panenské čistotě. Vikomt ovšem účast na markýzině plánu energicky odmítá: nechce se snížit k příliš snadnému svůdcovskému úkolu; v současné době ho plně zaměstnává okouzlující, avšak mimořádně ctnostná a hluboce věřící paní de Tourvel, dlejší v čase manželovy nepřítomnosti na zámku Valmontovy tety. Markýza od počátku tuší nebezpečí, že v tomto případě je svůdce sám sváděn, a tak uzavírá se svým důvěrníkem sázku: v případě, že jí k nohám složí důkaz o přemožení počestné ženy, oddá se mu. – Přes varování starší přítelkyně (matky Cecilie Volanges) uvěří paní de Tourvel ve Valmontovu hranou upřímnost (svůdce poodhalí cosi ze své hříšné minulosti) a snahu o napravení. – Od svého sluhy Azolana, kterého pověřil úkolem navázat poměr s komornou prezidentové, vikomt zjistí, že ho nechává „božská pámbíčkářka“ sledovat, a proto zinscenuje v chudé rodině dobročinný výstup, čímž mocně zapůsobí na její zbožnou duši. Když ale překvapí dobývanou ženu citovým výbuchem a „přizná“ milostnou tohu, vyplaší ji tím. Nastává delší období vyhýbání se osobnímu kontaktu, období písemné obrany, plné odmítání, proseb, zapřísahání, projevů zoufalství apod. – Zatím se v Paříži začal rozvíjet Cecilii platonický milostný román s učitelem hudby a zpěvu, maltézským rytířem Danceny. Do utajeného vztahu je zasvěcena Cecilii zbožňovaná markýza de Merteuil („Můj bože, jak mám ráda paní de Merteuil!“), která ho může cele ovládat. Podaří se jí zinscenovat schůzku, ale Danceny se dle její informace nezmůže ani na polibek („Můj bože, jak jsou tihle oduševnělí lidé pitomí!“). – Valmont, jenž hodlá vyhovět prosbám „krásné samotářky“, aby se ze zámku vzdálil, překvapí její komornou v posteli se svým myslivcem, využije jejích rozpaků z nahoty a přiměje ji, aby se zmocnila panina kapsáře s dopisy. Mezi nimi najde jeden zkropený slzami (důkaz lásky) a odhalí pomlouvače v osobě paní de Volanges. Tím získá důvod, aby se účastnil markýziny msty a svedl Cecilii. – Hned po příjezdu do Paříže potkává bývalou milenkou Emilií. Když spolu opijí jejího současného mecenáše, tráví spolu sexuálně bouřlivou noc, během níž tělo děvky poslouží jako podložka k napsání horoucně zamilovaného listu. Jeho adresátka, paní de Tourvel, žádá, aby byla ušetřena podobných výlevů, a odhodlává se k mlčení.

Část druhá

Cecilie Volanges po krátkém záchvatu pokání (strach z ďábla) přistoupí na schůzku s rytířem v době, kdy markýza zadržuje ze všech sil její matku na návštěvě. „Pitomec Danceny“ však opět nikam nepokročí. Velká manipulátorka se rozhodne posílit mladistvé emoce nastolením překážky: naočkuje paní de Volanges podezření o pravé povaze vztahu její dcery k učiteli a označí místo možné skryše na dopisy. Po odhalení milostné korespondence upadne Cecilie do bezbřehého hoře. Markýza, její utěšovatelka, pak vnukne matce, aby utrápenou dceru vzdálila na zámek Valmontovy tety, kam se vikomt vzápětí vrací v nové roli – zprostředkovatele dopisování mladé dvojice. Současně však jako vykonavatel markýziny pomsty. Vůči „božské prezidentové“ zaujímá pozici oddaného a podřízeného služebníka, odmítá ale nabízené přátelství („Říkám si, opakuji si, že je lepší být Vás hoden, než Vás získat.“). Cecilie se zdráhá opatřit Valmontovi klíč od svého pokoje.

Část třetí

S pomocí Dancenyho se podaří Valmontovi, aby Cecilie přistoupila na jeho plán s klíčem a v dívčině loži pak lehce překoná počáteční odpor (použije fintu s polibkem, který měla dát, a nikoliv si vzít). Dceřino rozrušení si matka vyloží jako důsledek nenaplněné lásky

k rytíři a začne inklinovat k názoru, že ji nebude nutit do sňatku se starým a nemilovaným mužem. Markýza musí uplatnit všechnu pokryteckou výmluvnost, aby matčině toleranci zamezila (operuje např. „nezměnitelnými zásadami“ jako jsou cudnost, poctivost a skromnost) a Cecilii, bezmezně důvěřivé, sugeruje, že sňatek s Gercourtem ji učiní svobodnou pro volné milenecké vztahy. Z dívky se tedy stává vikomtova horlivá, učenlivá a hravá žačka-milenka. – Mezi Valmontem a paní de Tourvel dojde k intimnímu setkání, kdy se udolávaná žena zapomene a upadne do záchvatového stavu, včetně nářku, děsu a křečí (projeví se „duševní souhlas, který ještě nezasáhl smysly“). Poté činí poslední krok k zachráně – náhle odjíždí. Rozzouřený vikomt ji nechává sledovat sluhou a zmocní se dopisů psaných tetě, z nichž zjišťuje duševní stav své „sokyně“. Protože ví, že paní de Rosemonde o něm „božské prezidentové“ referuje, staví se do role samotářského zoufalce, propadajícího zbožnosti. Do soukromí „pomilováníhodné kazatelky“ hodlá proniknout prostřednictvím kněze (cisterciáka Anselma), jehož přesvědčí o rozhodnutí k mravnímu přerodu. – Markýza si zatím zcela ochočí Danceného, stane se pro něho „zbožňovanou přítelkyní“ a načas se s ním vzdálí z Paříže, takže se vyhne setkání s libertinským komplicem, jenž dle jejího mínění slabošsky podlehl.

Část čtvrtá

Svůdce hlásí své vítězství, úspěšnost psychologického manévru, stavějícího na citovém vydírání, na hrozbě odchodem navždy, která psychicky vyčerpanou oběť vrhá na cestu odevzdání („žít výhradně pro něho“). Přes Valmontovo ujišťování, že zůstává skutečnou vládkyní jeho srdce, markýza, zaměstnaná dědickým sporem kdesi mimo Paříž, zuří (zvláště ji popouzejí výroky o vzácnosti paní de Tourvel), nedůvěřuje vikomtovým argumentům, nepřesvědčuje ji ani to, že s Cecilíí udržuje dále sexuální poměr, který měl za následek samovolný potrat. Nakonec mu poskytne koncept dopisu, který odmítá lásku ženy velice opovrhlivým způsobem. Pro prezidentovou de Tourvel znamená prozření a pokoření jediné – uchýlit se do kláštera a v jeho zdech zemřít. Než dokoná, zmítá se v horečkách, na prahu i za prahem šílenství. Její svůdce a zhoubce se hlásí u markýzy o svá práva, je však odbyt a když u komplicky přistihne rytíře, vyhlásuje válku. – Prostřednictvím Cecilčina dopisu i vlastní výmluvnosti odláká markýze mladého milence a vystaví ji noci marného čekání. Odvetou ona ukáže Dancenymu dopisy svědčící o mileneckém poměru s Cecilíí. Následuje souboj (u Vincenneského lesa), v němž je zabit vikomt, který se k sokovi chová přátelsky a předá mu objemný svazek písemností. – Umírající paní de Tourvel stačí vyslechnout zprávu o Valmontově zabití a těsně před smrtí i ona předá své dopisy paní de Volanges. Vybrané listy nechá Dancený kolovat po Paříži, celek předá paní de Rosemonde a ospravedlní se před ní jako viník synovcovy smrti. – S tím, že mnohé pochopila a aniž by matce cokoliv objasnila, uchyluje se Cecilie do kláštera s pevným úmyslem kát se a stát se jeptiškou. Rozbolestněný Dancený odjíždí na Maltu, aby tam nábožně dodržel slib, jenž ho oddělí od světa, a aby pod cizím nebem zapomněl na představu tolika nakupených hrůz. Markýza de Merteuil zakusí společenské vyobcování v Italské komedii: ženy před ní prchají, lidé povykují a odvracejí se, ozývá se skandální pokřik. Znetvořena neštovicemi a s ochromeným okem prchá se šperky, zanechávajíc po sobě 50 000 liber dluhu; také díky prohranému dědickému sporu. – Příběh obsažený v početné korespondenci několika postav se uzavírá listem paní de Volanges – jejím povzdechem „Kdo by se nezachvěl při pomyslení, jaké neštěstí může způsobit jediná nebezpečná známost!“ a výrokem: „...pociťuji v této chvíli, že náš rozum, zdaleka nepostačující, aby zabránil našemu neštěstí, je zcela nepostačující, aby nás utěšil.“

Jak už bylo řečeno, téměř vše, co se týká žánrového vymezení předlohy jakožto reprezentativního, ba přímo vrcholného díla v tradici epistolárního románu, vyznívá vůči jeho filmovým adaptacím vlastně do prázdna, neboť se jimi žánrová podstata vlastně zrušila a dopisovost se stala dílčím situačním, motivickým, ale u Vadima a Frearse též strukturním prvkem. Filmové postavy prostě komunikují převážně dramatizovaně – to jest dialogem, gestem, pohledem, mimikou – a jejich obraz, právě tak jako obraz jejich vztahů, se konstruuje nikoliv textově verbálními prostředky, zpřítomněním v textu, nýbrž vizuálně.

Již sama dopisová forma svazuje Laclosův román s dobou, v níž vznikl, neboť epistolární kultura, právě tak jako salonní a kavárenská konverzace, v ní byla hojně pěstována a kultivována. S 18. stoletím jsou *Nebezpečné známosti* spjaty nerozpojitelně také duchem libertinství, který ovšem s dopisovou formou úzce souvisí.⁶⁾ Na písemném projevu staví svědčova strategie, dopisy demonstrují schopnost hry a manipulace, odhalují „pravé“ záměry a motivace a vícetvářnost intrikána. Pakliže z obrazově-dramatické povahy filmu plyne nutnost zrušit žánrové možnosti takové předlohy, která staví na vyprávění prostřednictvím písemného projevu a styku postav, jaksi automaticky, pak opomenutím, či přímo „převrácením“ jejího bohatě rozvinutého tématu libertinské anti-morálky se zpřetrhávají mezi literárním dílem a filmem tak podstatné nitky, že se film od tohoto díla odpoutává a „nesnesitelně lehce“ vzdaluje tam, odkud lze na jeho literární východisko takřka zapomenout.

Francouzský spisovatel Roger Vailland (1907 – 1965), obdivovatel Laclosův a Stendhala, jenž měl rozhodující podíl na scénářistické verzi *Nebezpečných známostí* natočených Rogerem Vadimem, se libertinstvím zabýval velmi seriózně ve své studii *Několik úvah o francouzské jedinečnosti*.⁷⁾ Zahálčivou hrou libertinů byl velmi zaujat (snad až fascinován), neboť v ní paradoxně shledával naplnění svého vlastního pojetí cti (ctnosti) spočívající v takovém ovládnutí sebe sama, které jediné může jedinci zaručit integritu a umožnit svobodné uvažování o světě a o sobě. Dle Vaillanda je libertin ctnostný v tom, že vždy jedná v souladu se svými zásadami. Přitom důraz spisovatel klade na ono „jedná“, to znamená nepřipouští, aby byl jednán (aby s ním bylo jednáno); vždy a za všech okolností

6) U Laclose se jedná o pozdní historickou variantu libertinství, která se rozvinula v době regentství, to jest v době vlády regenta Ludvíka Orleánského (1715 – 1723; v jeho případě se uvádí okolo stovky milenek, včetně vlastní dcery), posléze za Ludvíka XV., jehož milostný život skýtá skutečně obsažný a barvitý obraz. Z uznávaných metres proslula zejména markýza de Pompadour, která své služby završila jako „bordelmama“ z Jelení obory (Parc-aux-Cerfs), opatřující panovníkovi nezletilé dívky. Bývalá kurtizána madame Dubarry pak postelovými kejklý udržovala panovníkovu potenci po šedesátém roce věku. Zatímco v dřívějších stoletích se libertinství chápalo jako myšlenkový směr osvobozující ducha od náboženských dogmat a rituů, v časech regentství se tímto označením mínila už pouze sexuální svoboda a pěstování galantní neřesti. Neřest (prostopášnost) označovali členové regentovy družiny, čili účastníci orgií, jako „roué“ dle slova rouer – mučit v kole. Toto slovo uplatní hned v druhém dopise markýza, když hodlá Valmonta seznámit se svým plánem (deflorace Cecílie Volanges) a lichotí mu, nazývají ho „opravdovým rytířem“. Poslouží-li vikomt zároveň „lásece a pomstě“ a vrhne se do nového dobrodružství, přibude rovněž další prostopášnost („roué“) do jeho paměti (viz s. 19).

7) *Quelques réflexions sur la singularité d'être français*, 1946. Informace o obsahu této stati čerpáme z doslovů Dagmar Steinové k románu Choderlose de Laclos, *Nebezpečné známosti* (Praha 1968) a k prózám Rogera Vaillanda *325.000 franků. Zákon. Pstruh* (Praha 1969).

usiluje být subjektem, nikdy a za žádných okolností objektem událostí. Nesvobodný objekt z člověka činí obzvláště láska – vášeň; vášnivé zaujetí totiž způsobuje, že individuum ztrácí svobodu, stává se posedlým, připouští ovládání druhým.

Ovladatelskou pozici (plně subjektivou, svobodnou) v milostných vztazích pěstuje libertin striktním uplatňováním několika pravidel svůdcovské hry, která lze ve stručnosti postihnout asi následovně: 1. správná volba oběti (výkon se stupňuje mírou nedosažitelnosti); 2. ovládnutí oběti; 3. její podlehnutí a pád; 4. náhlý rozchod. V rámci své ideologie přitom libertin naplnění těchto pravidel chápe jako plně oprávněné, správné, a tudíž morální.

Při četbě Laclosova románu zjišťujeme, že je libertinstvím přímo nasycen, neboť v něm tvoří základ dějové osnovy, zápletky, peripetií i katastrofy; obě hlavní postavy ho ztělesňují a další se stávají objektem libertinské hry. Důkladná analýza Laclosových libertinů by zabrala spoustu stran, proto jen přehledněme některé zvláště výrazné a významné projevy daného historického, ale v lecčems i nadčasového fenoménu.

O libertinství paní de Merteuil, jež by si zasloužilo obsáhlý rozbor (mimo jiné i z pozic feministické kritiky), svědčí řada explicitních výroků, lpění na zásadách svůdcovské hry a důsledné zachovávání pozice ovladatelské. Společenské postavení ženy z elitních kruhů, značně odlišné od postavení muže, znamenalo pro ni hledat vlastní cestu k libertinské nezávislosti, tedy k nezávislosti totální. Své sebezdokonalování líčí (viz *Dopis LXXXI.*) především jako tvrdý trénink v sebeovládání, v schopnosti dokonale masky, již nikdy nepronikne to, co si skutečně myslí a cítí – tedy její niterný život.⁸⁾ Na rozdíl od mužů-libertinů, kteří si mohli na pověsti neodolatelného svůdce přímo zakládat, ona musela svůj milostný život co nejpečlivěji utajit a získat (velmi náročně) pověst úplné bezúhonnosti (srov. kupříkladu systematické pěstování přízně starších žen – opor a strážkyň mravního kodexu society, považující se za elitu). Řada stránek Laclosova románu podává svědectví o markýzině psychologickém instinktu a přesvědčivé i přesvědčující výmluvnosti, jejímž prostřednictvím vplétá druhé do sítě svých záměrů a cílů. Vzpomeňme například, jak něžně hýčká mladičkou Cecilii Volanges a současně

8) „Vstoupila jsem do společnosti v době, kdy jsem jako dívka byla svým postavením odsouzena k mlčení a nečinnosti, a toho jsem dovedla využít pro pozorování a úvahy. Zatím co mě lidé pokládali za bláhovou a roztržitou ... pečlivě jsem shromažďovala vše, co se přede mnou snažili skrýt.

Tato užitečná zvědavost mi posloužila pro poučení, navíc mě však naučila se přetvařovat: protože jsem byla často nucena skrývat před očima těch, kdo mě obklopovali, předměty svého zájmu, snažila jsem se řídit své oči podle libosti. Již tehdy jsem svedla, kdykoliv se mi zachtělo, ten roztržitý pohled, který jste od té doby tak často chválil. Tento první úspěch mě povzbudil a já se snažila ovládnout obdobně různé výrazy obličeje. Když jsem pociťovala nějaký žal, dala jsem si záležet, abych vypadala spokojeně, ba dokonce radostně. Šla jsem ve své horlivosti tak daleko, že jsem si dobrovolně působila bolest a přitom jsem se pokoušela o výraz potěšení. Stejně pečlivě a ještě usilovněji jsem na sobě pracovala, abych potlačila příznaky nečekané radosti. Tímto způsobem jsem se naučila ovládat svou fyziognomii...

Byla jsem ještě velmi mladá a celkem nezajímavá: patřily mi pouze mé myšlenky a mě pobuřovalo, že by mi je někdo mohl vyrvat nebo je proti mé vůli překvapit. Vyzbrojena těmito prvními zbraněmi, pokoušela jsem se jich použít: nestačilo mi už, že nedovolují, aby mne prohlédli, bavila jsem se tím, že jsem se ukazovala v různých podobách. Byla jsem si jista svými pohyby, a tak jsem pozorovala svou řeč. Obojí jsem usměrňovala podle okolností nebo dokonce jen podle svých choutek: od té chvíle patřil můj způsob myšlení výhradně mně...“ (s. 177 – 178)



Jean Antoine Watteau: *Slavnost v parku* (1720 – 1721)

Wallaceova sbírka, Londýn

proti ní strojí intriku: matce prozradí skryš s dopisy od rytíře Dancenyho a vymluví jí chvályhodný záměr nenutit dále dceru do sňatku s nemilovaným starším mužem; vžene nezkušenou dívku do náruče zkušeného svůdce a nakonec sama svede jejího milého. Tragická kolize a zveřejnění některých dopisů z její korespondence s vikontem de Valmont ji sice zasáhnou takřka smrtící ranou (lze předpokládat, že společenská smrt je pro libertina těžší trest než fyzický zánik), nikde se však v románu nenaznačuje, že by přijala porážku. Není sice jisto, kam žena, která nakonec prohraje spor o dědictví a které znetvoří neštovice tvář, odjíždí, zanechávajíc po sobě dlužní pohledávky, ale lze si představit, že to ještě nevzdává. Vždyť se jí podařilo proklouznout se vzácnými šperky.⁹⁾ A ať ji budeme soudit jakkoliv přísně, nemůžeme jí upřít výjimečný intelekt a stoprocentní věrnost zásadám své libertinské morálky. To druhé nelze takto jednoznačně připsat jejímu spolu- a postupně i protihráči.

9) V již zmiňovaném doslovu k českému vydání *Nebezpečných známostí* z roku 1968 Dagmar Steinová nahlíží další možný osud markýzy následovně: „Ale na rozdíl od paní de Tourvel a Valmonta není zničena fyzicky, její potrestání není absolutní, v románu není slova o tom, že by sama uznala svou porážku (což by se pro zjednodušeně moralistní vyznění zdálo jakoby nezbytné) – odjíždí za noci, tajně, odvázejíc šperky a vše z majetku, co odvézt lze, snad aby – to je pouhý dohad – odešla ze společenského světa Lacrosovy libertini do tajného, uzavřeného světa libertinů Sadových.“ (s. 396) K tomu pouze podotkneme, že tento svět byl skrytější (srov. toposy opuštěného zámku, vězení, kláštera) a krutější. Libertinové, jejichž rukama prochází například ctnostná Justina (srov. *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, 1791), se nezastavují před žádnou perversí, násilím ani zločinem.

Vikomta de Valmont zastihuje román v dopisech ve chvíli nového uchvácení, ve chvíli, kdy se má naplnit (po kolikáté už?) jeho osud dobyvatele, neboť se setkal s nepřítelem, „který je ho hoden“ – totiž se ženou navýsost půvabnou, vdanou, hluboce zbožnou a pravdivě, nikoli předstíraně, ctnostnou. Z hlediska libertinského dobyvatelství je přitom příznačné, že muž pevné předsudky vyhlédnuté oběti vůči mimomanželským stykům vítá, protože zvyšují hodnotu ženského protivníka, náročnost úkolu a budoucí úkoj z vítězství.¹⁰⁾ Namísto rychlého útoku, který nejspíš praktikoval dříve a k němuž ho má markýza, volí dlouhotrvající „obléhání“: „Mým úmyslem naopak je, aby pocítila, aby plně pocítila cenu a rozsah každé oběti, kterou pro mne učiní... chci, aby její ctnost hynula v pomalé agónii...“ (s. 147) Dokonce i finální setkání režíruje tak, aby psychicky a fyzicky vyčerpanou oběť nevyplašil: vyjednáváním pověří kněze a přichází se jakoby rozloučit, protože se hodlá oddat asketické existenci, ne-li přímo smrti. Nebohá žena se ho tedy svým podlehnutím domnívá zachraňovat.

V rámci komplikované a dlouhodobé strategie zaujímá mystifikace vůbec prvořadé místo. Vedle nevyčerpatelné výmluvnosti milostné korespondence, z níž „zaznívá“ dramaticky zjištěný (až k rozhořčení) „hlas“ odmítaného zbožňovatele, se nelze nepodívat hře na upřímnost a napravení, dále pak tomu, jak dobývané ženě sugeruje „pomyslnou nadvládu“, jak vyhovuje jejím přáním, jak se nechá přistihnout při konání milosrdného skutku, jak před svou tetou hraje k bohu se utíkajícího zoufalce, když ví, že se o tom prezidentová z dopisů doví apod.

Přes všechno zaujetí (nepochybně až vášnivě) prezidentovou de Tourvel (v dopisech určených jí současně hrané i nehrané) projevuje Laclosův Valmont rovněž značný cynismus: předem řadí sváděnou ženu mezi „nešťastnice“, jimž zničil život; o svých slzách (následovaly poté, co přiznal vypočítavý motiv dobrého skutku) se zmiňuje jako o „nezbytném opatření“, těší se, až se vzácně počestná dobývaná žena pro něho stane „obyčejnou ženou“. Na nahém těle kurtizány a k jejímu pobavení píše jeden z nejvášnivějších dopisů prezidentové, ujišťuje markýzu, že se nikdy nenechá spoutat natolik, aby nemohl kdykoliv přervat pouta „s výsměchem a podle své vůle“, a ujišťuje ji do poslední chvíle, že je jeho jedinou skutečnou vládkyní. Nakonec ženu „zároveň citlivou a krásnou“, která žila, jak sám přiznává, jenom pro něho, zničí vrcholně cynickým a urážlivým dopisem, jehož text mu poskytla libertinská komplicka – aby se údajně ještě více proslavil, aby se mohl znovu objevit ve společnosti „ozářen novým jasem“ a tváří v tvář kritikům, kteří ho obviňovali „z nešťastné a romantické lásky“. (s. 335)

Slovo údajně jsme nevolili náhodně. Valmontovo okázale prokazované libertinství dostává totiž povážlivé trhliny. Už samo zalíbení v průtazích dobyvatelské fáze (v „kouzlu

10) Na rozdíl od markýzy, jejíž profesionalizaci lze připodobnit hereckému umění masky a mnohosti rolí, vikomt líčí své počínání s využitím vojenské terminologie: „Domnívám se, že až potud shledáte, že jsem uplatňoval čistou metodu, jež Vás potěší; jistě uznáte, že jsem se v ničem neodchýlil od opravdových zásad této války, která je tak podobná, jak jsme si často říkali, té druhé... Přinutil jsem k boji nepřítele, který chtěl pouze vyčkávat; umnými manévry jsem určil terén a situace; podařilo se mi oklamat nepřítele natolik, abych ho mohl snadněji dohonit na ústup; poté jsem mu dokázal nahnat strach, ještě než jsem přešel k útoku, nic jsem nepřenechal náhodě, jak při zvážení obrovské výhody v případě úspěchu, tak v přesné znalosti prostředků v případě porážky; konečně pak jsem zahájil operaci, až když jsem měl zajištěný ústup, abych mohl krýt a abych neztratil dříve dobyté pozice.“ (s. 298 – 299)

dlouhého boje“) a úplné pohroužení může naznačovat, že tu nejde jen o přemožení ctnosti a „získání práva na rozchod“, ale stále více i o samu dobývanou ženu (o nepřiznanou fascinaci), již sám výsledně označí za vzácnou a poskytující takové opojení, že jeho „kouzlo trvá dál“. Za nejvýmluvnější důkaz toho, že se erotická hra tentokrát stala pro libertina pastí, lze považovat vyrovnané přijetí smrti: svého vraha Danceného nazývá vikomt přítelem, požaduje pro něho úctu a předává mu usvědčující korespondenci. Proč žít dál, když to nejcennější, co mohl získat, zničil a když setkání s opravdovou vášní mu odhalilo práznotu promiskuity. Ale bylo tomu opravdu takto?

Jediné, co je jisté, je fakt, že Laclosův Valmont prožívá značně složitý psychologický vývoj, který dopisy zčásti vyjevují, zčásti zamlžují a před markýzou také maskují. Přitom mnohé v nich může být také sebenalháváním. Aby věc byla ještě složitější, lze docela dobře soudit, že všechno to argumentačně neústupné a apelativní naléhání určené prezidentové de Tourvel, které svědčí o vysokém stupni svědčovské profesionality, může v sobě obsahovat i autentický hlas skutečné touhy, zatímco cynismus se stává rolí v roli – tedy rolí v roli libertina.

Pochybnosti o čistotě Valmontova libertinství začne záhy do románu vnášet zejména markýza de Merteuil, neboť enormní a soustředěný zájem o paní de Tourvel jí stojí v cestě. Svého souvěrce potřebuje na jiném bitevním poli, a to v posteli budoucí manželky svého exmilence hraběte de Gercourt. Průběžně apeluje na Valmontovu ješitnost a nastavuje mu zrcadlo, aby mu v závěru vmetla do tváře nejspíš nejtěžší obvinění: „Ano, vikomte, velmi jste miloval paní de Tourvel, a dokonce ji ještě milujete, milujete ji k zbláznění.“ (s. 337) Byla-li takto neomluvitelně porušena pravidla hry, není divu, že libertinka odmítá plnit sázku a oddat se vítězi. Z pozice znecitlivělé převahy vede ránu (vloží ješitnému muži do ruky text, který zabíjí), na niž umírá obětovaná duše. Neboť „když žena udeří jinou ženu do srdce, stává se jen málokdy, že nenajde nejcitlivější místo, a tak je rána nevyléčitelná“. (s. 338)

II. Valmont – 1989

Nesnadnou analýzu a zhodnocení tří pokusů o filmové adaptování, aktualizování a v mnohém i přetvoření *Nebezpečných známostí* začínáme Formanovým *Valmontem* především proto, že v tomto případě došlo k takovému odcizení předloze, které činí konfrontaci s literárním východiskem skoro bezcennou. Ačkoliv film svou jinakost naznačuje už samotnou změnou titulu, k inspiraci Laclosovým dílem se hlásí (včetně osobní výpovědi režiséra) a libertinský příběh (ovšem libertinství zbavený) využívá.¹¹⁾ Nemíníme tu popisně

11) O svém setkání s námětem *Valmonta* podal Forman svědectví ve své autobiografické knize *Co já vím?*: „Po *Amadeovi* mi trvalo čtyři roky, než jsem našel látku, která ve mně vyvolala ten náhlý pocit ztotožnění, při kterém člověk cítí, že někdo naprosto precizně vyjádřil to, co on pouze matně tuší. Už jsem propadal depresi, že je všechno za mnou, že všechny příběhy, zápletky, vtipy už znám a že mě už nic nepřekvapí. Ale jednou jsem v Londýně zašel na adaptaci románu z osmnáctého století *Nebezpečné známosti* od Choderlose de Laclos, kterou pro divadlo napsal Christopher Hampton. Knihu jsem znal už ze studentských let a to představení mi ji rázem znovu vybavilo. Tehdy na nadržného jednadvacetiletého studenta ten souboj dvou cynických a ostřílených milenců mocně zapůsobil.“ Miloš Forman – Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*. Brno 1994, s. 225.

evidovat všechny odchylky v rovině tematické, mnohé však vyplynou z našich dlíčích zjištění.

Řadu změn ve výstavbě děje si pochopitelně vynutila (a nejen u Formanova *Valmonta*) už pouhá substituce dopisově-komunikační (monologicko-dialogické) struktury strukturou dramatickou. Příběh se prostě musel přestavět tak, aby se postavy setkaly (srov. roli příjezdů, odjezdů, příchodů a odchodů), a psanou komunikaci nahradil dramatický dialog. Ten však tvůrcům *Valmonta* jako takový nepostačoval, a proto domýšleli a vymýšleli nové, originální výstupy a scény, ovšem namnoze takové, že jimi (ale nejen jimi) měnili i charaktery postav, postav stvořených původně v 18. století a tomuto století náležejících. Tak se kupříkladu vztah mezi vikomtem a markýzou de Merteuil odehrává pouze formou bezprostředních kontaktů, majících charakter střetů dvojí rivality (včetně osobních potyček v rámci širší společenské konverzace), střetů přerůstajících posléze v nenávistný boj, jenž se stane osudný pro muže.

Namísto písemné výzvy musí filmová markýza přijet na venkovské sídlo paní de Rosemonde, aby tu bezúspěšně (je odmítnuta!) žádala svého někdejšího milence (to ale divák v tu chvíli neví) o účast ve své mstivé hře, namířené proti stávajícímu milenci (hrabě de Gercourt byl uveden filmaři na scénu). Nepřečte si, nevyslechne, ale stane se přímým svědkem vikomtova zaujetí pro mladistvě nevinnou tmavovlásku a žasne nad jeho prohlášením „Já věřím, že jsou věrné ženy. A ty mě fascinují“ podobně jako čtenář románu.

Zatímco se Valmont soustřeďuje na to, aby nepřestal poutat pozornost sváděné mladé ženy, markýza provozuje mnohem pestřejší aktivity, zaměřené především na upevňování důvěry paní de Volanges a na „citovou“ výchovu její dcery, kterou přistrkuje do náruče učitele hudby Danceného. Je to ona, kdo při druhém pobytu na venkovském sídle přímo strčí Valmonta do Cecilčiny ložnice pod záminkou pomoci v napsání milostného dopisu (Valmontova vlastní motivace – trestání pomlouvačky – se kamsi vytratila) a kdo poradensky i roztomilou koketérií zapůsobí na citově zmatenou paní de Tourvel.

Součástí skrytého i zjevného zápasu, na kterém tvůrci filmu *Valmont* z valné části založili dramaturgickou koncepci, se stane také románem „předepsaná“ sázka, zvláště pak markýzino vyzývavé odmítnutí platit svým tělem někomu, kdo se tak intenzivně zajímal o jinou ženu. Ve fázi vyhlášené války zasazuje tvrdší rány, je pohotovější a její zbraň má smrtící sílu. Připomeňme si, že Valmonta přijímá výsměšně ve vaně a že se mu pak nabídne přisprostle rozcapená a čtoucí knihu; při dalším setkání sehraje (?) dojímavý a zcela věrohodný výstup nešťastné, opuštěné a stále milující ženy („Já vás tak strašně postrádala. Ještě vás miluji, víte. Ta hrozná samota, když nemáte s kým sdílet svá tajemství.“), aby vzápětí za dveřmi své ložnice odhalila šokovanému muži (a divákovi) Danceného a vše doprovodila zčásti hysterickým, zčásti cynickým smíchem. Když se Valmont vkrade za Cecilí s převlekem, aby jí pomohl k útěku (tento motiv nepochází pochopitelně z Laclose, ale z nějakého romanticky dobrodružného příběhu), je markýza už na místě, aby mu vítězoslavně oznámila, že Dancený byl zpraven o tom, kdo mu dívku svedl.

Přestože se i v románové předloze jedná o sázku, o odmítání platit dluh, o žárlivosti, o svedení Danceného, o prozrazení Valmontova sexuálního zasvěcování Cecilie a následný souboj, marně bychom v textu hledali obrazy a výstupy, jimiž o tom všem vypráví Formanův film. Musely být vymyšleny jednak proto, že se v rámci románové skutečnosti

vůbec odehrát nemohly (v závěrečné části dlí markýza na venkově a v Paříži se setkání s vikomtem důsledně vyhýbá), jednak proto, že se o nich dopisy vůbec nezmiňují.¹²⁾ V dopisové formě navíc libertinové zachovávají určitou argumentační úroveň a formulační styl; i při dosti vyostřené konfrontaci se současně snaží ovládat. Proto si nelze vůbec představit, jak aristokrat Valmontova formátu vylévá i s vodou na podlahu tu, kterou považuje za skutečnou dámu. Nelze však pominout, že to, co lze v dané scéně spatřit na plátně, je nápadité, překvapivé a akční. Nápaditostí, překvapivostí a akčností se ovšem řídí scénář i režie celé Formanovy verze *Nebezpečných známostí*, neboť složitou psychologickou studii, stylizovanou do formy dopisové komunikace vystřídala filmová kostýmní podívaná. V jejím rámci lze pak dlouhotrvající libertinovu strategii zaměřenou k tomu, aby svůdce pronikl do soukromí dobývané ženy (získání jejích dopisů prostřednictvím sluhova poměru s komornou, ctnostné, ba přímo zbožné chování před tetou podávající zprávy paní de Tourvel do Paříže, získání cisterciáckého kněze k domluvení schůzky, herecký výkon předstírající sebevražedný záměr) nahradit dynamickou (akční) zkratkou: po té, co vyslechl u snídane zprávu o náhlém odjezdu paní de Tourvel, vyskakuje Valmont na koně, řítí se doslova cestou necestou, vpadne do soudcova domu a tam se mu beze slova a v naprostém odevzdání vrhá do náruče prchnuvší mladá žena. Così podobného by se pochopitelně u Laclose nikdy stát nemohlo, už jenom proto, že snadným vítězstvím by libertin zajisté pohrdl. Jeho filmový jmenovec s ním má však společného jen pramálo. On nevede svůj zápas s cudností a počestností v rámci přísných pravidel složité taktiky a strategie, pouze se předvádí, okouzluje (hravostí, dvořením, atletičností, tancem apod.) a nemůže se smířit s tím, že jeho neodolatelnosti jistá mladá žena okamžitě nepodléhá. Současně tuší, nejspíš na základě erotických zkušeností, pod ctnostnou neviností skutečnou, sebeodevzdávající vášeň, takovou, jíž se u prostopášných paniček a vznešených kurtizán nelze nadít. Ego Formanova Valmonta postrádá ďábelství, zato oplývá okouzlující sebeláskou a rozmazleností – ženami. Takto proponovaná role by byla ideální pro ztělesnitele prvního a aktualizovaného Valmonta – Gérarda Philipea v mladém věku.

Jak už jsme napsali, rekonstrukci událostí na základě dopisů i jejich hledání v jakémsi prostoru za dopisy, právě tak jako nahrazování „dialogu“ dopisového dramatickým lze považovat za zcela legitimní a vlastně i žádoucí, avšak to, nakolik si postavy, které v nich vystupují, zachovávají znaky libertinství či nikoliv, je nutno soudit ze stanoviska kritického.

Fakt, že se u Formana ocitáme vně libertinského světa, se zasvěcenému čtenáři románu stane myslím zřejmý hned u první svůdcovské kreace recesní povahy. Pochopitelně co

12) K tomu, proč se scénář *Valmonta* v takové míře a snad i důsledně odchyluje od předlohy, se Forman ve zmiňované autobiografii *Co já vím?* nevyslovuje. Jisté světlo na tento problém podle našeho mínění vrhá informace o minutí s dramatikem Hamptonem. Po shlédnutí londýnského představení si režisér opětovnou četbou Laclosova románu ověřil, že se dramatik držel dosti věrně předlohy, že zachoval všechna podstatná fakta a zůstal věrný i duchu originálu. V červnu 1987 přibyl na společnou schůzku do hotelu Hyde Park, čekal prý na dramatika marně pět dní (ten pak tvrdil, že se měli sejít o měsíc dříve), a začal proto psát scénář s odhodláním natočit vlastní verzi. O její podobě pak mohlo rozhodnout zjištění, že se Hampton spojil s Frearsem: jestliže totiž Forman věděl, že dramatizace se přidržuje Laclose, musel svůj konkurenční scénář od Laclose osvobodit.

možná akční, neboť, jak už jsme poznamenali, akce tu nahrazuje slovní výmluvnost: fešácký chlapík (později rozpoznáný jako Valmont) zaskočí stroze oděnou dámu se slušněčnickem nejprve lehce konverzačním vyznáním lásky vzápětí zmizením pod hladinou. Pád do vody přitom zopakuje (díky zakopnutí) kvůli tonoucímu sluhovi. Komedialně laděná scénka, náležející zjevně do inventáře filmové zábavy, pak vrcholí omšelým, leč stále vděčným fórkem, stavícím na tom, že povstání tonoucího odhalí výšku vody „po kolena“.

Nezájem o literární obraz postavy – o její složitý, ambivalentní a s jednoznačností nepostižitelný charakter – prozrazuje i zanedbání její výsledně úspěšné, leč dlouhodobé a usilovné dobovyatelské strategie (snad s výjimkou večerního tanečního dýchánku a výtečně pojatého Cecilčina svedení při diktování dopisu). Postavme si například vedle sebe akt předstírané dobročinnosti, jímž Laclosův vikomt úspěšně zasáhne zbožné nitro útlocitné prezidentové a půvabné aranžmá parkového pikniku s hostinou a hudebníky, k němuž filmový rek přiveze paní svého srdce na koni, když ji před tím nechal vystřelit z luku a posléze prožít dětinské nadšení nad tím, že jí vystřelený šíp zasáhl pečení, v níž ve skutečnosti šíp čněl již dlouho před tím. V předloze se útočí na velice silného nepřítele – nejen pro mravní neochvějnost a epistolární výmluvnost, ale též pro spojenectví s Bohem. Ve Formanově filmu po Bohu není ovšem ani stopy, a tak může svádění probíhat vcelku kratochvilně. Laclosův Valmont-libertin obtěžoval, zneklidňoval, zraňoval, drásl nervy..., ten Formanův si hraje, koketuje, předvádí se, okouzluje – chlapeckými šprýmy (topení v mělké vodě, zasažená pečeně), naléhavými pohledy, dováděním s dospívajícím dítětem (šerm klacky s Cecilíí), tanečním umem (srov. kouzelnou sekvenci, kdy kavalír předvede se čtyřmi ženami různého typu i věku čtyři zcela odlišné taneční kreace). Je nám blízký a pochopitelný, protože ho dobře známe. Podobá se, vzdor historickému kostýmu, lehkovážným, pohybově nadaným a vtipným sympatákům, jakých lze v životě i na filmovém plátně potkat tucty. Sympatáctví, rošťáctví a frajerství završuje nakonec znesvěcení soubojového rituálu, k němuž se náš hrdina dostaví sám opit s opilými sekundanty, které vytáhl z té nejzpuštější krčmy a s nimiž strávil alkoholickou noc.¹³⁾

„Chápat postavu Valmonta v *Nebezpečných známostech* nebylo pro mě příliš obtížné. Celý život jsem měl různé vztahy se ženami, některé letmé, jiné dlouhodobé. Spoustu času jsem strávil v honbě za tím nádherným poblouzněním, kdy neexistuje nic jiného než my dva a na ničem dalším nezáleží. Život tomu chce, že takový stav netrvá věčně, ale když přijde, není nad něj.

V mé verzi toho příběhu Valmont právě po takovém stavu touží. Je to holkař, svůdce s velkými milostnými úspěchy, ale všechno to dělá jen proto, že hledá velký a hluboký cit. Je ironií osudu, že ho najde až u prudérní ženy soudce, madame de Tourvel...“¹⁴⁾

13) V časopise *Sight and Sound* se objevilo takové pojetí postavy Valmonta, jež ve filmovém hrdinovi spatřuje jistý typ mystifikátora a rebela, předurčeného k předčasně smrti: „...hraje si, nebo to je doopravdy? To je moderní dilema. Tento Valmont je bratrem vášnivců (prudášů) z *Přeletu nad kukaččím hnízdem*, *Vlasů* a *Amadea*, kteří překypují protesty a umírají mladí. Po žertovném souboji s Cecilíí, jde Valmont na svůj osudový soubor s Dancenym a s touto příležitostí nenaloží jako s rituálem cti, ale jako s jistým druhem happeningu.“ Ilona Halberstadt, *Valmont*. „*Sight and Sound*“ 1, prosinec 1991, č. 8, s. 55.

14) M. Forman – J. Novák, c. d., s. 226.



*V jedné ze zvláště působivých sekvencí osvědčuje
Valmont taneční schopnosti tak,
že pro každou z dam různících se věkem i temperamentem
má k dispozici jinou taneční variantu –
pro Cecilku, jak patrně, dovádívou.*

Foto archiv

Jak patrně, pochopit Valmonta znamenalo pro Formana pochopit ho zcela po svém a pochopit ho po svém se pak rovnalo přizpůsobení vlastní životní zkušenosti. Došlo tak k podstatnému zjednodušení významového komplexu spjatého s literárním předobrazem, právě tak jako ke zkreslení nejednoznačného, leč výrazného charakteru. Zjednodušení a zkreslení pak dovršila volba hereckého představitele – veskrze sympatického, sportovně vybaveného Colina Firtha, kterého si režisér našel v Anglii údajně proto, že řečový akcent Američanů „nějak nešel dohromady s krumplovanými kazajkami, filigránskými končíři a uhlazenými způsoby“.¹⁵⁾

Filmovému Valmontovi v té podobě, jakou mu dali Carrière s Formanem, tedy libertinství přiznat nemůžeme. Jak je tomu ale s filmovou konkretizací markýzy de Merteuil, která v románu svou až rigorózní libertinskou zásadovostí, citovou nezávislostí, rafinovaností přetvářky apod. svého spolu- a posléze protihráče bezesporu převyšuje. Předem přízně, že v tomto punktu předepisuje román roli nesmírně obtížnou, má-li filmová dramaturgie a režie k dispozici jen vnějškové zpodobení – tedy tváření se a jednání. Nedojde-li totiž k „odkrytí karet“, to jest záměrů, motivací, životní filozofie, antimorálky,

15) Tamtéž, s. 327.

pak může postava ztratit velmi důležitý intelektuální rozměr. Takový film, jaký koncipoval Forman, mohl kompenzovat výjimečnou, byť v leccems zvrhlou, vždy však racionálně vysvětlenou hru-intriku, obnažovanou prostřednictvím brilantního písemného projevu, alespoň předvedením markýziny společenské oslnivosti a důvěryhodnosti a tu pak konfrontovat s podlou nízkostí velkolepé manipulace. Nutno však konstatovat, že ve Formanově verzi – polidšťující libertiny až k antilibertinství – stanula vedle sympatického gentlemana-rošťáka šarmantní, nearistokratická komediantka a kuplířka, jejíž působnost jaksi automaticky snižuje a zesměšňuje i ty, kdo na její průhledně rafinovanou hru naletí. Herecký výkon Annette Beningové nelze v tom, jak manifestuje umění přetvářky, neocenit, vzhledem k tomu, co se má hrát, však její rádoby srdečnou maskou pochope ní a nadhledu příliš prosvítá žárlivost, zášť, pokrytectví, neřest, nervozita, promiskuita, zatrpkllost apod.; navíc herečka často vstřícnost, laskavost a úsměvnou nedotknutelnost poněkud přehrává.

Obraz markýzy ve filmu ovlivňuje také zpřítomnění hraběte de Gercourt, kterého autor předlohy ponechává až do konce románu mimo jeho dějiště – to jest na Korsice. Kromě toho, že se soubytím věkem a společenským statutem značně rozdílných soupeřů v lásce (nápadníků Cecilie Volanges) posiluje dramatická báze filmového děje,¹⁶⁾ sílí rovněž motiv žárlivosti – čili jedné z největších slabin lidské psychy, zde jednoznačně spojený s markýzou. I když lze připustit, že si scenáristé mohli domýšlet její intimní život a nahlížet do její postele více než to činí román, lze si stěží představit, jak se vznešená libertinka, ponechaná v Evině rouše v poduškách, doprošuje dalšího sexuálního ukojení, a to u muže, který dokončuje před zrcadlem svůj ústroj a reaguje z povýšené pozice a se značným chladem. Tvůrcům filmu, v němž jsou postavy libertinů zjevně zpřístupňovány současnému divákovi, zároveň však vzdalovány své vlastní době, šlo zajisté o zvýraznění motivace pro následnou intriku, do níž je postupně vtahována klášterně vychovaná snoubenka zrádného milence, její matka, mladý romantický kavalír (rytíř a učitel hudby) a nakonec se jí začne účastnit i zkušený svůdce (nástroj msty).

Vedle zjednodušené motivovanosti se ovšem markýzina hra banalizuje také tím, že filmová paní de Volanges v podobě sebevědomé a omezené měščky ztrácí původní formát ženy konvenčně mravné, leč schopné tvář v tvář silnému citu a utrpení soucítění velkorysosti. Spolu se zhroupením matky z dětinstva dcera – v projevech bezradnosti, přítulnosti, zmatenosti a bezelstnosti. Její dětskost se ve filmu projevuje mnoha způsoby: pohledy

16) Polský kritik Tadeusz Lubelski se věnoval nově pojaté situaci rytíře Dancenyho, tedy tomu, že se jeho sok ocitá ve stejném prostoru – na dosah. Snažil se uhádnout, jak asi tvůrci scénáře v případě této inovace postupovali: „Co mohl učinit takový chlapec – ptají se navíc Forman s Carrière – když se dozvěděl, za koho vdají jeho milou? Určitě hledal střetnutí s rivalem... Jak daleko tehdy mohla jít jeho opovázlivost? Představme si, že de Gercourt – přece velký pán – hledá šermíře do svého regimentu. Danceny se hlásí v zástupu jiných? Kam bylo možno takové setkání umístit? Existovala jakási prostranství či sály určené k výcviku šermu ... Forman inscenuje jeden ze svých kouzelných velkých celků: ... podlouhí versailleského paláce... Sotva pár vteřin panoramuje kamera desítky mužů nacvičujících bojové výpady, aby se zastavila u jedné skupiny – „Další!“ – volá Gercourt, netrpělivý kvůli nemotornosti adeptů (...) Na tváři Dancenyho lze číst předurčenost: bojuje tak, jako by chtěl protivníka zabít a zaskočený hrabě pracně odráží jeho výpady, nakonec mu vyráží kord z ruky. Ale s uznáním nabízí angažmá; Danceny, zdržuje slzy, odmítá nabídku.“ Tadeusz Lubelski, „Niebezpieczne związki“: dwie lektury po dwustu latach. „Kino“ (Warszawa) 24, 1990, č. 5 (275), s. 39 – 40.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Čtvero podob Nebezpečných známostí



*Stolové výjevy poskytují ve Formanově verzi
příležitost k rozehrání
povrchní konverzační duchaplnosti.*

Foto archiv

udivenými a žádajícími o radu, zbrklým chvatem (včetně zakopnutí), hravostí, brekotem, mnohým výrokem, úplnou důvěrou v dospělé zasvětitelé a poslušností vůči nim, která dodává zvláštní půvab zejména scéně pohlavního zasvěcení v průběhu diktování a psaní dopisu, kdy si gentleman-Valmont připravuje rokokově kostýmovanou žačku k provedení deflorace. Cecilka prostě dominuje zábavné, až komediální poloze filmu, která ovšem zasahuje i tam, kde by se mělo hrát na život (přesněji řečeno na lásku) a na smrt. O zábavu se několikrát postará také vikomtova teta paní de Rosemonde díky zcela původnímu filmovému nápadu s nepřiznanou sklerózou (tváření se, že poznává návštěvníky), díky usínání, mizení karetního stolku a konečně i díky vtipným příspěvkům do „salonní konverzace“ ve chvílích jasného vědomí. Zábavné etudky si filmoví tvůrci vymysleli i pro některé epizodní postavy z řad služebnictva, které v podobě diskretních svědků (co se asi děje v jejich mysli?) tvoří početnou a všudepřítomnou výbavu (u Formana jistě ironizující) nákladných interiérů, v nichž se rozehrávají nepříliš nebezpečné známosti; v jiném stylu za dne, v jiném za noci.

Podobně jako se do podob divákovi přístupných, protože blízkých a pochopitelných, proměnila ústřední dvojice – svůdce a intrikánka – zprůzračnila se i postava sváděné mladé ženy – a to nejen z toho důvodu, že zůstaly utajeny její písemné projevy, jimiž románová hrdinka zdatně konkuruje vytrvalé a jakoby bezbřehé výmluvnosti nebezpečného nápadníka. Meg Tillyová, obsazená prý režisérem bez zaváhání, s uznáníhodnou

lehkostí a půvabem hraje vcelku běžnou mladou ženu – ostýchavou a dbající o čest –, která díky sňatku se starším a nepřítažlivým mužem ještě nemohla okusit takové milování, po jakém se v mládí prostě toužívá. Je přirozené a pochopitelné, že se musí zprvu nástrahám okouzlujícího vitálního mladíka bránit, stejně přirozeně a pochopitelně mu pak po čase podléhá (vrhá se do náruče), neboť napětí nastrojené díky jeho vzrušující přítomnosti, erotickému fluidu a neustávající pozornosti již prostě nelze dále vydržet. Dívka, jež nezná dramatický konflikt milostné touhy a poslušnosti božímu příkazu, těla a duše, smyslů a víry si konečně přirozeně a pochopitelně může přijít pro důkaz, že v loži byla vskutku milována, a čekat třeba jako žebračka u domovních vrat, aby se – vyžralá a sebejistá tímto důkazem – hned nazítří skryla do bezpečí manželské spořádanosti.

Nehrálo-li se o dlouhotrvajícím a urputným dobývání nedostupné, neboť Bohu věrné ženy a nehrálo-li se s vážností příslušející ceně cti a života, platné v dobách minulých; bylo-li zlo z roviny vysokého stylu sesazeno nanejvýš do střední stylové polohy (ve výjevech fraškovitých, včetně osudného souboje, až nízké), pak nebylo ani nezbytné (a snad bylo i žádoucí), aby se tak jako v předloze naplnil řád antické tragédie, spějící peripetiemi ke katastrofě. Nebylo nutné, aby paní de Tourvel onemocněla, překročila práh šílenství a zemřela v klášteře, kam se odebrala okamžitě po obdržení nevléčitelně zraňujícího dopisu na rozloučenou. Nebylo nutné, aby Cecilie potratila, prožila šok z poznání, že ji zbožňovaná důvěrnice chladnokrevně zrazovala a našla před výčitkami svědomí útočiště ve složení řeholního slibu. Nebylo rovněž nutné, aby nevléčitelná skepse a role vraha přiměla rytíře Danceného opustit Francii, odebrat se na Maltu a oddělit se tak od podlého světa. Konečně nebylo nutné ani společenské znemožnění odhalené manipulátorky s lidskými osudy, právě tak jako její poznamenání neštovicemi a útěk před dluhy navýšenými prohranou soudní pří.

Jevilo se naopak žádoucí toto: navrácení paní de Tourvel k manželovi a její elegické vzpomínání na toho, jenž jí dal poznat milostnou vášeň (viz kytička položená na Valmontův náhrobní kámen); Cecilčin svatební triumf před zraky samotného vladaře a spiklenecká radost mezi ní a paní de Rosemonde z očekávání Valmontova potomka; Danceného „zmoudření“ a těšení se z přízně krásných dívek (viz pohled na kostelní galerii v průběhu Cecilčiny slavné svatby); trestání markýzy pouhým prožitkem závidi, o němž svědčí pohaslý vzhled a pohled, s nímž sleduje velkolepou svatbu své dříve tak oddané a poslušné žáčky. V tomto případě scénář vskutku inteligentně (v kunderovském duchu) zvrátil hrot intriky „režiséra“ života proti němu samotnému, neboť těm, kteří měli být zasaženi, náleží úspěšné finále.

Jediný, kdo prohraje – jak milující ženu, tak smyslnou a zábavnou milostnici – a kdo platí životem tak jako v románu je vikomt de Valmont. Avšak ani smrt nemá u Formana tragický rozměr. Už jenom proto, že se znehodnotila sama vina: opuštěn byl vlastně svůdce, svedená žena se, jak lze usuzovat, vyrovnala se svým údělem a Cecilčino zasněžení do sexuálních praktik zdaleka nedosáhlo úrovně souměřitelné se zkažeností kurtizány (máme-li věřit tomu, co lze spatřit na plátně, pak se vše omezilo na jedinou postelovou příhodu).

Tragické vyznění, jímž byl film povinován předloze, oslabuje, až ruší také fraškovitě pojatá soubojová scéna – i když Valmontovo opilectví má zajisté hlubší smysl, neboť



*Namísto polohy tragické nabízí Formanův film
na závěr polohu melancholickou, totiž podzimní a elegickou.*

*Paní de Tourvel se zadumaně pozastavuje
u hrobu muže, s nímž dvakrát poznala sílu
vášnivě horoucího milování.*

Foto archiv

v něm lze spatřovat donchuánské pohrdání životem a smrtí. Zdá se nám rovněž, že ironii lze „číst“ v podtextu závěrečných, melancholicky laděných obrazů – obrazů vzdalování se od opuštěného Valmontova hrobu, který kamera zanechává v prázdném podzimním parku, kde před nedávnem zněl hovor a smích a kde „náš rek“ vynakládal nemalé úsilí, aby upoutal tu, již si zvolil za „dámu svého srdce“.

Nezávislý na formě (dopisové) i duchu (libertinském) literární předlohy, ubírá se tedy Formanův film svou vlastní cestou – namnoze cestou navýsost inteligentní a oku lahodící podívané, poskytující divákovi řadu nákladných požitků – naprostou převahou smyslových.¹⁷⁾ Přitom milióny dolarů nevyzařují pouze z použitých exkluzivních interiérů (vyniká zejména sídlo Volangesových, kde se koná velká společenská sešlost, inscenovaná jen jako kulisa pro krátkou dějovou epizodku), interiérů zabydlených vzácnými

17) Na rozdíl od původní a kontinuálně rozvíjené hudby Georga Fentona, jenž spolupracoval s Frearsem, byl hudební doprovod *Valmonta* pojat barvitěji, tak aby zachytil rozmanité slohové rysy dané epochy. Zahrnuje tudíž skladby několika stěžejních autorů 18. století – Wolfganga Amadea Mozarta (1756 – 1791), Jeana-Philippea Rameaua (1683 – 1764), Josepha Haydna (1732 – 1809), Françoise Couperina (1668 – 1733).

kusy nábytku, uměleckými předměty, lokaji v livrejích apod; interiérů, kde si materiál a vzor kostýmu konkuruje s materiálem a vzorem draperií. Kostýmní orgie, jejichž původce Theodor Pištěk byl odměněn prestižním Césarem, prokazují inspiraci módami 18. století a dobovou malbou (Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Baptiste Chardin), jež vnesla do malířství jednak náměty z galantního života (zahradní koncerty, slavnosti, pikniky v parcích, divadelní motivy a výjevy, salonní seance aj.), jednak intimitu erotiky, již film, odehrávající se z valné části v pokojích s postelí či přímo na posteli, velmi dobře konvenuje.

Jistou monotónii přepychových zámeckých a jiných prostorů koloritně zpestřuje šermířský sál, divadelní sál a lóže, sloužící nejen k pohodlné konzumaci operetních a operních představení, ale i jako místo seznamování, navazování známostí, flirtování a sebepředvádění. Příliš si nevíme rady s budoárem vyzdobeným obrazy s poněkud lascivními náměty, který je zčásti představen udiveným a rozpačitým pohledem Cecilky, očekávající v jakémsi komickém sexy úboru příchod nesmělého rytíře. Lačné oko markýziny černošské komorné, která nad schůzkou bdí, mimo jiné skryta za dekorativní maskou, uhlídá ovšem pouze výměnu dopisů a nácvik písně, přerušeny vpádem aranžérky paní de Merteuil, již se nepodařilo udržet matku v divadle.

K divácké přitažlivosti přispívá i skladba jednotlivých scén, svižně se dějících a pointovaných (slovem i akcí); scén, které vzdor časoprostorovým skokům a zkratkám do sebe výtečně zapadají. Rytmus se přitom stupňuje prostřednictvím jízd (kočárem i koňmo) a graduje v závěrečné části, kdy se zápletky ocitá ve stadiu krize a postavy zvyšují svou zápasivou a soupeřivou aktivitu (toto závěrečné zrychlení inspiruje také předloha a všechny její dramatizované verze ho pochopitelně se zjevnou chutí využívají).

Závěrem: Režisér Forman a scenárista Jean-Claude Carrière – jen velmi volně inspirování libertinským románem v dopisech – připravili tedy divákovi působivou erotickou podívanou v rokokovém ustrojení, která potěší zejména oko, ale také ducha; ovšem pouze ve střední poloze konverzační duchaplnosti (kvůli ní v jedné sekvenci rozmnožili tvůrci dokonce počet účinkujících o postarší manželský pár). Je to však až takto jednoduché? Není ve Valmontovi obsaženo i nějaké závažnější sdělení, třeba nějaké osobněji míněné režisérovo oslovení (sdělení) současnosti? Na určitou stopu by nás mohly přivést výpovědi režisérových spolupracovníků: jednak výrok scenáristy Carrièra, že Miloš byl důsledně Cecilí de Volanges, když spolu uvěznění na farmě v Connecticutu psali scénář,¹⁸⁾ jednak následující slova Miroslava Ondříčka: „Zápas mladých lidí se světem dospělých, rodina, kluk, holka a láska, to všechno ve *Valmontovi* zůstává. V podstatě jsou sem přetaženy problémy Aničky z *Lásek jedné plavovlásky*, její vztah k sobě i okolí. Všechno je tam zachováno.“¹⁹⁾

„Nesnesitelně lehké“ vzdálení předloze, které jsme konstatovali hned na počátku naší rozvahy nad Formanovým přetvořením Laclosova dopisového románu, implikuje názor, že bude náležitější vztahovat film *Valmont* ke kontextu režisérova díla (z této perspektivy bude zajisté pochopitelnější) než ke kontextu historickému a literárnímu. Náznak podobného přístupu nalézáme mimo jiné v již zmiňované stati polského filmového kritika

18) Srov.: fl [Jan Foll], *Jak se rodil Valmont*. „Záběr“ 23, 5. 4. 1990, č. 7, s. 5.

19) Miroslav Ondříček, *Rozpárání perforací*. „Film a doba“ 35, 1989, č. 10, s. 544.

Tadeusze Lubelského: „Ten – jak sám sebe charakterizuje – ‚americký režisér s českým srdcem‘ také fabuli Choderlose de Laclos uspěl podřídit vlastní vizi světa. Pro něho se všude odehrává to samé: v pražské rodině, kde si dospívající syn přestane rozumět s rodiči, či newyorské, kde dcera utíká z domova; na psychiatrické klinice dvacátého století nebo u francouzských aristokratů v paláci století osmnáctého – stále ta samá komedie. Anebo, jak je komu libo, stále to samé drama. Lidé bývají směšní, nešikovní, hodní soucítění, ba i lítosti; nakonec jsou ale vždy schopni nechat prohodit své skutečné (autentické) potřeby, řeč citů nalezne svůj správný výraz – to je první hlas, který k nám dolehne z Formanových filmů. Ale kdesi pod povrchem je slyšet chichot: jenom toto existuje v našem životě, nic více; žádná vznešenost, jenom ta řada náhod a nepochopení.“²⁰⁾

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK obor český jazyk a literatura a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury a literární vědy Filozofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Podílela se na kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu (zejména v časopisech *Film a doba*, *Iluminace*, ve *Filmovém sborníku historickém*); tímto tématem se zabývá i v samostatné knižní publikaci *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, katedra české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Valmont

(Valmont)

Renn Productions (Paris) / Timothy Burrill Productions (London), 1989

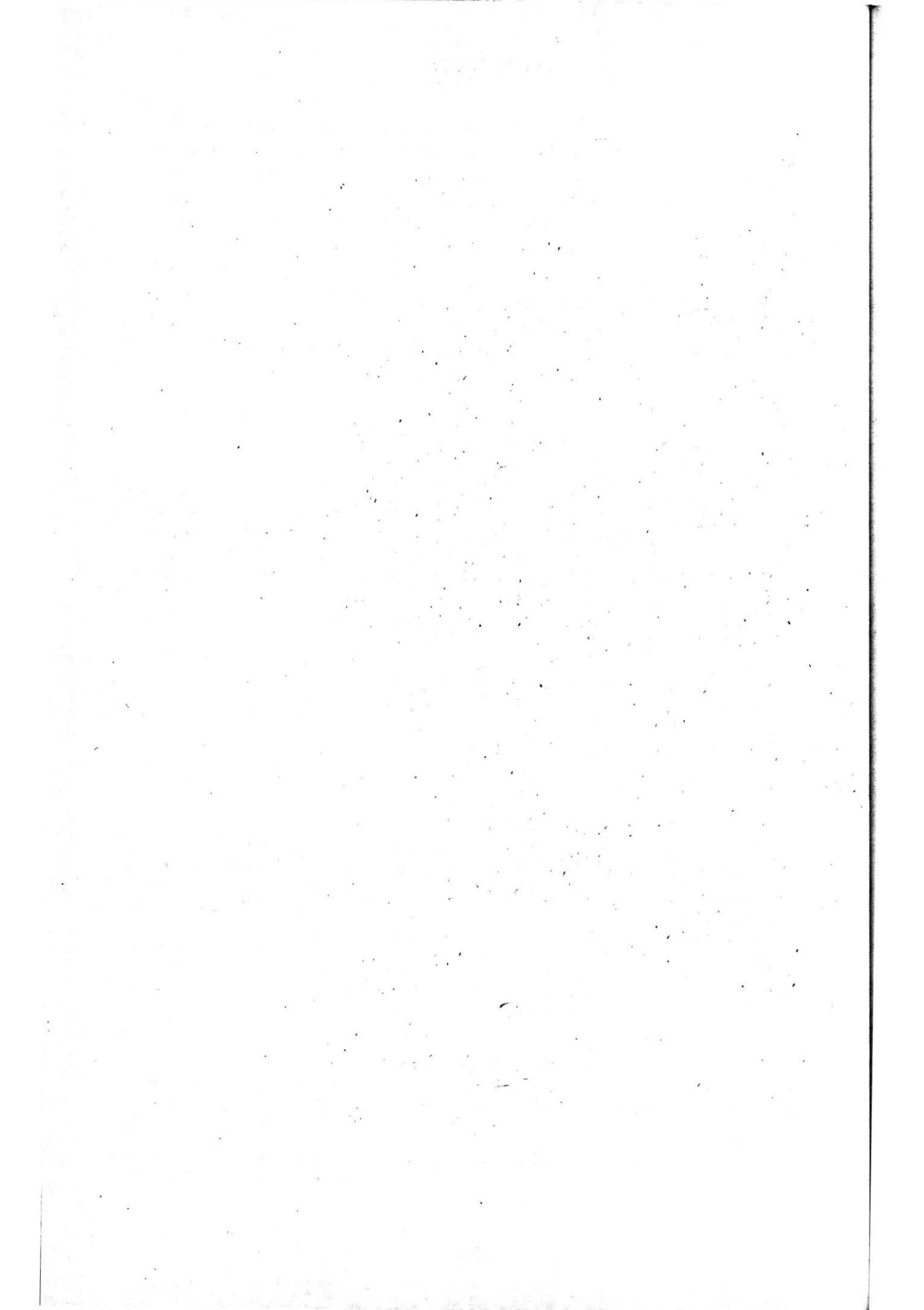
Režie: Miloš Forman. **Námět:** Choderlos de Laclos – román *Nebezpečné známosti*. **Scénář:** Jean-Claude Carrière. **Kamera:** Miroslav Ondříček. **Hudba:** Christopher Palmer. **Architekt:** Pierre Guffroy. **Kostýmy:** Theodor Pištěk. **Střih:** Alan Heim, Nana Danevicová. **Zvuk:** Chris Newman. **Produkce:** Paul Rassam, Michael Hausman.

Hrají: Colin Firth (Valmont), Annette Beningová (markýza de Merteuil), Meg Tillyová (paní de Tourvel), Fairuza Balková (Cecilie), Siân Phillipsová (paní de Volanges), Jeffrey Jones (pan de Gercourt), Henry Thomas (rytíř Dančeny), Fabia Drakeová (paní de Rosemonde), T. P. McKenna (baron), Isla Blairová (baronka), Ian McNeice (Azolan), Aleta Mitchellová (Viktorie).

Další citované filmy:

Lásky jedné plavovlásky (Miloš Forman, 1965), *Nebezpečné známosti* (Les liaisons dangereuses; Roger Vadim, 1959), *Nebezpečné známosti* (Dangerous Liaisons; Stephen Frears, 1988).

20) T. Lubelski, c. d., s. 39.



Rozhovor

JAK NASTUPOVALA
V ČESKÉM FILMU
NORMALIZACE

Jan Lukeš

Politický zvrat po srpnu 1968 vnesl i do české kinematografie změny a zásahy, srovnatelné s poúnorovým ideologickým tažením či dokonce s poměry, do jakých český film vhnala německá okupace. Jejich konkrétní projevy byly ovšem mnohem skrytější, rafinovaně kamuflované, často záměrně mnohoznačné a nezůstalo po nich také příliš mnoho stop, ze kterých by je mohl dnešní badatel spolehlivě rekonstruovat. S časem slábne i lidská paměť, a tak se zdálo užitečné vyslechnout přímé svědky, aktéry či oběti událostí z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, během nichž se v českém filmu vytvořily mantinely, ovlivňující zásadně jeho výrobní i umělecký provoz vlastně až do konce roku 1989. Jejich vzpomínky jsou samozřejmě ryze osobní, spolu s dalšími materiály tohoto čísla, jako jsou např. deníkové zápisky Pavla Juráčka či edice stranických materiálů o filmu z let 1970 a 1971, pomohou snad ale doplnit celkový obraz doby a poodkrýt i něco z její zcela všední a možná nejdepresivnější tváře.

I.

„S NENÁVISTÍ DĚLAT NEMŮŽU“

Hynek Bočan od Pašáku k Partě hic

Za studií na FAMU (1956 – 1961) natočil režisér Hynek Bočan (29. 4. 1938) školní filmy *Vodící pes* (dokumentaristické cvičení ve třetím ročníku, 1958), *Návštěva* (ateliérové cvičení z roku 1959) a *Nenávist* (součást absolventského povídkového triptychu J. Jireše, Z. Sirového a H. Bočana *Hlídač dynamitu*, 1960, uvedeného na podzim 1963 dokonce do distribuce). Poté pracoval jako pomocný režisér na filmu *Malý Bobeš* (Jan Valášek, 1961), jako asistent režie na *Poutech* (Karel Kachyňa, 1961) a znovu jako pomocný režisér na *Ikarii XB 1* (Jindřich Polák, 1962) a na debutu Jana Němce *Démanty noci* (1964). On sám debutoval filmem *Nikdo se nebude smát* (1965), k němuž podle povídky Milana Kundery napsal spolu se svým spolužákem Pavlem Juráčkem i scénář. V témže roce pracoval jako asistent režie při filmu Jiřího Weisse *Třicet jedna ve stínu*, v roce 1966 natočil hraný dokument *Tábor Černého delfína*. V roce 1967 pokračoval svým druhým hraným filmem, *Soukromou vichřicí* podle stejnojmenné novely Vladimíra Párala, v roce 1968 historický

snímkem *Čest a sláva* podle románu Karla Michala. Z roku 1969 pochází televizní seriál *Záhada hlavolamu* podle příběhu Rychlých šípů Jaroslava Foglara a také v té době už nedokončený *Pasták* (1969 a 1990) podle románu Karla Misaře.

Pasták je jeden z těch několika filmů, na které změněné posrpnové poměry dopadly zcela konkrétně a protože jeho výroba ani nedospěla do závěrečné fáze, povědomost o něm zmizela na příštích dvacet let takřka úplně. Jaká byla historie jeho vzniku a zákazu?

K té látce jsem přišel přes své známosti z okruhu Tváře, Jana Lopatku a Honzu Nedvěda, ze společnosti U tří zlatých lvů či jak se jmenovala ta vinárna, kam jsme chodili k panu Kafkovi, a konkrétně přes nabídku dramaturgyně Věry Kalábové ze skupiny Šebor – Bor, která už se mnou a s Páralem spolupracovala na scénáři *Soukromé vichřice*. Misař byl později dost divný člověk, novela však zachycovala jeho osobně zažitou zkušenost a působila naprosto pravdivě. Z hlediska realizace bylo pak důležité zejména to, co se odehrálo po začátku natáčení v listopadu 1969. Točili jsme nejdřív záběry po Praze a pak jsme odjeli na zámek Jezeří, kde se mělo pokračovat. Vedoucí výroby Jirka Beránek zůstal ale v Praze a právě v té době si ho zavolał Vlastimil Harnach, který byl stále ještě barrandovským ředitelem, a řekl mu: „Poslyšte, ten *Pasták* budeme muset zastavit, protože to je námět, který teď asi nepripadá v úvahu.“ „My jsme ale pane řediteli už všichni na exteriéru, už se točí a půlka filmu je vlastně hotová,“ povídá na to Beránek. „Ale no tak to dotočte...“ S tímhle Harnachovým výrokem za námi Jirka pak přijel a my jsme byli postaveni před dilema. „Máme dvě možnosti,“ říkal jsem kameramanovi Jirkovi Šámalovi, který *Pasták* točil se mnou. „Buď se pokusíme film zachránit tím, že látku začneme přepisovat, natočíme jiný konec a tak dále, a nebo máme možnost být vlastně úplně svobodní.“ A to bylo úžasné: poprvé v životě nad námi nikdo nebyl. Harnach nad námi mávl rukou, protože stejně věděl, že půjde z Barrandova pryč, a my jsme měli v ruce peníze na celý film, už připravený a roztočený, a nebyl člověk, který by nás jakkoli kontroloval. Ani žádné kontrolní projekce neběžely a my jsme si absolutně svobodně natočili film tak, jak jsme chtěli. Také jsme ovšem podle toho dopadli...

Vlastimil Harnach je dnes myslím neprávem zapomínaná postava dějin českého filmu, muž, který měl jako ředitel FSB od roku 1963 významný podíl na dotvoření právě těch výrobních podmínek, které vedly k tak výraznému vzestupu tvorby šedesátých let. Znal jste ho osobně?

Asi tak, jako vás. Mluvil jsem s ním možná desetkrát či dvacetkrát, hlavní však je, že to byl bařovec. Traduje se, že když nastoupil na Barrandov, šel pěšky od starých hal do nových a zakopl o rozbité schody. Druhý den byly spravené. Dvakrát za týden prošel všechny ateliéry, jednou za týden všechny záchody. To už se jen netraduje, to se ví. Barrandov ještě deset let po jeho odchodu žil z toho, že tu fabriku řídil člověk, který věděl, co dělá. Jednou mi řekl: „Já jsem tu proto, abych řídil továrnu na výrobu filmů. Umění nerozumín, ale budu se starat o to, abyste vy tu měli všechno, co k natáčení těch filmů potřebujete.“ Harnach byl a je úžasný chlap a teď je i úžasným sadařem, štěpí stromy, i když je mu dnes už přes osmdesát let.



Hynek Bočan v šedesátých letech
Foto archiv

Vraťme se zpět k Pastáku. Kdy jste skončili natáčení – ještě v roce 1969?

Z hlavy to přesně nevím, ale myslím, že až v zimě 1969 – 1970, snad v lednu 1970. Ocitli jsme se v situaci, kdy měly začít dokončovací práce, a najednou mě pozvali na zvláštní projekci. V projekčním sále sedělo pět pro mě úplně cizích lidí, jen o jednom jsem věděl, že je to předseda stranické organizace Leiter, a jednoho jsem znal, byl to jakýsi bývalý účetní, či co, taky straník – jenže já ve straně nikdy nebyl, tak jsem mezi těmi bolševiky tápal. Zhaslo se, začali promítat *Pasták*, a do toho vždycky Leiter rozsvítil, cvaknul verzatilkou a něco si zapsal. To dělal třetinu filmu, velmi často, pak zhasnul a už nedělal nic. A já jsem pochopil, že je konec. Skutečně mi pak řekli, že tohle tedy ne.

Film ale přece nebyl ještě ani dokončen...

Ne, promítala se hrubá serviska. Skupina Šebor – Bor se ještě pokoušela film zachránit a tlačila mě k úpravám, materiály k tomu mám někde schované. Třeba připomínky od Vojtěcha Cacha, který byl od roku 1970 šéfem jedné skupiny. Jindy jsem přijel na Barrandov, šel jsem do střížny a zjistil jsem, že *Pasták* se promítá – nějakým studentům z té tzv. vokovické Sorbonny čili z Vysoké školy politické. To byla tehdy běžná praxe, jak podezřelé filmy z „krizových“ let ideologicky prověřit. Skončilo to tím – a to je docela



*Ivan Vyskočil v hlavní roli Pastáku (1969)
před fasádou Národního muzea,
rozstřílenou v srpnu 1968
Foto Karel Ješátko*

hezká historka – že Leiter na mě křičel: „Já jsem byl v padesátých letech inspektor přes všechny vězení v tomhle státě a můžu vám říct, že žádný nevypadalo tak hrozně, jako ten váš pasťák!“ Nevěřil jsem svým uším, že někdo může nahlas říci, že byl v padesátých letech inspektorem přes věznice. Že se nestydí. Celá záležitost se táhla tři čtvrtě roku. Film měl devadesát obrazů, provedli jsme na papíře jeho úpravy: nový konec, některé obrazy šly ven, asi u pětačtyřiceti obrazů jsme provedli návrhy na úpravy. Ty už jsem ani nedělal já, podílel se na nich dramaturg, také Cach, když je ale dali dohromady, zjistili, že to s filmem nehnulo, i když by se třeba v postsynchronech změnily repliky a podobně. Užasné bylo, že film držel tak pevně pohromadě, že s ním nešlo nic dělat. Takže na konec řekli: A ven, a do trezoru...

Verdikt byl tedy už vyneseno v souvislosti s nástupem nového vedení na Barrandov od 1. 12. 1969, respektive od 1. 1. 1970, a s příslušnými direktivami týkajícími se nedokončených filmů z plánu na rok 1969.

Ano, věc rozhodl už nový ústřední dramaturg Ludvík Toman, a zároveň se v té souvislosti začalo mluvit o distancích. Někdo mi říkal: „Človče, budeš mít pět let distanc.“ „Ty jsi

blázen, pět let, to je blbost.“ Oficiálně mi neřekl nikdo nic, dozvěděl jsem se to v roce 1970 někde v klubu a nevěnoval tomu zvláštní pozornost, protože jsem připravoval další scénáře. Na Barrandově byl už ředitelem Fábera, také ale nepřišel hned, před ním řediteloval krátce ten včelař, Šťastný se jmenoval. Byl roztomilý: pěstoval včely, pokud však jde o film, nevěděl vůbec, o čem je řeč. S Jindřiškou Smetanovou jsme měli hotový scénář a oni s námi hráli hru, jako že je všechno v pořádku a že mají zájem o jeho realizaci.

Přece ale od nástupu Husáka do čela strany, nejpozději od reakce moci na srpnové demonstrace 1969 jste museli jasně cítit, že poměry se radikálně mění k horšímu...

V té době běžela fáma, že v podstatě jsou před námi dvě možnosti. Buď že se věci odehrají jako v Maďarsku v roce 1956, kde film vlastně na pět let zrušili a studio úplně odřízli. Totéž bylo i v divadlech, kde se také uvažovalo, které se zavře a které zůstane. Doba absolutní nejistoty, kdy se nevědělo vůbec nic a zvažovalo se, jestli nás všechny nevyhodí. Kdykoli jsem otevíral schránku, čekal jsem, jestli v ní nenajdu výpověď. Pak ale nastoupil jako ředitel Barrandova Miloslav Fábera a ten, alespoň podle své vlastní verze, kterou jsem od něj slyšel někdy za pět či šest let, přišel s tím, že studio podrží, ale že se Ústřednímu výboru KSČ zaručil, že filmy, které se natočí, nebudou poškozovat režim. Jestli je jeho úvaha o tom, že tím Barrandov zachránil před likvidací, pravdivá, to nevím. Faktem je, že nové skupiny se pomalu rozjížděly, mezitím ale došlo např. k rozpuštění a zrušení FITES a celkově to bylo období vakua, i když třeba Jaromil Jireš ještě v roce 1970 dokončoval svou *Valerii a týden divů*. Některé projekty z předchozích let plynule dobíhaly a my jsme neměli pocit, že teď už je všechno ztracené. Vždyť i s okupačním vojskem nebylo zprvu jasné, zda tu zůstane či nezůstane. Svou roli hrály iluze, že přece není možné, aby armády neodešly, že situace je sice hrozná, ale přece jenom opravdu dočasná. Potom se sice začalo říkat, že jednotkou dočasnosti je věčnost, člověk ale měl stále pocit, že kromě nějakých třiceti lidí tu není nikdo, kdo by s okupací souhlasil a že není možné, aby se věci nevrátily zpět.

Z dnešního pohledu je ale evidentní, že těch, kteří dočasnost pochopili právě jako věčnost, nebylo ani v této době málo a že se podle toho začali ihned zařizovat. Zaznamenal jste takové projevy, ať už mezi filmaři navzájem či v jejich vztazích k novému vedení?

To se musíte zeptat někoho jiného. Řeknu vám jen jednu historku. Po pěti letech distance mi v roce 1974 zavolal Jirka Menzel a řekl mi: „Zavolej Leitera a objednej se u něj.“ „Proč bych to dělal?“ „Nekecej a zavolej.“ Tak jsem se k němu objednal, řekli mi, ať přijdu za tři neděle. Když jsem se dostavil, nebyl tam. Tak znova za tři neděle, nebyl tam. Znova za čtrnáct dní, v devět ráno, zase tam nebyl. Sedl jsem si u sekretářky na židli, že na něj počkám: „Ale on má schůzi... A ví vůbec, že jste měl přijít?“ „Vy to taky víte, vždyť jsem byl objednaný.“ Když ve dvě hodiny přišel, podivil se, co že tam dělám a proč jako nečlen strany chodím za jejím předsedou. Pak mi ale řekl: „Podívejte se, ze čtyřiapadesáti lidí jen čtyři za mnou nepřišli. Proč jste nepřišel dřív?“ To je odpověď na vaši otázku, jestli někteří lidé hledali svoje cesty. Asi ano, takoví ti „bystřejší“. Myslím, že to

není věc jenom nějaké morálky: mě by v životě nenapadlo, že bych měl chodit za předsedou strany, protože do toho mi opravdu nikdy nic nebylo. Samozřejmě jsem se snažil prosadit přes dramaturgickou skupinu, jenže takoví lidé jako pan Bor měli své starosti a aby si je komplikovali ještě tím, že budou bojovat za nějakého Bočana, to jsem nemohl čekat. Faktem ale je, že asi za čtvrt roku po té návštěvě mi povolili dělat v dabingu...

Takže ta předpověď o pětileté distanci se naplnila docela přesně...

Zprvu jsem jí nevěřil stejně jako mnoha jiným fámám a předpovědím, které doba přinesla. Poznání reality přišlo až později a jen pozvolně. Téměř všichni, kromě např. Stanislava Miloty a Ladislava Helgeho, jsme totiž zůstali zaměstnanci Barrandova, režiséři ale nikdy, když neměli práci, na Barrandov nechodili. Dramaturgické skupiny sídlily v Jindřišské ulici, a to byl náš domov, naše práce. Pokud jsem někam šel, šel jsem tam – pochopitelně pokud si mě nezavolal ředitel, neboť jiného šéfa jsem neměl. A Fábera, to byl člověk, který vás vždycky vítal. Jednou mě potkal na Václavském náměstí a povídá: „Příteli, co děláte? Já nespím, protože vím, že nemůžete pracovat...“ Takový to byl člověk – s maskou, kterou se možná bavil. Možná to byl jeho způsob humoru...

Jak vypadala vaše situace existenčně?

Bral jsem plat 1 600 korun měsíčně, chodil jsem na skupinu, snažil jsem se o vznik nějakých látek, po spolupráci se Smetanovou jsme psali s Janem Fleischerem něco podle Fikera. Zkrátka jsem hledal látku mimo čas a prostor, detektivku nebo komedii, která by mohla být zároveň divácky úspěšná. Jak si stejnou situaci řešili kolegové, o tom jsem s nimi nemluvil – s jedinou výjimkou, a tou byl Evald Schorm. Jednou jsem mu zavolał a zeptal se: „Co myslíš, mám dát výpověď. Co mám dělat?“ To už to totiž vypadalo doma dost bledě, přes Ivana Klímu a jednu výtvarnici jsme s manželkou sehnali práci, nacpávali jsme takové hadrové figurky pucvolí. Samozřejmě nechci budit dojem, že jsme snad trpěli hladu, nepříjemné to bylo hlavně tím, že člověk nedělal svou práci. A Evald mi řekl: „Nedělej to, výpověď ať ti dají oni, pokud budeš zametat ulice, ty to stejně budeš dělat poctivě a stejně budeš režim podporovat...“ Pravda je, že základní plat nám zůstal, takže v úplné nejistotě jsme se nikdy neocitli a existovala tu stále jakási šance. Hlavně mi však nikdy nikdo neřekl, že už točit nebudu.

Znamená to, že s vámi ani neproběhlo v souvislosti s vaší předchozí činností nějaké kádrové řízení?

To ano, probíhala tzv. komplexní hodnocení. Myslím, že se opakovala vždycky jednou za čtyři roky, a první jsme absolvovali někdy v roce 1973. Zavolali si nás před komisi, zase v ní byl Leiter, už nevím, na co se mně ptali, ale vzpomínám si, že najednou Leiter vystřelil: „A proč se vaše děti jmenují jako děti Kennedyho?“ „Já vám nerozumím...“ „No vy máte přece syna Jana a dceru Karolinu...“ Chápete to, jaké měli starosti? V posudku jsem se například dočetl, že jsem „podle skautského spisovatele Foglara natočil seriál *Záhada hlavolamu*“ – škraloup jako hrom! Pak jsem vylezl ven, tam stál zelený

Jirka Menzel, který byl na řadě: „Co se tě ptali?“ „Člověče, proč se moje děti jmenují jako děti Kennedyho.“ „No vidíš, a mě se furt ptají na těch Dva tisíce slov...“

To, proč jste za čtyři roky nenatočil žádný film, jim divné nepřipadalo?

Nezapomeňte, že jsem byl na Barrandově zaměstnán od roku 1960 nebo 1961 a do roku 1968 jsem natočil tři filmy. To je průměr jeden film za dva až tři roky a když někdo nenatočil film dva roky, nebylo nic nenormálního. Těch, kteří šli z filmu do filmu, nebylo ani předtím tak moc. A hlavně nikdo neřekl, že netočím za trest. Podle nich jsem netočil proto, že jsem neměl žádný schválený scénář.

Rozumím tomu tedy tak, že se hrála hra, jako že se sice v politice cosi odehrálo, ale Barrandova se to vlastně netýká, tam všechno běží v klidu dál, a to, proč vy a jiní stojíte, má motivaci ryze provozní.

Přesně tak. Až mnohem později, tak někdy kolem roku 1980, mi Leiter řekl, abych počítal s tím, že nejdřív točí vždy straníci a my, nestraníci, přijdeme na řadu, až budou mít oni všichni práci.

Hrálo nějakou roli to, že jste měl na svém kontě trezorový film?

Pasták se samozřejmě připomínal v komplexním hodnocení jako tzv. černý film. To byl zvláštní termín, který měl asi znamenat totéž, co depresivní. Jednou mi Fábera řekl, že *Pasták* musel – kvůli zvláštním projekcím, u kterých vždycky byl – vidět sedmkrát, a že to pro něj byl největší trest, jaký v životě dostal. My jsme byli z druhé poloviny šedesátých let zvyklí svoje díla zarputile bránit a i skupina vždycky šla s režisérem. Měla sice svoje námitky, ale nechala se přesvědčit. Když jsme byli zavilí a tvrdili ne, takhle to musí být, jinak by to nemělo smysl, řeklo se: dobře, ale máš to na bábovce. Byla to moje zodpovědnost a kdyby se něco stalo, já bych nesl následky. A můj omyl byl, že stejně zavile jsem hájil i *Pasták*, že jsem nepochopil, jak strašně se doba změnila. O filmu rozhodovali pro mě cizí lidi, kteří se mnou komunikovali, ale já už jsem nevěděl, že když jsem odešel, byli naštvaní, že jsem drzý. Řekl mi to až pan Bor, že si na mě stěžovali, co si to dovoluji. Pak *Pasták* promítali třeba náměstkovi ministra školství a ten o něm prohlásil, že je nemožný, že takhle to nikdy nevypadalo, pak ale povídá: „Ty situace, ty jsou absolutně pravdivé, my bychom si je vzali každou zvlášť a promítali bychom je našim pracovníkům, aby věděli, jak se mají ve výchovných ústavech chovat!“ Použití utržků z *Pastáku* jako instruktážní film mu přišlo správné, umělecky jej však považoval za lež... Nikdy také nepadlo, že je to film protistátní, to byly filmy jiné kategorie. *Pasták* jim opravdu vadil tím, že je „černý“: že špatně končí a že je hluboce depresivní.

Právě ten konec jste oproti předloze Karla Misaře změnili do mnohem ponuřejšího vyznění...

Konec jsme změnili už ve scénáři a i když o mrtvých jen dobré, Karel se pak od něj lehce distancoval, ačkoli jsme scénář psali spolu...

Slyšel jsem, že osud Pastáku měl zajímavou dohru ještě při jeho dokončování v roce 1990...

Život tropí hlouposti. Zavolala mi Eliška Nejedlá, předsedkyně strany na Barrandově v osmdesátých letech, dáma, které se říkalo Rudá carevna, a že dostala úkol produkčně dokončit všechny trezorové filmy. „To je dobrý,“ řekl jsem jí. „Vy jste všechny ty filmy zakazovala, tak teď je zase doděláváte.“ Dělal *Pasták*, Baladovu *Archu bláznů* i všechny ostatní trezorové filmy. Na mém filmu šlo o postsynchrony, naštěstí osmdesát procent zvuku se dalo použít, chybělo pár dialogů, zejména zemřelého Františka Kováříka, hudba (složil ji Vladimír Klusák), mix, zkrátka zvuková stránka filmu.

Rád bych teď od vás ještě slyšel něco z každodenního provozu normalizací postiženého filmaře. Vždyť šlo o to, přežít vlastně celé roky, zachovat si duševní integritu, připravenost na práci, to vše v nejistotách bez jasnější perspektivy.

Třeba s Ivanem Klímou jsem za tu dobu napsal dva scénáře: původní komedii a už od šedesátých let jsme měli skoro hotový *Případ Doga*, ve stylu nové vlny. O tom se kdysi uvažovalo ve skupině Jana Procházky a když už bylo jasné, že Procházka půjde z Barrandova pryč, tak v roce 1969, chtěl nám ho nechat doplatit. My jsme odmítli s tím, že je na něm ještě plno práce. Potom mi za několik let vedoucí jedné z nových skupin Miroslav Hladký řekl, že scénář probírali na fakultě žurnalistiky a že musím uznat, že je jasně protisocialistický. Pointa příběhu scénáře přišla na jaře 1990, kdy se na mne obrátil jeden z bývalých vedoucích skupin, že *Případ Doga* okamžitě dává do výroby. Chtěl si honem zachránit kůži. My jsme s Ivanem odmítli, já mu to oznámil a on mi řekl: „V tom případě ovšem, protože na scénář byla vyplacena záloha, ji musíte vrátit.“ Takže jsme po dvaceti letech vraceli Barrandovu peníze, já asi čtyři tisíce, Ivan asi devět tisíc... Potrestal nás za to, že jsme mu nechtěli pomoci. Jinak se mi v sedmdesátých letech narodily děti, věnoval jsem se jim, samozřejmě jsem ovšem paralelně měl pocit, že všechno zapomínám, že nebudu už nic umět. Jednou v osmdesátých letech jsem to pak vykládal Rudolfovi Hrušínskému a tenhle herecký gigant mi řekl: „To vám úplně rozumím, já měl distanc dva roky a když jsem se vrátil, trásl se mi kolena.“ Pauza je krutá a já myslím, že je lepší dělat hodně, i když se vždycky nedaří, než dělat málo. Obdivuju každého, kdo třeba jako Miloš Forman natočí skvělý film jednou za tři čtyři roky. Praxe dělá strašně moc a člověk se dostane do formy, spoustu věcí řeší s absolutní jistotou. I když je jeho pravda jen subjektivní, pro práci je podstatné, že se přestane ohlížet na cizí názor. Film je vždycky střet názorů, režisérskou povinností je však dát je do řady. Osobně akceptuji všechny nápady až do okamžiku, kdy začnu točit – pak prakticky už neakceptuji žádný. A ještě ke koloritu těch let: Když už vládlo dávno embargo na všechno možné, byl můj a Stránského *Tábor Černého delfína* zařazen do stejnojmenného pásma filmů – pásma byla tehdy módou. Komunistům to nic neříkalo, součástí pásma byly pohádky, náš dokument tak ale viděla spousta dětí a mohly si v něm zkonfrontovat nudu pionýrských táborů s dobrodružstvím skautingu, vidět živého Foglara. Nikoho to netrklo a v sedmdesátých letech, možná ještě i v jejich druhé půlce, se náš film normálně promítal v kinech. Patřilo to k podivnostem té doby, která jiné za to

samé zavírala, tady však nepřišlo jediné udání. A podobnou zkušenost jsem sklídl, když mě oslovili z Lidové university, jestli bych nechtěl učit filmové amatéry. Neměl jsem co dělat a neměl jsem ani peníze, a tak, i když za to byly jen tři nebo čtyři stovky měsíčně, jsem to vzal. Docela mě to bavilo a asi rok a půl nebo dva jsem se tomu věnoval. A s úžasem jsem zjistil, že existuje instruktážní snímek o tom, jak učit filmové amatéry – a víte, který film se v něm ještě ve druhé polovině sedmdesátých let rozebíral? *Postava k podpírání!* Celá *Postava k podpírání!* To mi připadá dodnes úžasné, že v režimu existovaly takové skuliny ponechané zcela stranou. Třeba se říkalo, že nejsvobodnější povolání za totality je povolání astronoma: o něj neměl nikdo zájem, kromě těch, kteří opravdu měli zájem, neboť bylo tak mizerně placené a odborné, že ho nikdo nechtěl vykonávat.

Zmínil jste se, že k práci jste se vrátil oklikou přes dabing...

S Leiterem jsme se tehdy bavili asi hodinu, hlavně on mi kladl otázky, chtěl si udělat obrázek, mj. se však třeba zeptal, co si myslím o Menzelovi. Řekl jsem, že lidé ho někdy považují za nafoukance, ale že není a že ho mám rád a jsme kamarádi. Na to se viditelně našel: „To je zajímavé, on o vás říká to samé.“ Asi se mu stávalo, že před ním lidé pomlouvali jeden druhého... To, že mi Menzel tehdy volal, nebyla ale jistě náhoda, asi s ním o mně také mluvil. Za nějaký čas si mě zavolał Toman a nabídl mi práci v dabingu a já ji vzal, ačkoli jsem to naposled dělal v dětství jako herec. Stejně jsem ovšem už předtím musel zase v televizi předstírat, že umím točit inscenace, když mi tam dvě nabídky. Pohořel jsem až na snaze prosadit do jedné role Josefa Kemra – zapamatoval si mě profesor Dvořák a dal mi minidistanc zase tam. V dabingu jsem pracoval půl roku, dělal jeden film za měsíc, hned při prvním z nich jsem však narazil na výtku ředitele, že v obsazení mám málo členů Svazu českých dramatických umělců a straníků. Dali mi pak seznam prvních členů SČDU, asi dvaceti lidí, a z těch jsem si už tři nebo čtyři vybral, jeden z nich byl Josef Větrovec. Dělal jsem jeden sovětský film, pak polský a v něm jsem se zase dopustil omylu, když jsem místo „soudruhu majore“ nechal „pane majore“. V originále i v překladu to tak bylo, televize však kvůli tomu film nepřevzala a já ho musel na vlastní náklady předělat. Stálo mě to osm tisíc, tedy o tři tisíce víc, než kolik tehdy za film činil můj honorář, a to mi ještě Irena Skružná přepustila část svých míchaček, jinak bych to byl nezaplatil. Daboval jsem pak ještě nějaký rumunský film a najednou nic. Po dalších třech měsících bez práce koukám, že někdo jiný dělá od toho rumunského filmu druhý díl a když jsem se zeptal, co se děje, řekl mi ředitel: „Nesmíte to nikde říkat, ale Kliment si všiml, že jste tady, a řekl mi, abych vás dal k ledu.“ Jan Kliment byl totiž šéfem umělecké rady a nikdy mi nezapomněl, že jeho vlastní kolegové ho zpucovali za to, jak v Rudém právu natřel *Nikdo se nebude smát*. Prostě mě z dabingu nechal vyhodit. Naštěstí půl roku na to jsem dostal z Barrandova nabídku na film *Muž z Londýna* – a pak už jsem točil celkem kontinuálně jednou za dva, tři roky. Jen jednou jsem natočil dva filmy v jednom roce, a to omylem: Hladký si mne spletl s Hanibalem, Tomanovi řekl, že film dá Hanibalovi a dal ho mně. Když se na to přišlo, bylo mu to trapné, ale co, jeho peníze to nebyly...

S čím jste se musel při svém návratu do praxe znormalizované kinematografie vyrovnávat?

Když jsem u filmu jako dítě začínal, v roce 1953, ještě jsem necítil, co se ve štábu děje. Později, když už jsem v době svých studií pracoval jako asistent na Barrandově, svolávala se běžně jednou za den desetiminutovka, kterou vedl předseda strany, větší nějaký osvětlovač, četlo se Rudé právo a podobně. Tohle všechno jsem ještě ve druhé půlce padesátých let zažil, určitě už to nebylo až na *Ikarii XB 1*. Politické utužení ve štábech v sedmdesátých letech mi tedy nebylo zas až tak něčím neznámým, ale jako nestraník jsem opravdu nevěděl, kdo ve straně je a kdo není, a upřímně řečeno, bylo mi to také jedno. Jenže protože režisér je přece jenom vedoucí štábu, měl jsem neustálé problémy s tím, že se mi vytýkalo, že v něm žádné členy strany nemám. Tak jak jsem si totiž vybíral lidi sobě blízké, ukázalo se později, že třeba ani jeden ve straně není. Často mi pak do štábu někoho dosadili, protože – jestli se nepletu – se hlídalo, aby ve štábu byli vždy tři straníci, a tudíž v něm mohli založit svou buňku a vykonávat asi nad natáčením i jakýsi ideologický dohled. Na to jsem ovšem nikdy ohledy nebral a ani jsem neměl pocit, že by se do něčeho míchali. Jen jednou jsem kohosi vyhodil z místnosti, kam přišel vykládat politické vtipy: „Franto, my jsme tady samí nestraníci, tak nám nic nevykládejte, my na to nejsme zvědaví,“ řekl jsem mu. „A myslím to vážně.“ Naivita desetiminutovek padesátých let byla pryč, ale bezpochyby jakási kontrola existovala. Jednou jsem šel na Barrandově po chodbě, nějaký člověk tam hrozně nadával a když jsem se ho zeptal, co je, povídá: „Ále, musím vždycky jednou za tejdén napsat hlášení a už mi to leze krkem.“ Oni se s tím ani netajili... Já si představuji, že být členem strany znamenalo dostat úkol a splnit ho, jinak byly potíže. Ať na mě nikdo nechodí, že byl ve straně a nic nedělal – tomu nevěřím. Pokud nic nedělal, pak jen proto, že na něm nikdo nic nechtěl. Kdyby chtěl, asi by dělal – vždyť komunistická strana byla vlastně jakási polovojská organizace, kde kázeň a disciplína fungovaly.

Nevrátil jste se tak vlastně mezi úplně jiné lidi, než se kterými jste spolupracoval v šedesátých letech?

Ne, vrátil jsem se mezi své a měl jsem přirozenou tendenci pracovat zase s těmi, co dřív. Dokonce pod záminkou, že mi vedení studia chce pomoci, jsem byl vyzván, abych si své nejbližší spolupracovníky vybral sám. Když jsem napsal jejich seznam, posloužilo to však jenom k tomu, že právě ty mi vedení studia nedalo. Jedinou výjimkou byl kameraman Jiří Šámal. Jinak na Barrandově ze štábových pracovníků zůstali úplně všichni, nevím o nikom, kdo by odešel. V profesionalitě tedy problém určitě nebyl, jiná byla však celková atmosféra. Práce probíhala stejně, ale měnil se přístup k ní: už jsme jenom takzvaně chodili do práce. Do práce chodili všichni, ale dřív, když jsme filmovali, měl člověk pocit, že to má smysl.

Vyplývala ta skepse jen z letargické nálady v celé společnosti, anebo také z vědomí, že točíte látky utilitární a nicotné a za jiných okolností byste točili něco zcela jiného?

Bezpochyby i z něho. Vliv však mělo hlavně to, že velmi často nám dávali rozumy lidé, kterých jsme si nemohli vážit, kteří nerozuměli základním profesním věcem. Mně třeba Toman jednou po shlédnutí servisky řekl: „Je to špatnej film, vy vůbec neumíte filmovou řeč, vy tam nemáte ani jednu zatmívačku a roztmívačku...“ Tak jsem mu odpověděl: „Ta slova neznám, ta už se dvacet let nepoužívají.“ Samozřejmě se urazil, a přitom navíc mluvil o servisce, kde roztmívačky ani být nemohly, protože ty se vsazují až do kopie. Toman věděl o filmu jen to, co se naučil nad asi dvěma krátkými filmy, které kdysi stačil natočit. Mně dával třeba takovéhle rady do života: „Vy teď budete točit v ČKD, tak já vás upozorňuji, abyste se k těm dělníkům chovali slušně, protože kdyby na vás byla jakákoli stížnost, je konec...“ To mi ten člověk řekl do očí, mně, který jsem se narodil v Libni, jehož maminka prodávala v trafice a který něco ví o životě chudé rodiny. Přitom právě jeho někdy v padesátých letech vyhodili ze strany poté, co sám točil v ČKD, byl tam sprostý na vrátnou, ta byla ale příbuznou nějakého vysokého stranického funkcionáře a stěžovala si na něj. Toman pak vstoupil do Svazu československo-sovětského přátelství a přes něj a pobyt v Sovětském svazu se do strany zase vrátil.

Ptát se, kde a jak si získal ostruhy k jmenování do funkce ústředního dramaturga, je ale totéž, jako pátrat po tom, jak se vedoucím jedné skupiny stal Vojtěch Trapl. O Tomanovi se říká, že se ho jednou na Slovensku v Domě spisovatelů ptali: „A ty seš jako kdo?“ A on odpověděl: „Já jsem to železný koště, co vymetá Barrandov.“ Faktem je, že v jeho pravomoci bylo zakázat a zrušit natáčení, rozhodnout o hereckém obsazení... V televizi jsem slyšel paní Švorcovou tvrdit panu Tigridovi, že se nikdy ničeho špatného nedopustila. Já osobně jsem byl ale svědkem, jak Toman vytočil její číslo a říká: „Jiřinko, prosimtě, já tady mám napsanýho Hrušínskýho a Kemra, tak jak to... Jo, tak já je škrtám.“ Takhle to bylo: oni rozhodovali, kdo může hrát a kdo nesmí. A na Barrandově měl v tomhle Toman větší pravomoce než ředitel – on byl skutečně to železné koště, něco jako na vojně politruk. Proto býval u komplexních hodnocení i u protokolů, kterými se filmy schvalovaly, aby mohly jít do výroby. Já sám jsem při tom dvakrát nebo třikrát podepisoval doušku, že je to moje poslední příležitost, jak prokázat, že si zasloužím pracovat ve filmu. „To by vás mělo mobilizovat,“ říkal mi Toman. „Možná někoho to mobilizuje, ale mě osobně ne, mě to spíš znervózňuje.“ „Podepiš to!“ Tak jsem to podepsal, co jsem měl dělat. Vávra mi vyprávěl, že si jednou Toman zavolal jeho a Hrubína. Řekl přijďte ve dvě, přišli tedy ve dvě, čekali asi půl hodiny, pak sekretářku vyzvali, ať se zeptá, jestli už je soudruh přijme. Šli dál a teď mi Vávra říká: „Představte si tu situaci – dva národní umělci, on stojí u okna a dívá se ven a pak vyštěkne: ‚Co mi chcete?‘“ Člověk, který si je sám zavolal! Dovedete si tedy představit, jak se choval k nám...

Přišel jste někdy do styku s ústředním ředitelem Československého filmu Jiřím Puršem?

Já ne, to jenom někteří kolegové. A dost často. Já za ním nechodil a ani nevím, jestli jsem s ním vůbec někdy mluvil.

Řada vašich kolegů změny politického klimatu a situace, do které jste se dostal například vy, evidentně využila ve svůj prospěch, i za cenu toho, že výsledkem byla díla politicky

vysloveně služebná a umělecky ubohá. Příkladem může být právě Vávrova trilogie Dny zrady, Sokolovo a Osvobození Prahy, z níž snad jen první část by byla dnes alespoň zčásti akceptovatelná.

Vávra ale také natočil *Kladivo na čarodějnice*... A na mně není, abych ty věci hodnotil. Samozřejmě, najednou se vynořila spousta nových jmen, ale to pro nás nebyli lidé, kteří by byli nositeli nějakých hodnot. Z těch starých byl třeba Sequens nesporným profesionálem a proti tomu, jak natočil své *Hříšné lidi města pražského*, se nedá nic namítat. Když si odmyslíte z jeho seriálu *30 případů majora Zemana* ideologii, zůstane dokonalé řemeslo. Sequens byl ovšem vždycky komunista, už jako dítě jsem hrál v jeho *Olověném chlebu*, takže mě jeho vývoj nijak nezaskočil. Spíš jsem byl překvapen někým, do koho bych to neřekl. Jako mladá vlna jsme např. v roce 1969 odmítli jet na festival do italského Sorrenta, protože dva nebo tři z nás tam už režim nechtěl pustit – a pak tam jel, víte kdo... Člověk, který potom emigroval a dnes je o sobě schop napsat, jak děsně trpěl. Paměť bohužel funguje trochu jinak, než by někteří potřebovali...

Film nemůže vznikat jako třeba samizdatová literatura tzv. do šuplíku. Pro filmaře existovala buď jen možnost hledat s režimem nějaký kompromis, anebo se uchýlit do disentu, ale přestat pracovat. Anebo případně emigrovat. Zvažoval jste i tyto alternativy?

Nezvažoval. Možnost práce v zahraničí jsem řešil s Pavlem Buksou (Karlem Michalem), který mě lákal za sebou do emigrace. Já jsem o další práci s ním velmi stál, ale žít jinde než tady nemůžu – i teď, když odjedu do Německa, jsem za tři dny zoufalý a chci domů.

Jak jste vnímal, když v Praze v zimě 1981 začal natáčet Miloš Forman svého Amadea? Někteří exiloví autoři se v knize Jiřího Lederera z roku 1981 České rozhovory ve světě vyjádřili o Formanovi značně negativně už po jeho první návštěvě Prahy v dubnu 1979...

I tady byla skupina režisérů, kteří považovali za nutné, se k tomu vyjádřit... To bylo naprosto komické, dnes ale dělají, jako by o tom nevěděli a bůhví jací nejsou s Milošem kamarádi. Že mezi režiséry bylo tak málo disidentů, vyplývalo z přesvědčení o užitečnosti naší práce, pro kterou byl člověk ochoten se přizpůsobit, což pro výkon jiných povolání, úředníka, lékaře, prodavače, nebylo potřeba. To samozřejmě vůbec neomlouvá naši morálku-nemorálku. Já ale jsem tak byl už ze školy naučen, věřil jsem tomu a i kritiky mě v tom utvrzovaly. Tak jsem se toho držel a věřil, že i když dělám film, který by se dal nazvat něčím jako odpustek, že alespoň předvedu slušné lidské vztahy.

Máte pocit, že jste natočil něco tak vysloveně užitého?

Jeden film určitě ano, *Partu hic*, a přitom je můj nejúspěšnější: vidělo jej přes milion diváků a zrovna nedávno se objevil v televizi. Zase ale je to pěkný příklad toho, jak nic nebylo přímočaré. S námětem se na mě obrátil Václav Jelínek – po letech jsem ovšem dostal do ruky dopis, kterým si stěžoval, že látku dali zrovna mě, který to politicky

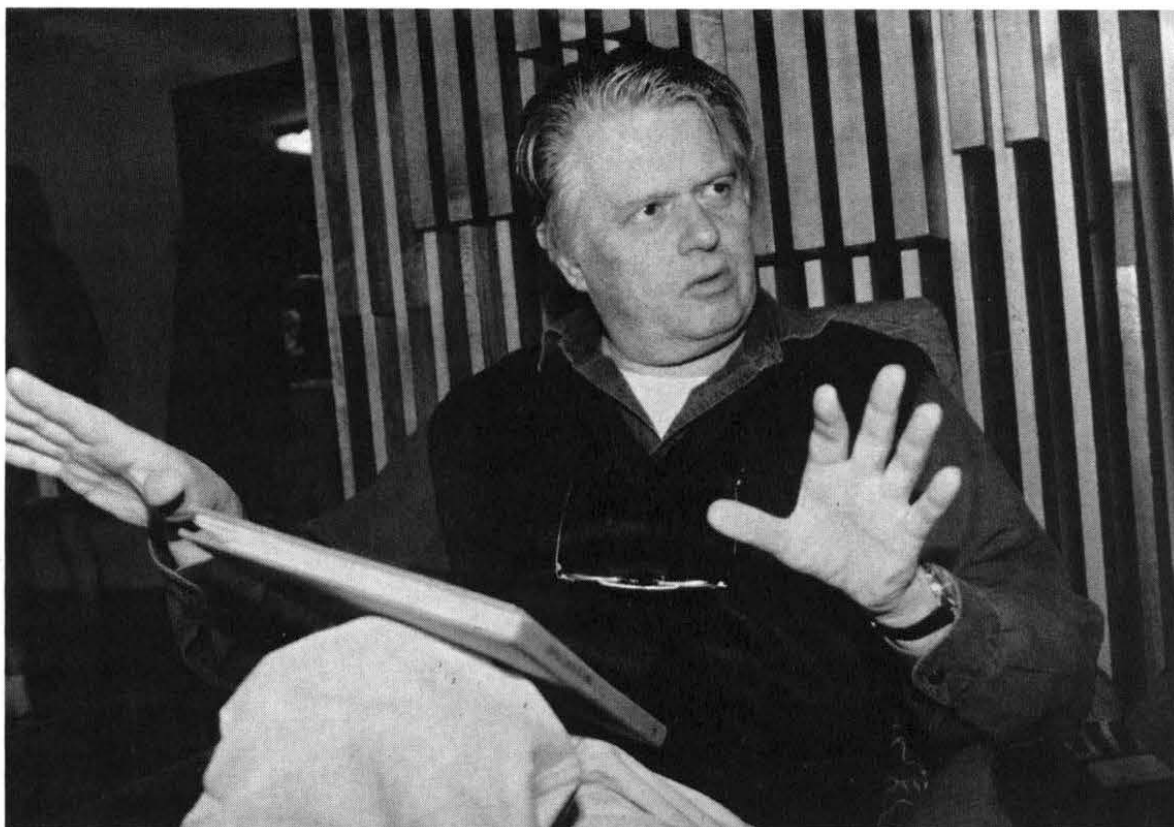
ILUMINACE

Hynek Bočan: „S nenávisť dělat nemůžu“



*Parta hic ze stejnojmenného filmu:
zleva Jan Skopeček, Vladimír Menšík, Josef Dvořák,
Jiří Krampol, Josef Kemr, Petr Nárožný.
Chybí pouze Ivan Vyskočil
Foto archiv*

nemyslí dobře – a byla to satira o dvou ministrech, kteří dají příkaz svým náměstkům, že se v jejich úřadech musí pít mléko. Nejdřív jsme z ministrů museli slevit na náměstky, pak na generální ředitele, nakonec se z toho stal úplný balast a do toho ještě vedoucí skupiny Zdeněk Dufek bez mého vědomí sebral scénář a odjel ho s Tomanem předělat na svou chalupu. Mě se to strašně dotklo, volal jsem mu, že s tím nesouhlasím a že film točit nebudu. A on mi povídá: „To si tedy zkuste, ale v tom případě už si v životě nezatočíte, to vám zaručuju.“ To je přesně ta situace, kdy si může člověk říct dobře, tak mi vlezte na záda a já už točit nebudu. Nakonec jsem se rozhodl, že vezmu sedm nejlepších komiků, co u nás jsou, a pokusím se to zvládnout. V té době jsem četl Wajdův deník a tam jsem našel na své nejistoty odpověď: když točil film, který by normálně nedělal, a našel v něm jedinou scénu, která za něco stála, řekl si, můžu se něco naučit. A i já jsem v *Partě hic* takové komediální situace našel a rozhodl jsem se, že na nich film postavím. Jinak to bylo s filmy podle předloh Jana Kostrhuna: u nich jsem měl opravdu pocit, že o něčem jsou. Krajina jižní Moravy, lidské vztahy, to mě lákalo. Z televize mi navrhli, abych se pokusil zbavit dobového marastu politických schůzí svůj seriál *Druhý dech*, s Ivanou Chýlkovou a Josefem Abrhámem v hlavních rolích, že by to v sestříhané podobě znova uplatnili. Já bych z něj vystříhal spoustu věcí, ale byly by to mé chyby,



Hynek Bočan v devadesátých letech

Foto Dagmar Hájková

špatně inscenované scény a falešné milostné dialogy, a ne bolševické schůze, protože ty tvořily dobový folklór a když je vyhážeme, nebude najednou jasné, proč se věci děly tak, jak se děly. O všem přece rozhodoval nějaký okresní tajemník strany a já, když dnes vidím ty schůze, říkám si: to byla hrozná doba.

Přece ale: nemyslíte, že právě strach o práci vás zbavil někdejší nekompromisnosti?

Aby člověk pochopil, o co jde, bylo „dobrých“ těch pět let, co jsem stál. Ústupky dělal každý, každý ale měl svůj způsob: Věra Chytilová si třeba našla cestu do kuchyně vedoucího oddělení kultury ÚV KSČ Miroslava Müllera. Já jsem na to neměl a řešil jsem to po svém. Rozhodně to není doba, na kterou by člověk mohl být hrdý, a já také nejsem. Pocit, že bych měl chodit kanálem, ale také nemám – a krom toho si říkám, že znám daleko horší případy, a přitom ti lidé jsou dnes velmi sebevědomí a spokojení... Co bych si rozhodně z té doby ponechal, je film *S čerty nejsou žerty*, klasická pohádka, kterou jsme napsali s Jiřím Justem, slušný film je *Plavení hříbat*. Líto je mi, že vedení studia svou dramaturgií takřka zničilo *Smích se lepí na paty*, přitom scénář měl na to, aby z něho byl dobrý film. Byl totiž o dědkovi, který buduje atomový kryt – a tuhle nosnou myšlenku nám rovnou odstříhli. Později jsem dost pracoval v televizi, takže jsem se naučil dělat komedii a seriál – a teprve teď možná vím, jak v seriálu vyprávět a jsem v něm jistý.

Nakonec se snad ani nemůžu nezeptat, jak se vaše jméno ocitlo pod prohlášením pracovníků Barrandova, kterým se v roce 1977 přihlásili k tzv. Antichartě?

Víte, kde se to podepisovalo? Když se braly peníze – dva archy, dva podpisy. Ne, že by vám ty peníze nevydali, pokud byste nepodepsal. Prostě podepiš se tady a tady... To byla stejná banalita, jako když se na shromáždění v Národním divadle, kde se Anticharta podepisovala, objevil Jan Werich. Já to taky nechápu, proč tam chodil, ale jestli mu řekli: „Ty chceš jet do té Itálie, my máme teď v Národním tu akci, tak se tam stav a my ti to podepíšem“... Dva tisíce slov jsem kdysi nepodepsal, protože jsem byl v zahraničí, teď jsem zase ten podpis nepokládal za politický čin. Udělat to ale člověk neměl – to je důvod, proč říkám, že nemám být na co hrdý. Práce u filmu není vždycky v normách nejpřísnější morálky – doba na vás tlačí stejně jako na kantory či na jiné profese, u některých profesí to však vidět je, u některých ne. Jednou jsme s Kemrem a Macháčkem probírali šest neděl na natáčení na Moravě večer co večer problém, jestli člověk špatného charakteru může být dobrým hercem. Co byl Zdeněk Štěpánek, když v Národním divadle přivítal Němce? Vždyť pro lidi byl celou válku naopak symbolem češství. Jiří Weiss mi kdysi řekl, že když ví, že někdo je na roli nejlepší, vezme ho, i kdyby ho naprosto nesnášel. Tak daleko já bych jít nemohl, protože mám úplně jiný systém práce s herci – když herce nemám rád, nemůžu s ním dělat. Weissovi to nevadilo, ten než vůbec začal točit, vždycky vytvořil atmosféru dusna. Já s nenávistí dělat nemůžu, naopak když vznikne hysterie, jsem jako ochromený, musím problém nejdřív vyřešit a pak teprve začít.

II.

„SLOUŽILI JSME VŠICHNI“

*Jaroslav Solnička od Královského omylu
k Televizi v Publicích aneb Publicím v televizi*

Bývalý barrandovský vedoucí výroby Jaroslav Solnička (12. 4. 1922) pracoval po maturitě v roce 1943 jako cukrovarnický chemik. Od ledna 1944 byl zaměstnán v Baťových laboratořích ve Zlíně, v tehdejší Böhmisch-mährische Schmalfilmgesellschaft, kde se setkal např. s Vlastimilem Harnachem, Elmarem Klosem, Karlem Zemanem a Bořivojem Zemanem. Po válce se vrátil do cukrovarnictví, ale díky svým známostem z protektorátu, zejména díky pozdějšímu vedoucímu skupiny Ladislavu Novotnému, přešel od dubna 1949 definitivně k filmu jako zaměstnanec Výzkumného ústavu fotografické chemie v pražské Tróji. Od ledna 1952 nastoupil na Barrandov do oddělení technologické laboratorní přípravy doplňků a maskérských rekvizit z pěnové gumy a výroby čistidel a tam pracoval až do července 1961, kdy v souvislosti se žádostí, aby směl přejít na post asistenta výroby, dostal nabídku od skupiny zakázkových filmů, spojenou s okamžitým odletem do Indonésie na natáčení filmu Vladimíra Síse *Akce Kalimantan* (1961 – 1962). Po návratu pokračoval jako asistent na filmech *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962) a *Král Králů* (Martin Frič, 1962 – 1963), pak postoupil na místo zástupce vedoucího výroby, např. u filmů *Začít znova* (Miroslav Hubáček, 1962 – 1963), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman,

1963 – 1964), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1964 – 1965), *Slečny přijdou později* (Ivo Novák, 1966), *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967). Mezi tím v letech 1964 – 1968 vystudoval dálkově FAMU, obor produkce, v prosinci 1967 byl odvolán z příprav *Nebeských jezdců* (Jindřich Polák, 1968) a za nemocnou Věru Kadlecovou jmenován vedoucím výroby u filmu *Královský omyl* (Oldřich Daněk, 1968).

Jako vedoucí výroby jste začínal v té nejzrušenější době a navíc hned na historické látce...

Také si mě tehdy zavolal ředitel Harnach a řekl mi: „Podívej se, ale to je náročný historický film. Troufneš si na to?“ Jediná odpověď, u Baťů naučená, zněla: „Samozřejmě, že si troufnu a nebojím se.“ Říkat, já nevím, dejte mi raději na začátek něco lehčího, nepřipadalo vůbec úvahu. A Oldřich Daněk byl vynikající. Krom toho jsem už měl dost dlouhou zkušenost – snažil jsem se např. dostat k Formanovi a i když to vždycky nešlo, spolupracoval jsem už na té části jeho *Konkursu*, která se jmenuje *Kdyby ty muziky nebyly*, i na *Černém Petrovi*, a dost jsem se při tom naučil od vedoucího výroby Rudolfa Hájka.

Měl jste v tehdejší výrobní systém možnosti vybrat si, s kým budete spolupracovat a na čem?

Samozřejmě jsem měl své představy a třeba na mojí cestě k Formanovi měl velký podíl Mirek Ondříček, který byl a je dodnes můj kamarád. Ten tehdy Formanovi o mně řekl, a já jsem pak ve Zruči nad Sázavou na *Láskách jedné plavovlásky* neměl jako zástupce vedoucího výroby ani asistenta, takového jsem dělal siláka. Zdálo se mi zbytečné, aby při takovém filmu fungoval velký štáb – ale bylo samozřejmé, že práce musela být dobře odvedená, že se dělalo „od nevidím do nevidím“.

To už asi souvisí s celkovými poměry na Barrandově. Jaká tam koncem šedesátých let panovala atmosféra a v jakých lidských i ekonomických vztazích se vlastně tehdejší filmy rodily?

Poměry té doby považuji za nejlepší, protože silné byly tehdy především tvůrčí skupiny. Uvedu příklad: všechny filmy Miloše Formana šly přes skupinu Šebor – Bor, u které jsem dělal a pro kterou jsem připravoval převážnou část filmů před rokem 1968 a vlastně i později. U Formana jsem měl možnost pracovat opravdu samostatně, po *Hoří, má panenko* jsme se připravovali na další film, v lednu 1968 mi ale řekl: „Ty, Jardo, nezlob se, já mám nabídku za milion, já odjíždím...“ To bylo samozřejmé, ale já jsem věděl, že co nebude teď, budu dělat za půl roku nebo později. Se svými dejme tomu dvaceti miliony na rok, které skupina dostala, mohla podle svých pravomocí nakládat opravdu producentsky. Natočila čtyři až pět filmů – tenkrát stál film tři, čtyři miliony, přes čtyři žádný nešel – a co se ušetřilo na jednom, přesypalo se na druhý. Takový Jiří Šebor mohl pak s penězi manipulovat podle potřeby a nebyl pod tlakem jako od sedmdesátých let, když skupiny o tyto pravomoce přišly. To ředitelská porada rozhodla, kolik film dostane,



*Jaroslav Solnička (vpravo)
při natáčení filmu Mys dobré naděje (1975).
Dále zprava pomocný režisér Lubomír Břinčil,
vedoucí pyrotechniků Jiří Pelant,
představitel postavy Rudly Jaromír Hanzlík
a režisér Otakar Fuka
Foto archiv*

a navíc nepřišla ani koruna. Jenže víte, jak si pomáhali páni s kontakty na ÚV KSČ? Přímo odtud dostávali finanční zvýhodnění – ať to byl Jaroslav Balík, Jiří Sequens, Václav Matějka či Otakar Vávra. Ti byli výjimkou. K atmosféře šedesátých let patřila i naše rvavost, touha prosadit se. Já byl kůň Jiřího Weisse – to on mi na *Vraždě po našem* řekl: „Žádný Jiří Pokorný, vy budete napsaný jako vedoucí výroby.“ „Rejžo to nejde, produkční je jen jeden a má na to právo,“ řekl jsem mu. Ale jako zástupci jsme chtěli dokázat, že na nás to leží, že já to zvládám a produkční je na baterky. Šlo to tak daleko, že na *Láskách jedné plavovlásky* jsem vedoucímu výroby, starému pánovi Rudolfu Hájkovi, řekl při poradě: „Rudlo, ty to můžeš vědět, ale já to musím vědět, protože já to organizuju...“ – a Forman mě pak napomínal: „To nemůžeš, člověče, tak říkat...“ Jenže nás ta práce strašně bavila, bylo to povolání, ne zaměstnání. Když jsem se ženil, také jsem své nastávající řekl: „Na prvním místě bude moje povolání, a pak teprve ty, jak zbyde čas. Bereš to?“ A to jsem se ženil v roce 1960, když jsem teprve profesi chtěl dělat...

Jak konkrétně ve skupinách probíhal střet mezi hledisky finančními a uměleckými?

Finanční omezení existovala vždycky a podstatou bylo to, co si kdo ve skupině takřkajíc uhádal na základě předložených scénářů. Každá skupina měla své scenáristy a dramaturgy, kteří spolu nad látkami komunikovali a hotové projekty se pak předkládaly umělecké radě, kde se rozhodovalo. A já jako vedoucí výroby jsem si pročetl scénář, udělal aproximativní rozpočet a hned bylo jasné, jestli za peníze, které nám dávali, se film dá natočit. Však mi také třeba herci nadávali, že je dřů o honoráře a hádám se s nimi. Tak jsem navrhl, ať se vyhodí ten nebo onen motiv – a hned se ušetří. Někdy se to vzalo v úvahu, jindy ale ne a zejména režisérská esa, ta si do toho nenechala mluvit nikdy. Později jsme se kvůli tomu úplně rozešli s Karlem Kachyňou, ačkoli jsme oba velcí slávisti. V roce 1973 jsme spolu dělali poprvé na *Horké zimě* a když viděl, že mu neuhnu, když si vymýšlí, tak taky hned naposled. Totéž bylo s Vávrou, se kterým jsem už předtím dělal na *Kladivu na čarodějnice* – třeba pozlatit báně, to můžeme, ale kdo mi na to dá peníze? A ještě předtím jsem se zase střetal s Weissem: koeficient negativu k metráži byl 1 : 4, nebo 1 : 7 a Weiss točil 1 : 14. Když jsem mu to říkal, povídá: „To mě, Solňo, nezajímá.“ „Nezajímá? Tak pojďme spolu za panem ředitelem.“ „Ne, za panem ředitelem ne. Zavolejte mi pana ústředního ředitele.“ Aloise Poledňáka. A ten mu to dal: Weiss ho přesvědčil a Poledňák mu poskytl dva tisíce metrů navíc. „Pošlete si, Solňo, na ústřední ředitelství, budete tam mít připravenou kreditku na dva tisíce metrů negativu.“ Drzost tedy hrála svou roli, ale postavení produkčního také: když jsme si udělali natáčecí plán, vypadl z toho jasně počet filmovacích dnů pro jednotlivé herce. Měl jsem s nimi někdy i rozpory, nepatřil jsem k dobrákům, ale také snad jen jednou – a naposled – na *Kladivu na čarodějnice* jsme „ulítli“ o 250 000 korun, a to jsem na to dopředu upozorňoval. Souhrnně ale můžu říci, že systém tvůrčích skupin, tak jak se uplatňoval v šedesátých letech, byl to nejlepší, co v českém filmu fungovalo, a to mohu srovnávat jak s padesátými léty, kdy už jsem se o to zajímal, tak s dobou pozdější, až do roku 1991, kdy jsem šel do důchodu.

Ze sedmdesátých a osmdesátých let přetrvává však o skupinách mínění jako o instituci, která vlastně byla převodní pákou cenzury a ideologického nátlaku...

V šedesátých letech byla skupina opravdovým týmem: režisérů a jejich spolupracovníků, dramaturgů, produkčních, někdy i architektů a podobně, kteří si rozuměli a přecházeli spolu od jednoho filmu ke druhému. Právě v takovém týmu pak fungovala možnost peníze na jednom filmu ušetřit a ve prospěch jiného je pak použít. O to drsnější byl ovšem zásah, který přišel po roce 1968. To byl opravdový skok.

Právě urychlené rozbití původních skupin ze šedesátých let dokazuje, jak si byl posrpnový režim vědom jejich významu...

Šel po nich opravdu tvrdě. Uvedu vám příklad. Když se natáčel film *Televize v Bublicích aneb Bublice v televizi*, režisér Jaroslav Papoušek a já jsme byli vyzváni, ať okamžitě zastavíme práci a dostavíme se druhý den v deset hodin na ústřední ředitelství do Jindřišské ulice k ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi. Nic jsme nechápali, ale poslechli

jsme a Toman nám pak řekl: „Hlavní roli hraje Moučka? Nebude ji hrát.“ Ve filmu, který se už tři nebo čtyři dny natáčel! „Dostane ji Pastorek.“ Dovedete si představit, jak umělecky uhozený byl výsledek? Představte si Bohuše Pastorka, který v té době hrál u Vávry Gottwalda, v komedii – neuměl nic. Ale z Tomanova nařízení jsme za něj měli Moučku během čtyřadvaceti hodin vyměnit! Protestoval jsem, a Toman povídá: „Vždyť jste to Pastorkovi slíbili.“ „Kdo mu to slíbil?“ Že prý Papoušek s Pastorkem někde mluvil a řekl mu – zřejmě pod dobovým tlakem – že mu nějakou roli dá. Jenže Pastorek si rovnou vytypoval tuhle, druhou hlavní vedle Petra Haničince. Jednoduše politický diktát toho druhu, že skupina neměla šanci. A na Papouškovi si Toman mohl dobře dokázat, jak jen na něm závisí, kdo filmovat bude a kdo ne. Jiný příklad: nedokončený a dnes zničený povídkový film *Návštěvy* o vězních z politických lágrů padesátých let. Kompletní byla koncem roku 1969 povídka Oty Fuky *Hippokratova přísaha*, bez synchronu zůstala povídka Milana Jonáše, Vladimír Drha začínal teprve natáčet. Přesto už na ty dvě pozvali do projekce skupinu dělníků a kulturních pracovníků, seděl jsem mezi nimi a když se rozsvítilo a oni odcházeli na uzavřenou debatu k Tomanovi, dívali se na mě jako na zločince. Jako produkční jsem pro ně byl spoluviník a v duchu jsem si říkal: „Tak, kamaráde, to vypadá, že teď sem přijdou estébáci a odvedou si tě.“ Ve Fukově povídce na začátku procházeli trestanci branou do tábora a v komentáři znělo: „František Vykydal, pět let za zabití manželky. Kapesní zloděj, pět měsíců“ a tak dále. A pak: „Patnáct let za pokus o opuštění republiky, doživotí za velezradu...“ Skoky o deset, patnáct let. A do toho se z publika okamžitě začaly ozývat výkřiky, že to nemůže být pravda, že je to očerňování socialismu. Další práce na filmu byly poté samozřejmě zastaveny, definitivně 30. ledna 1970 telefonickým příkazem do Beskyd, kde se začínala natáčet Drhova povídka. Představitelce hlavní role, neherečce odkudsi od Prešova, jsem řekl, ať už nejedzí – nemohla to pochopit, tak jako ledaskdo jiný. Něco takového jsem do té doby u filmu nezažil a také neznám jiný případ, kdy film byl nejen zakázán, ale i přímo zničen, spálen nebo poleptán někde ve vápně.

Jak si proti tomu vysvětlujete, že třeba Kachyňovo Ucho, které v kritice režimu šlo také nebývale daleko, se nejen zachovalo, ale i Kachyňa sám mohl bez nejmenší prodlevy natáčet dál? Jiří Menzel nenatáčel za stejné zakázané Skřivánky na niti pět let...

Návštěvy zašly přece jen nejdál. Ale zajímavé to je: Kachyňu mohl podržet kdokoli z vedení Československého filmu. Ostatně *Horkou zimu* ze Slovenského národního povstání dostal právě jako úkol, kterým si měl opravit pověst. Kachyňa byl ovšem „pan režisér“, zatímco s nějakými začátečníky se snadno zametlo, aby se na nich ukázalo, co je síla. A že postavit se proti straně a ideologii znamená jako režisér skončit. Podívejte se na Vávru, kolik toho přežil, počínaje okupací, jenže to už byla také osobnost. Přežil i své *Kladivo na čarodějnice*, ačkoli jde o průhlednou protitotalitní metaforu a ačkoli ještě navíc byl s filmem spojen průšvih Lubora Tokoše, který při natáčení v Šumperku označil srpen 1968 v hospodě za okupaci a přišlo na něj od jakéhosi komunistického důchodce udání. Stejná otázka byla ovšem na Barrandově prubířským kamenem komplexních hodnocení, při kterých docházelo ke stálému kádrování. Měl jsem nesmírnou výhodu, že jsem nikdy ve straně nebyl a neměl jsem problémy straníků se škraloupem, kteří byli

rovnou považováni za škůdce. Já nikdy „nezradil“ a „angažoval jsem se“: pracoval jsem v tělovýchově a byl jsem členem výboru ROH, takže mě hodnotili kladně. Ale stejně jsem mlčel jako každý...

Podle všech příznaků první „čistky“ na Barrandově proběhly vzápětí po nástupu nového ústředního dramaturga Ludvíka Toman a jejich průběh a výsledky bývají dokonce přímo spojovány s Tomanovými osobními vlastnostmi.

To je pravda, Toman byl arogantní člověk. My jako produkční jsme změny okamžitě poznali podle toho, když jsme podle pokynů režiséra měli vyjednat herecké obsazení a najednou jsme dostávali z Tomanovy kanceláře odpovědi, že ten a ten se na roli nehodí, jiný zase zrovna nemůže, ten nemá volno celý rok. Přestože režisér si herce vybral a já jsem zjistil, že je volný, nemá zkoušky na divadle ani nic jiného. Pro některé herce jsme dostávali doslova zákazy, i když je nikdo nahlas nevyslovil, a režisér v těchto případech neměl šanci – ledaže si udělal s Tomanem osobní pohovor a nějak ho přesvědčil. Když byl ale Toman rozhodnutý, na devadesát procent neuhnul. Podle toho, jak jednal, bych řekl, že pověsti o tom, že byl spolupracovníkem KGB, jsou pravdivé. Cítil jsem z něho tak absolutní jistotu, že za sebou musel mít buď StB, anebo ještě spíše sovětské vyslanectví. Film byl ostatně pro režim tak důležitou institucí, že Tomanovo jmenování mohlo souhlas Rusů vyžadovat. Pamatuji si, s jakým pohrdáním mluvil např. o Galině Kopaněvové – on byl nadčlověk a já jsem nepoznal jiného podobného suveréna a diktátora. Toman nastoupil současně s novým ředitelem Jaroslavem Šťastným, který přišel z divadla odkudsi z Ústí nad Labem nebo Teplic. Ten se nám jevil jako slušný a chápavý člověk, zatímco Toman se s nikým nebavil. Jako dneska ho vidím u projekce v barrandovských nových halách – Šťastný se mnou mluví na schodech a Toman už z mezipatra volá: „Nebav se a jdeme!“ Na ředitele! Říkali jsme si: Kdo to je? Co to je za člověka? My produkční jsme věděli, že musíme držet hubu a krok a že kdybychom se stavěli na zadní, nemuseli bychom to dělat. Ti ale, kterým šlo o existenci, režiséři, ti jak nezískali Tomanovu přízeň nebo aspoň jeho svolení filmovat, byli ztraceni. Já osobně jsem s Tomanem přišel do styku poměrně často: nebyl jsem pro něj ten vyhozený z partaje, byl jsem člověk se „zájmem o dění a chápající problematiku“. Kolikrát si mě při realizaci mého filmu zavolal do kanceláře, brzy začalo i tykání, vždyť jsme přece byli soudruzi odboráři, a snažil se třeba, aby určitý herec ve filmu nehrál. Zjišťoval, jak se bude tvářit režisér, a hledal cesty, jak zařídit, aby výsledek nevypadal, že je nadiktovaný, ale že to vlastně režisér sám chtěl. Daleko víc ho však potřebovali např. někteří režiséři – bývalí straníci, kteří mu byli přímo podřízeni, když jim naznačil, že se mohou dostat zpátky do strany. Jenže: byla to jejich existence, bez které nemohli být.

„Vytřídění“ tak probíhalo různými cestami i mezi samotnými režiséry...

Také u nich žádné zákazy veřejně vysloveny nebyly. Nechávali je pracovat na scénářích, které jim ale nikdo nedal do výroby. Příslušný film musel skupině povolit ústřední dramaturg Toman – a jestliže mu své požehnání nedal, nebyla šance. Říci ovšem nahlas: „Ten nesmí“, toho se všichni báli. Kromě několika případů, jako byl Tokoš, či možná



*Zprava Josef Větrovec, Šatarijn Ceceg a Karel Dellapina
v koprodukčním československo-mongolském filmu
Ve znamení Tyrkysové hory (1977)
Foto Miloš Schmiedberger*

ještě někdo z režisérů, neexistovalo také nic na papíře. A potom podobně jako Kachyňa hledal cestu zpět *Horkou zimou*, musel totéž udělat i Jiří Menzel filmem *Kdo hledá zlaté dno*, ačkoli ho točit nechtěl: ale dali mu ho a musel film dělat. Režimu přitom šlo o režiséry opravdu dobré, které chtěli získat zpátky. Mezi ně však nepatřil ani Balík či Sequens, ani Vávra, ti si šlapali svou autostrádou a všude měli otevřené dveře. Ti opravdu dostávali peníze navíc, kdykoli si řekli na ÚV KSČ přes Miroslava Müllera a jiné, ať to bylo na Vávrovu trilogii nebo na něco jiného. Na takové filmy padla spousta milionů mimo Fond filmové tvorby a my, co jsme točili filmy jako *Můj brácha má prima bráchu*, jsme museli naopak šetřit. Jiná sorta byli zase režiséři jako Vladimír Drha – ten se napojil na produkční Elišku Nejedlou, která vládla partaji ve výrobních štábech, a do dneška s ní spolupracuje v dabingu.

Ubývalo pak od konce sedmdesátých let tlaku, který režim na filmaře vyvinul na jejich počátku?

I Toman postupně zjistil, že jestliže chce kolektivně vůbec něco vytvářet, zvlášť jestli chce vytvářet umělecká díla, nemůže práci stavět na nenávisti. Trvalo mu to však



*Jaroslav Solnička (vlevo)
s kameramanem Miroslavem Ondříčkem
v devadesátých letech
Foto archiv*

nejméně do roku 1982, než jeho diktátorské metody začaly povolovat. Původně si vedle sebe držel jen jednu sekretářku, aby se od něj nic nevynášelo, v osmdesátých letech pak některá rozhodnutí začal házet jako by i na ni, že ona to popletla, aby nevypadal tak špatně, a snažil se ukázat lepší tvář. Po celou dobu to ale byl on, nikoli ředitel, kdo na Barandově rozhodoval a kdo ideově ÚV KSČ garantoval, že se tam neobjeví žádní noví Procházkové a Kachyňové. A že se později, ještě za jeho éry, natočily i lepší filmy, to přičítám tomu, že Toman rozhodně nebyl hloupý člověk a dovedl si věci spočítat. I ideologicky, jak ukázal např. při natáčení koprodukčního filmu *Ve znamení Tyrkysové hory*.

K profesi vedoucího výroby jste se dostal v nejlepších letech svých i českého filmu, většinu času jste ji však vykonával v době, kdy naopak došlo k hluboké stagnaci tvorby. Jako vedoucí výroby jste např. působil skoro u všech filmů Jaroslava Papouška, počínaje jeho Nejkrásnějším věkem, přes Homolku a tobolku, Televizi v Bublicích aneb Bublice v televizi a Konečně si rozumíme až po Ženu pro tři muže, Cestu kolem mé hlavy a Všichni musí být v pyžamu. Mohl jste tak z bezprostřední blízkosti pozorovat rozmělnění jednoho výrazného talentu z šedesátých let...

My jsme byli velcí kamarádi a on na mě dost dal. A já mu tehdy u Tomana řekl: „Jardo, je to ztracené. Pokud řekneš, že si do toho nenecháš mluvit, nemáš šanci.“ Papoušek byl

boží člověk, ne drsňák jako Forman na *Hoří, má panenko*, kde se postavil i proti italskému producentovi Pontimu a odmítl přepsat scénář. Forman byl cílevědomý, věděl co chce, za čím jde. *Televizi v Publicích aneb Publice v televizi* jsme natočili s Pastorkem a film jsme doslova odstřelili, byl hrozný. Nic se nepřetáčelo, když Mirek Ondříček řekl, že záběr byl špatný, Papoušek mu povídá: „Vykašli se na to, Mirku, to je takový film, že ten jeden blbej záběr se v něm ztratí.“ O tom, co se tehdy točilo, si zkrátka nikdo iluze nedělal – to byla tvrdá realita a režisér si nemohl dovolit postavit se proti ní. Zdržovat se návraty k novým variantám scénáře, znova ho číst, vyjadřovat se k němu, to už Toman nechtěl. Muselo se točit tak, jak on film schválil do výroby. V šedesátých letech se v takových poměrech dovedl díky svým osobním kontaktům dobře pohybovat Jiří Weiss, později zase měli výjimečné postavení kádry jako Balík, Sequens, Matějka či Vávra. Ostatní všichni sloužili. Já sám vždycky říkám: sloužil jsem za Němců a sloužil jsem za komunistů a sloužil jsem dobře. Byl jsem vedoucí pracovník a se mnou sloužila celá řada dalších. Každý mohl být hrdina, ale skončil by stejně jako jeden z mé party, který přišel na Barrandov se špatným posudkem a nedostal se dál než do skladu dřeva jako pomocný dělník. Mohl jsem říci u komplexního hodnocení: „Jaký vstup spojeneckých vojsk, vždyť to byla okupace...“ Za měsíc bych vypadl z produkce a šel bych také dělat pomocného dělníka, nebo bych Barrandov vůbec opustil. Přitom produkční si svou únikovou cestičku přece jen našli, ale režisér, ten vždycky narazil rovnou hlavou.

Vznikly podle vás i navzdory tomu v sedmdesátých a osmdesátých letech filmy, které přetrvávají?

Řekl bych, že ano, zejména později, v osmdesátých letech, kdy už si režisér mohl vybrat obsazení celkem volně. To už jsem ale v roce 1987 odcházel do důchodu, i když i potom jsem ještě dál, až do roku 1990, pracoval jako produkční, ale to už na televizních seriálech *Zlá krev*, *Dobrá voda* a *Panoptikum města pražského* či na polském seriálu *Pohraničí v ohni*.

A jak posuzujete z hlediska své profese a z hlediska svých zkušeností situaci českého filmu dnes?

Situaci na Barrandově pokládám za špatnou. Pan ředitel Marhoul ani celý jeho tým na řízení tak velkého komplexu nestačí. Režijně nesmírně nákladný objekt je dnes využíván tak na 25 % a ostatní prostory jsou pronajaty různým podnikům na kanceláře, sklady a dílny, značná část jich byla postoupena k užívání Krátkému filmu. Nepodařilo se vytvořit ani jiný management na využití techniky a celé barrandovské kapacity. Kdo chce filmovat, pro toho jsou barrandovské nájemy moc vysoké, raději si najme nějaký náhradní prostor než ateliér. Dnes je Barrandov odkladištěm umělecké tvorby. A poměry ve filmu vůbec? Finančně je nelze s našimi časy vůbec srovnávat. Měl jsem připravovat šest pokračování *Krkonošských pohádek*, a když jsem spočítal, že by stály deset a půl milionu, z čehož čtyřmi a půl miliony by přispěla Česká televize, museli jsme od projektu odstoupit, protože zbylých šest milionů nebylo možné sehnat. A to je dnes hlavní úkol

produkčního. Za mých časů jsme byli „mistři světa“, když nám dali pět milionů a museli jsme se do toho jenom vejít. Jenže teď se všechno tvrdě platí, i třeba osvětlovači, včetně pronájmu lamp, techniky, aut. Herci dřív měli honorář maximálně 1 200 Kčs, dnes se platí za filmovací den také 12 000 Kč. Maskér, ani ne umělecký, zvukový technik, asistent kamery, ti všichni dnes vydělávají až 30 000 Kč měsíčně. Zvláště pokud dělají se zahraničními produkcemi. Ještě před pěti, čtyřmi lety byl zájem tu natáčet, teď je ale stále menší, protože i pro Američany či Angličany jsme stále dražší. A ne úplně seriózní jednání jako kolem filmu *Mission: Impossible* nám také dobré jméno nedělá. Když jsme v roce 1980 poskytovali služby při natáčení amerického filmu *Na západní frontě klid*, jinak jsme se snažili – a ještě jsme stavby k filmu využili k natočení snímku *Signum laudis*.

III.

„TO, CO DĚLÁM, MÁ MÍT SMYSL“

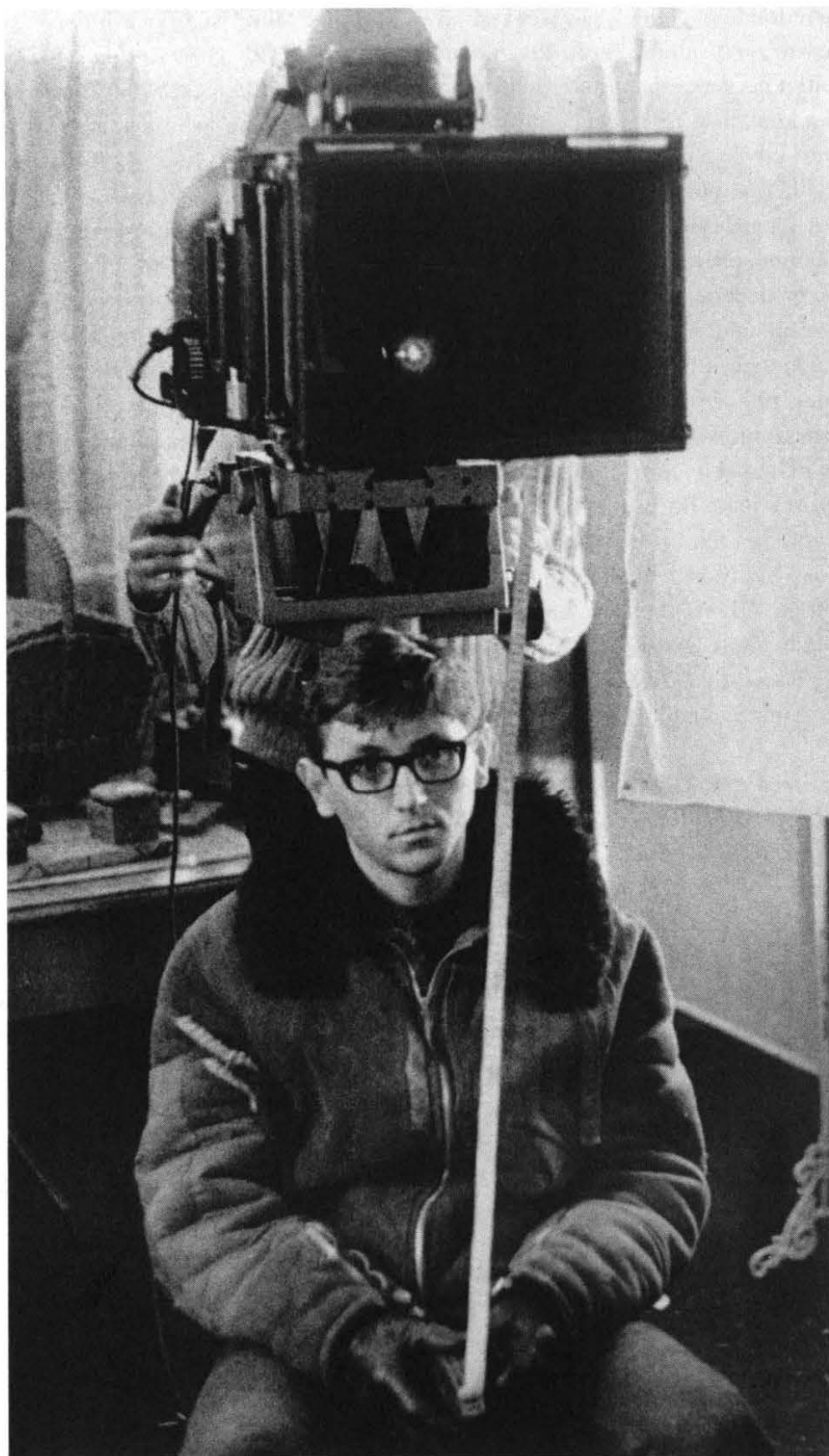
Jiří Menzel od Skřiváneků na niti ke Kdo hledá zlaté dno

Ze studií Jiřího Menzela (23. 2. 1938) v letech 1957 – 1962 na FAMU u Otakara Vávry pochází jeho dokumentární cvičení za druhý ročník *Domy z panelů* (1959), reportáž *Průstřely* (1961), natočená pro první Občasník, školní žurnál FAMU, a absolventský film *Umřel nám pan Foerster* (1962) podle povídky Jindřišky Smetanové. V roce 1963 pracoval Menzel jako pomocný režisér na filmu Věry Chytilové *O něčem jiném*, pak se uplatnil jako herec ve filmech *Každý den odvalu* (Evald Schorm, 1964), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1964), *Místo v houfu* (Václav Gajer, Zbyněk Brynych, Václav Krška, 1964), *Obžalovaný* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1964), *Bloudění* (Jan Čuřík, Antonín Máša, 1965) a *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965). V roce 1965 debutoval úvodní povídkou *Smrt pana Baltazara* z filmu *Perličky na dně* (spolu s Janem Němcem, Evaldem Schormem, Věrou Chytilovou a Jaromilem Jirešem), v témže roce přispěl také závěrečnou stejnojmennou povídkou do triptychu *Zločin v dívčí škole* (spolu s Ivo Novákem a Ladislavem Rychmanem). V roce 1966 natočil svůj celovečerní debut *Ostře sledované vlaky*, ve kterém si i zahrál, stejně jako ve filmech *Flám* (Miroslav Hubáček, 1966), *Hotel pro cizince* (Antonín Máša, 1966), *Návrat ztraceného syna* (Evald Schorm, 1966), *Dita Saxová* (Antonín Moskalyk, 1967) a *Soukromá vichřice* (Hynek Bočan, 1967). Jako režisér i herec současně pokračoval filmy *Rozmarné léto* (1967), *Zločin v šantánu* (1968) a *Skřivánci na niti* (1969), pouze jako herec *Spalovačem mrtvol* (Juraj Herz, 1968), a krom toho režíroval českou verzi koprodukčního česko-francouzského filmu *Tělo Diany* (Jean-Louis Richard, 1969). Od roku 1969 do roku 1974 se jeho jméno objevuje pouze u hereckých rolí ve filmech *Nevěsta* (Jiří Suchý, 1970), *30 pannen a Pythagoras* (Pavel Hobl, 1973) a *Nevděk světem vládne* (Sechse kommen durch die Welt; Reiner Simon, 1972).

Když člověk přehlédne vaši filmografii z šedesátých let, zdálo by se, že jste musel mít jejich koncem na základě své režijní a herecké agility a evidentní umělecké úspěšnosti, zdůrazněné zejména Oscarem za Ostře sledované vlaky, na Barrandově docela výsadní postavení. A že jste tedy mohl být i dosti společensky exponován.

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



Jiří Menzel v době natáčení Ostře sledovaných vlaků (1966)

Foto Ivan Soeldner

Bylo to jednodušší. Hned, jak jsem na jaře 1968 přiletěl s Oscarem z Ameriky, jel jsem vlastně rovnou do studia, protože jsme měli začít natáčet *Zločin v šantánu*. Od dubna až do začátku července jsem tedy byl dost mimo tehdejší události. Samozřejmě jsem četl noviny a koukal se na televizi, ale žádná veřejná vystoupení jsem neabsolvoval. Jedině v červnu, když se objevilo Dva tisíce slov, jsem se ocitl mezi těmi, kteří byli osloveni, aby prohlášení podepsali. Točil jsem v té době zároveň s Jurajem Herzem *Spalovače mrtvol* a v pardubickém krematoriu jsme tenkrát Dva tisíce slov spolu s panem Hrušínským podepsali. A pokud jde o mé postavení filmaře, bylo to také trochu jinak. Ani kolem Oscara se tehdy nebláznilo jako dnes, spíš doma vzbudil dost závidi. Jednu výhodu však měl: že mě ředitel Harnach okamžitě přeřadil ze čtvrté rovnou do první režisérské kategorie – jinak se totiž postupovalo vždy až po třech filmech. Bylo mi to ale k ničemu, protože vzápětí na to přišla nová direktiva, že režiséři nejsou placeni podle svého zařazení, nýbrž filmy podle toho, do jaké kategorie zařadila film ředitelská komise. Můj plat zůstal stejný, jen mi pan Harnach hned v Hollywoodu slíbil, že stejně jako má Martin Frič na Barrandově v nových halách svou kancelář, budu ji tam jednou – jednou! – mít i já. Na to jsem se těšil: od roku 1966 jsem natočil každý rok jeden film, takže jsem si představoval, že to tak bude i pokračovat, že budu zaměstnancem Barrandova, stejně čilým jako Frič, který byl můj velký vzor, že tam budu mít svou kancelář, denně tam budu jezdit, točit filmy, které ode mne bude studio chtít a to bude moje životní perspektiva. Žádné velké umělecké ambice jsem neměl – ten Oscar mi přišel bezděčně, mimo nadání.

Podržel jste si tuto představu o svém životě filmaře i po srpnu 1968? Takové signály jako protest Jana Palacha v lednu 1969, „hokejové události“ v březnu, volba Gustáva Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ v dubnu či demonstrace v srpnu se vám dostatečným varováním nestaly?

Byl jsem do jisté míry naiva a atmosféra v zemi byla taková, že jsem si neuměl představit, že by mohly nastat nějaké velké represe. Dokonce jsem si myslel, že můj film *Skřivánci na niti* bude správně pochopen jako úsměvné varování před hloupostmi padesátých let. Věřil jsem, že komunisti jsou z přiznaných chyb poučeni.

Taky když jsme *Skřivánky* natáčeli, všichni nám fandili – včetně těch, kteří se potom otočili. Ještě dlouho v roce 1969 vládla patriotická nálada, pak to ale začalo... V srpnu 1969 jsem poprvé a naposledy přišel o řidičák: jako všichni ostatní jsem na protest svítil a policajti se se mnou ani nebavili a rovnou mi ho sebrali. Za dvě flašky koňaku ho potom získal zpátky můj přítel a vedoucí výroby Karel Kochman. I tehdy to ale pořád šlo. Točili jsme na Kladně a lidi nám opravdu přáli. Jen se začaly objevovat některé nové příznaky: například přišel nový ministr kultury, který vydal nařízení, že na přehlídku českého filmu v září do Sorrenta už nesmějí Harnach, Alois Poledňák, Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný. Na zasedání FITES jsem řekl, že nemám chuť do Sorrenta jet, když tam nemůžou mít kolegové. Vystoupil pak Jaromil Jireš, že bychom neměli jet kolektivně a výsledek byl, že tam skutečně nikdo od nás nebyl, s výjimkou Slováků, Karla Zemana a Juraje Herze, na kterého jsem se potom dlouho zlobil. Pointa je v tom, že poté, co nastoupil do funkce ústředního ředitele Československého filmu Jiří Purš,

jsem byl koncem roku 1969 pozván na festival do Dillí, a on rozhodl, že nikam nepojedu. Letěl jsem tehdy velmi rozzlobený za ním a dozvěděl se od něj, že neposkytnu záruku dostatečné reprezentace československého filmu. A místo mě poslal do Indie Karla Kachyňa...

Musím se zeptat i vás: vám přičetli k tíži Skřivánky na niti, Kachyňa měl ale za sebou zase Ucho. Jaký byl tedy mezi vámi ve „spolehlivosti“ rozdíl?

Vysvětluju si to tak, že Karel Kachyňa byl o jednu generaci starší, a z té generace se zachránila v novém režimu řada jeho kamarádů, kteří ho mohli podržet. Taky byl asi šikovnější a měl zkušenosti z padesátých let, na rozdíl od nás, idealistických naivů. A měl štěstí, že film, který vzápětí natočil, *Už zase skáču přes kaluže*, byl dobrý a měl dobrou odezvu v zahraničí. Tím se zachránil. Tady bych chtěl dodat, že bylo jen dobře, že alespoň někdo ze slušných filmařů mohl zůstat pracovat. Na nás měla většina starších a neúspěšných kolegů pítku, protože jsme dělali v šedesátých letech „díru do světa“. Pamatuji si, jak jeden starší kolega tehdy prohlásil: „Teď je zase řada na nás.“

Kvůli Oscarovi a Dvěma tisícům slov jsem byl vlastně jeden z prvních, kdo byl odstaven od práce. Na přelomu září a října 1968 mě pozvali do poroty na festival do Locarna a já jim poslal vlastenecký dopis, že nepřijmu účast v porotě žádného festivalu, kde bude soutěžit maďarský, polský, bulharský, ruský a východoněmecký film. Odjel jsem se svou kamarádkou do Vídně – předtím jsem měl ještě pohovor s přítelem Jiřím Šlitrem, ptal jsem se ho, jestli nemám taky utéct, když všichni odjíždějí, a on mi řekl: „To nemá cenu, všichni utéct nemůžeme.“ – z Vídně jsem jel do Locarna a tam vidím na plakátech, že v soutěži jsou filmy z Maďarska a NDR. Večer jsem tedy přišel na první sezení poroty říci, že práci v ní odmítám, a ostatní porotci se se mnou vzápětí solidarizovali. S výjimkou jednoho Francouze, blbého levicového intelektuála, který mi tvrdil, že byla cizí vojenská v právu, když k nám přišla. Nicméně jsem festival vlastně rozbil, protože porota se vzdala své činnosti a neudělila ten rok žádné ceny. Z Locarna jsem odjel do Basileje, kde jsem měl téhož podzimu režírovat v divadle, vybíral jsem si herce, a taky jsem odtud telefonicky mluvil s Ladislavem Fialkou, který mě přemlouval, abych zůstal venku, že v Praze je to už mrtvé.

V září 1968 mě pozvali do New Yorku na zahájení festivalu, který otvíralo právě *Rozmarinové léto*. Znova mě tam oslovili ze společnosti Universal, od které jsem na jaře dostal nabídku na dvouletou smlouvu, ale kterou jsem odmítl, protože jsem už věděl, že budu doma točit *Skřivánky*. Teď za mnou přišli, že okupace v Praze změnila situaci, a jestli přece jenom nechci v Americe zůstat. Taky za mnou přišel do hotelu Miloš Forman a nabízel mi, abychom se s ním a s Ivanem Passerem dali dohromady, že ve třech se budeme lépe prosazovat. A já blbec mu řekl: „Ne, já jedu domů, hodně lidí dneska utíká, někdo by tam zůstat měl a já mám projekt na *Skřivánky*.“ Ne, že bych toho teď litoval, ale později jsem měl chvíle, kdy jsem si za to nadával, byl bez práce a jen se chodil koukat, jak pracují jiní kolegové.

Z New Yorku jsem se vrátil do Paříže a tam mě našel Karel Kochman, že druhý den večer je premiéra *Zločinu v šantánu*. Rozloučil jsem se tedy s kamarádkou, která se už vracet nechtěla, sedl do auta a přijel 20. prosince zrovna na premiéru. Ani jsem neměl čas se

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



*Václav Neckář, představitel hlavní role
ve Skřiváncích na niti (1969),
a Jiří Menzel při natáčení filmu
v kladenské Poldovce*

Foto archiv

zastavit doma, s rodiči jsem se uvítal rovnou v kině. Rozhlédl jsem se po Praze a viděl, kolik lidí už sbalilo kufry, na druhou stranu byla však v Čechách báječná atmosféra. Lidi i komunisti bojkotovali okupaci, noviny, rozhlas i divadla byly plné vzdoru a já měl pocit, že tenhle národ umí být soudržný, že Češi jsou doopravdy smející se bestie a že s nimi Rusáci nic nezmůžou. O to víc jsem byl rozčarován o pár měsíců později, když jsem viděl, jak měkké povahy taky mezi Čechy jsou a kolik jich dokáže na národním neštěstí slušně parazitovat. Do té Basileje jsem napsal, že v době, kdy všichni utíkají, nemůžu utíkat já a že mám pocit, že by bylo lepší zůstat doma. To byl pro divadlo, čtyři týdny před zahájením zkoušek, tvrdý oříšek. Ale pochopili to, já zůstal v Čechách a jel tam až na podzim o rok později. Na Barrandově jsem měl sice stop, ale díky agentuře jsem ještě, dokud mi nesebrali pas, mohl jezdit do ciziny za divadlem.

Zároveň se ovšem v téže době zatáhlo nad Skřivánky na niti a posléze přišel jejich zákaz. Souvisely ty věci nějak vzájemně?

S filmem bylo pořád všechno v pořádku, v létě 1969 proběhly projekce, serviska s míchačkou, skoro souběžně s nástupem nového ředitele Jiřího Purše, který film také vzápětí s několika ostatními filmy zatrhl. Oficiální zákaz ovšem nikdy žádný nepřišel, film byl hotový a sestříhaný, směla se vyrobit první kopie a tu jsme na dva dny odvezli do Mnichova, ke schválení, protože se na výrobě podílela i západoněmecká filmová společnost Betafilm – dali do filmu sto tisíc marek, abychom mohli točit na kodak. Film se jim líbil, řekli nějaké připomínky a my jsme se s kopií vrátili, přestože už byl podzim a spadla klec. Když potom Barrandov nechtěl film do Německa vydat, Betafilm ho žaloval a musel těch sto tisíc vrátit. Tatáž firma taky připravovala koprodukcí Švejka, měli jsme rozepsaný scénář s Romanem Hlaváčem na šestadvacet televizních půlhodinovek, v hlavní roli s Rudolfem Hrušínským, ale protože to byla ta samá firma, projekt zkolaboval jako první. Pan Harnach se domníval, že *Skřivánky na niti* ještě zachrání, a tak mi poradil, abych z nich vystříhl scénu se Zdeňkem Nejedlým. Abych mu vyhověl, natočil jsem asi dva záběry, kterými se dala nahradit. Naštěstí střihačka paní Jiřinka Lukešová vystříženou část schovala, schovala i servisku a po ní je schovával i její nástupce Jirka Brožek. Když mi potom v roce 1989 ústřední ředitel Tugan Veselý slíbil, že *Skřivánky na niti* nechá uvést, viděl právě tu verzi bez Nejedlého. Ze servisky se až dodatečně udělala dubleta scény s Nejedlým a ta se do filmu dodatečně vsadila, když šel film v lednu 1990 do distribuce. Jiná technická kvalita těch záběrů je zřetelně vidět.

Angažoval se při zákazu Skřivánků na niti už také Ludvík Toman? A jaké bylo potom vaše postavení na Barrandově po celá následující léta?

Toman nastupoval až po Puršovi, a to byl myslím film už zakázaný. K ledu však šel hned scénář Mandragory, který jsem měl připravený, Pavel Hajný měl pro mě zase scénář na televizní hříčku pod názvem Klíčka, který ředitel televize Jan Zelenka neustále odmítal dát do výroby, dokud mne Toman neuvolní. Práce pro televizi podléhala totiž v případech barrandovských zaměstnanců schválení ústředního dramaturga. Přišel jsem se Zelenky zeptat, proč to nesmím dělat: „Kdyby mi hrozil kriminál, tak to chápu, že by nemělo



*Vteřinový záběr
ze Skřivánků na niti (1969):
večerní biograf za okny ubikace
vězňů „kopečkářek“
Foto Josef Janoušek*

smysl roztočit film...“ Tenkrát totiž měl jakýsi malér jeden známý herec, který zavinil autonehodu, někoho zabil a musel do kriminálu. A Zelenka řekl krásnou větu: „To jste celí vy! To, že přejedete nějakou bábu, z toho si děláte hlavu. Ale to, že jste mohli rozvrátit společnost, to je vám úplně jedno!“ Dokonce byl na tu větu tak pyšný, že ji zopakoval. Už jsem byl s látkou ve výrobě, produkční Jaroslav Kučera už ji na Barrandově připravoval, pořád jsme ale čekali na Tomanův podpis. Volal jsem mu, mluvil se mnou strašně sprostě, tak jsem si na něj stěžoval Puršovi a on se mi musel potom omluvit. Když jsem pak Tomana potkal v Činoherním klubu – kam ho pozval Landovský, protože tehdy koketoval s psaním scénářů – a on se ke mně hrnul s napřaženou pravicí, řekl jsem mu, že mu ruku nepodám, protože se chová sprostě. Landák mi pak domlouval: „Takhle s nima nesmíš... Musíš po dobrém.“ Bouřlivák Landák!!! Tehdy si ještě myslel, že se dá s nimi jednat po dobrém. Já jsem si to ostatně myslel taky, jenomže mne urazilo Tomanovo hulvátství. Dopadlo to tak, že Antonín Dvořák, který tehdy šéfoval literárně-dramatickému vysílání televize, Hajného scénář postupně nabízel Bruno Šefrankovi, Františku

Filipovi, Evě Sadkové, zkrátka všem kmenovým televizním režisérům a všichni to riskli a řekli, když je scénář pro mne, že ho točit nechťejí. Televize byla v časové tísní, vypadalo to, že nakonec Tomana zlomí a on mne bude muset pustit, protože televizní režiséři se se mnou solidarizovali. Pak jsem potkal Antonína Moskalyka, což byl můj kamarád, a ten mi jen tak na chodbě povídá: „Hele, Klíčka, co to je? Je to dobrý?“ Bezelstně jsem mu řekl: „Jo, to mám dělat, to je dobrý.“ To mu stačilo, scénář si ani nemusel číst, věděl ode mne, že je dobrý. Za týden s ním byl ve výrobě... Bylo jich takových „kamarádů“ později víc.

Pokud jde ještě o Tomana, sám jsem se s ním moc nebavil, ale o jeho minulosti něco vím. Můj tatínek pracoval v loutkovém filmu jako dramaturg a pamatuji si, že když jsem ještě chodil na FAMU, doslechl jsem se o tom, jak na FITES projednávali případ soudruha Tomana. Hulváta, který někde někoho strašně urazil a znecitil, jak mi řekl tatínek, a oni ho pak vyrazili. Kromě toho si půjčoval peníze a nevracel je a měl i jiné maléry, jako filmař za nic nestál, neudržel se ani v populárně vědeckém filmu, takže se nakonec uchýlil do Svazu československo-sovětského přátelství. Kdysi po válce chtěl patřit k surrealistům, ale nikdo ho nébral vážně, protože byl hloupej. Byl stejná generace jako Krejčík a Weiss a chtěl také dělat film, začínal ve zpravodajském filmu, ale neuspěl. A tak když se na Barrandov vrátil jako šéf, začal se strašlivě mstít těm, kteří něco uměli. Začal Krejčíkem, Vlácilím a samozřejmě naší generací. Říkalo se o něm, že patří k KGB, ale doloženo to nemám. Usuzuji to jen z toho, jak moc se ho ostatní báli. Asi tak od roku 1972 jsem si na něj začal chodit stěžovat k Puršovi, který, jak mi sdělil jeden kolega, se nechal slyšet, že já se mu líbím, protože jsem jediný, kdo se před ním nepodělal. To mi dodávalo odvalu, že jsem se za Puršem občas zašel zeptat, jestli bych nemohl točit. Na jeho radu jsem si šel stěžovat na Tomana na kontrolní oddělení a tam jsem příslušnému pracovníkovi, který byl ovšem také nějaký estébák, vyložil, co všechno o Tomanovi vím, jak bere úplatky a podobně. On šel do skříně, vytáhl odtud půl metru tlustý fascikl a povídá: „Tak tohle všechno já tu na něj mám. To je na osm let kriminálu. Ale já to musím zase schovat.“ Šel jsem si stěžovat i na krajský výbor KSČ, kde mě vyslechl jakýsi soudruh Chroust, a ten mi řekl: „Soudruhu, máš pravdu, my to všechno o Tomanovi víme, ale my místo něj nikoho nemáme.“ Přehraboval přitom papíry a povídá: „Štaidl by chtěl být zasloužilý umělec.“ Odložil papír stranou a dodal: „Až příští rok...“ Pak prohodil něco o tom, kdo z umělců ještě na něm chtěl jakou protekci. Takovou hru přede mnou hrál řadový úředník krajského aparátu, a já jsem se děsil té jeho moci i těch jmen, která vyslovil. (Myslím, že o rok později ten Štaidl toho zasloužilce skutečně dostal.)

Všichni ti papalášci na mě ale byli hodní. Měl jsem pořád nějaké jméno, věděli, že jsem osmašedesátník, ale chovali se ke mně slušně. Někdy v roce 1974 nebo 1975 jsem se dostal dokonce k předsedovi Federálního shromáždění a členovi předsednictva ÚV KSČ Aloisu Indrovi, měl výborného tajemníka, který mě doporučil. Než mě Indra přijal, měl už o Tomanovi spis na stole, vyslechl moji filipiku a řekl mi: „Prostudoval jsem to a je to opravdu hrozné.“ Šlo skutečně o kriminální věci a Indra mi dával za pravdu, ale řekl mi: „Já to na ústředním výboru přednesu. Ale řeknu vám rovnou: uvidím reakci ostatních soudruhů a když bych v tom měl být sám, tak do toho nejdu.“ Taky do toho nikdo nešel, protože Toman se choval jako Brežněvův strejček, všichni se ho báli. Teprve v druhé polovině osmdesátých let přešel do Filmexportu a tam už s ním Jirka Janoušek zametal

a Toman ztrácel vliv, i když ho patrně stále držel vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller. Co vím ale jistě, je to, že spousta lidí Tomana „krmila“: Václav Vorlíček, Jindřich Polák a další, se s ním kamarádili o sto šest. Nemluvě o gardě režisérů-komunistů, kteří přežili pookupační čistky a získali s Tomanem na Barrandově neomezenou moc. V roce 1971 se vrátil z Německa Zbyněk Brynych a strašně se divil, že když mám Oscara, nikdo se se mnou nebaví. Ještě v roce 1970 přijel na československý pas Forman a přesně ty nové papaláše odhadl: „Pane Menzel, voni sou všichni posraný. Kdybyste za nima šel a řek, že voni sou ty pravý a jediný, tak sou vaši. Tak vám udělají všecko, protože mají všichni špatný svědomí, vědí, že na to nestačej a čekaj jen na uznání.“ Jenže já na to na rozdíl od té staré gardy neměl žaludek a veřejně jsem o Tomanovi prohlašoval, že je darebák.

Co jsem o něm věděl, bylo jednak od Elmara Klose, který ho znal ještě ze Zlína, jednak jsem na to přišel sám. Z celé řady připravených scénářů vyměnil titulní list, a nechal je proplatit znovu, spoustu dobrých scénářů zašantročil, svým přátelům nechával proplácet fiktivní práce, nechával psát své kamarády scénáře, jejichž hodnota byla menší, než hodnota papíru na kterém byly napsány, bohatě je zaplatil a sám z nich bral desátky. Partaj ho však držela. Při komplexním hodnocení mi řekl její barrandovský předseda Leiter: „Strana proti vám nic nemá, divil byste se ale, co říkají vaši kolegové...“ A já dobře od Jiřího Svobody vím, jak na mě nasazovali na stranických schůzích Jiří Sequens, Jaroslav Balík, Vorlíček a další.

V té době, kdy jsem nesměl nic dělat, dostával jsem pozvání na práci do zahraničí. Ale nepustili mne. Barrandov jim vždycky odpověděl: „Pan Menzel nemá čas, připravuje film.“ Poslali mi nějaký scénář, ze kterého by nikdy žádný film nemohl vzniknout a když, tak by to byla hrůza, a já ho musel vrátit. A co jsem chtěl dělat já, Toman zamítl. Taková situace trvala po celou dobu od roku 1970 do roku 1974 i později. Byl jsem zaměstnancem Barrandova, bral jsem měsíční plat a ředitel Miloslav Fábera, který znal mého tátu, o mně říkal: „Menzel je hodnej, ale jeho tatínek mu zakazuje, aby pracoval pro socialismus.“ A mí soudruzi kolegové říkali: „Když Menzel nechce dělat, neměl by být na Barrandově zaměstnaný.“ Zastali se mě barrandovští dělníci, komunisti, takže jsem tam vydržel do devadesátých let. Vyhodil mě až Václav Marhoul, přitom si tam ale nechal právě Poláka a Vorlíčka, kteří ovšem dělali Barrandovu kšefty s německými pohádkami. Vorlíček v roce 1968 objížděl Ameriku se svým filmem *Kdo chce zabít Jessii?* a chtěl se tam uchytit. Neuspěl, vrátil se, protože ale byl polovinu roku venku, neměl tady za Pražského jara žádný malér, nikde nic neřekl, a tím se v partaji udržel. Já jsem se z Ameriky vrátil dobrovolně, abych mohl pracovat v Čechách, a právě on byl pak jedním z těch, kteří chtěli, abych z Barrandova odešel, protože prý nepracuji...

I ve vašem případě tedy žádný výslovný zákaz práce nepadl, vaše „provinění“ nebyla nikde specifikována a hrála se jakási hra na výdrž...

Stejná se hrála s Hynkem Bočanem, Věrou Chytilovou, Evaldem Schormem. Jinak na tom byli Pavel Juráček jako šéf tvůrčí skupiny, Ladislav Helge jako předseda FITES a kameraman Stanislav Milota, který odešel sám. A po něm myslím odešel nakonec i Evald Schorm. Mně jen někdo po konfliktu se Zelenkou poradil, abych se na dva

měsíce zažil na chalupě a že to přejde. Komplexní hodnocení probíhala po třech letech, probíral se posudek od Toman, ale třeba také posudky z okolí bydliště, a ty jsem měl naštěstí vždy dobré. Leiter se mi jednou podřekl: „My na vás nic nemáme, vy nikam nechodíte a nikde nic neříkáte.“ Pak se jednou vrátil z nějakého jednání z Jugoslávie a zuřil: „Všichni mluví o vás a Chytilové. Já bych vás zabil. Jako by tu nebyli i jiní režiséři.“ Moje hodnocení v papírech bylo nijaké: že sice projevují svoje názory, ale že mám dobrý vztah k dělnické třídě a podobně. A protože jsem sám o sobě řekl, že jsem trochu líný, dočetl jsem se tam – že jsem líný. Každý měl právo napsat svoje vyjádření k Tomanovu posudku, tak jsem tam všechno, co jsem o něm věděl, napsal. Vyjádření se četlo veřejně a slyšel jsem, že když ho Toman vyslechl, vrátil se do své kanceláře a kopnul do sekretářky. Nikdo ho neměl rád a všichni měli radost, že mu ty věci někdo řekl do očí. Já jsem ovšem neměl co ztratit. Ještě když se v *Postřižinách* objevila scéna, kde Magda Vašáryová hladí čuníka a říká mu: „Neboj se, Ludvíčku, bude z tebe dobrá šunčička“, všichni v projekci na Barrandově zařvali, protože věděli, o co jde.

Ředitel Purš chtěl, abych točil, a snažil se mi pomoci, věděl, že filmy, které nechci dělat, jsou opravdu průšvihy. Někdy v roce 1973 mi Ota Hofman poslal scénář od Bohumily Zelenkové, který se jmenoval *Tři oříšky pro Popelku*. Domluvil jsem se s Bohunkou na nějakých úpravách a šli jsme s filmem do příprav. Purš odjel někam do Jižní Ameriky. Jeho nepřítomnosti využil Toman, zavolal mě k sobě a prohlásil, že já film dělat nebudu, protože to má být koprodukce s NDR a já bych se ve spřátelené zemi nechoval slušně – a film dostal Vorlíček. Tenkrát byl Vašek ještě tak slušný, že mi to zavolal. Později ale nastala situace, že neměl co dělat, já jsem měl scénář od Gustava Oplustila a Macourek s Vorlíčkem mi ho za mémi zády sebrali a vznikl z toho strašný Vorlíčkův film *Dva muži hlásí příchod*. Že by se ale nějak do mého hodnocení promítalo to, že jsem měl trezorový film, to si nepamatuji. Nic konkrétního proti mě neměli, jen Purš mi neoficiálně vyčetl, že *Skřivánci na niti* „neodpovídají historické pravdě“, a jinak mi tvrdili, že mám štěstí, že se film nepromítá, protože by mě prý dělníci umlátili. Že mám distanc, mi nikdo neřekl. Prý je třeba počkat, jak se to vyvrbí, bylo ale cítit, že mají strach z těch nahoře. Jednou si mě Purš k sobě objednal a když mě pak uviděl v předpokoji u sekretářek, celý zezelenal a vystrčil mě vedle, abych se tam schoval, protože měl v kanceláři Müllera a bál se, aby se u něj nezkompromitoval tím, že se se mnou stýká. Při schvalování scénářů dramaturg řekl: „Já ale nevím, jestli ho šéf skupiny schválí.“ Šéf skupiny zase řekl: „Je to hezký, ale u Toman nám to neprojde.“ A Toman říkal: „Jó, to já bych neobhájil...“ Před Müllerem a ostatními papaláší. Tak se všichni schovávali za všechny, točily se hlouposti, ale všem to bylo jedno.

Z vašeho líčení se zdá, že ústředního ředitele Jiřího Purše do stejné sorty s Tomanem a podobnými neřadíte. Přitom ale navenek reprezentoval ideově Československý film především právě on, post ústředního ředitele byl na úrovni ministra a ani on sám neopomněl v žádném svém projevu zdůraznit, jak silně ideologicky exponovaný resort řídí.

Nebudeme si o něm dělat žádné iluze, ale Purš se přece jenom vcelku choval lidsky. Alespoň co mne se týkalo, byl upřímný. Když už jsem zase točil, byli jsme spolu v Cannes, myslím, že s *Báječnými muži s klikou*. Pierre-Henri Deleau, ředitel Quinzaine des

realisateurs, mi chtěl pomoci, pozval si mě k sobě i s Puršem a začal ho tam přede mnou kádrovat. Jak Purš a komunisti zničili novou vlnu a skvělou českou kinematografii. Purš se bránil, vytýkal Pierre-Henrimu, že nezná všechny politické souvislosti, ale když jsme odcházeli a zavřely se za námi dveře, z čista jasna z Purše vypadlo: „On má pravdu, ale já mu to nemůžu říct.“ Možná to byla i od něj hra, aby vypadal lepší, ale byl to on, kdo mě hájil proti mým režisérským kolegům. Tak se později spojoval spíše s Jiřím Svobodou a jeho generací, protože s těmi starými nechtěl mít nic společného.

Chcete tedy opravdu říci, že větší problémy než vedení Československého filmu a vedení studia vám vlastně způsobovali vaši vlastní kolegové?

Ano. Tuším například, že Jiří Sequens mě udal na policii. Asi v roce 1978, tři neděle po karlovarském festivalu, si mě pozvali a dělali na mě strašné bububu, že jsem špinil zřízení. Nakonec z nich vypadlo, že jsem měl říci nějakému indickému novináři a že v indických novinách bylo vylíčeno, jak tu trpím, a že mám pletky s maďarskými režiséry. A já jsem si vydedukoval, že když jsem na festivalu mluvil s indickým novinářem, byl u toho Sequens. A když jsem byl pozván ke stolu maďarských režisérů, byl tam taky Sequens. Sequensovo jméno ostatně během výslechu několikrát padlo. Kromě toho jsem pochopil, že jestli ten novinář něco napsal, určitě to nevyšlo hned a sotva se to sem tedy mohlo tak rychle z Indie dostat. Že tudíž žádný článek neexistuje, že je jenom o něm jakési udání. Ředitel Purš mi taky později, když jsem už mohl jezdit dělat divadlo do Německa a zvali mne na různé festivaly, ukazoval papír s Balíkovou stížností na ÚV KSČ, že si pravičák Menzel jezdí do ciziny a soudruzi sedí doma. Purš pak musel nechat vypracovat seznam mých cest, aby je zdůvodnil. S Václavem Matějkou jsme byli někdy na začátku osmdesátých let na festivalu v Amsterdamu a po návratu mi tajně volala děvčata z ústředního ředitelství, co jsem to proboha provedl, že na mě přišel od Matějky dopis, že jsem tam pomlouval Československo. Naštěstí jsem mohl ještě zařídit, že mi z festivalu poslali výstřižky z novin, nechal jsem je přeložit a nebylo v nich nic, co v tom udání Matějka tvrdil.

Jakou měli podle vás tihle lidé ke svému jednání motivaci? Vždyť vy jste byl s řadou ostatních od práce tiše odstaven a pro ně se otevřel takový prostor, že ho ani nemohli stihnout využít.

Všechno to tehdy bylo přesně podle citátu z Čapkovy hry: „Jen aby bylo hodně zelíčka a málo slimáček.“ Proč nehrál Hrušínský? Aby mohl hrát Václav Švorc. Kdyby ti dva hráli vedle sebe, bylo by přece vidět, jak je Švorc špatný. Proč nesměl publikovat Bohumil Hrabal? Protože by nikdo nekupoval knížky Jana Kozáka. Že byl Sequens aspoň dobrý řemeslník? A co? Oni chtěli být první mezi prvními. A v pozadí byla hlavně veliká a dávná zášť. Točili jeden film za druhým a nic, zatímco Honza Němec udělal film – světová sláva. Chytilová – světová sláva. Oni byli na celou naši generaci strašně nasraní – doslova. A nejen Balík či Sequens, ale také Antonín Kachlík třeba, a pak ti, kteří se neprojevovali, a v tichosti, pěkně u zdi, toho využívali. Zcela směšné figury byly Vojtěch Trapl či Zdeněk Míka – všichni ti předchozí je ovšem vítali, protože oni nepředstavovali

žádnou konkurenci. Trapl byl méněcenný člověk, Míka zase strejc, který jako kádr přišel šéfovat do Vinohradského divadla, byl funkcionář, tak ho taky nechali filmovat. Pikantní bylo, že podle Purše si právě na jeho filmy stěžoval Vorlíček a ostatní: „Jak to, že ten chlap točí, když nemá FAMU?“ Pravda je, že Míka pracoval tak, že šel na houby a nechal film točit kameramana. Purš ale tehdy Vorlíčkovi odpověděl krásně: „Oni ty jeho filmy nejsou o moc horší než ty vaše...“

Jedno jméno dosud nepadlo: Otakar Vávra. Vy ho vždycky jako svého učitele hájíte, ale nesvědčí zejména jeho trilogie Dny zrady, Sokolovo a Osvobození Prahy také o přinejmenším bezohledném počínání?

Vávra byl skvělý a já jsem to o něm mnohokrát řekl. Z jeho trilogie jsem neviděl druhou a třetí část, ale ta první, to je rehabilitace Edvarda Beneše a západní diplomacie. Jiná věc je, že do filmu vložil i druhou linii, o zásluhách komunistů... Geniálně vybral herce, třeba na Klementa Gottwalda – člověka s vyloženě hloupým výrazem. Náš dělnický vůdce ve filmu vypadá jako člověk mdlého ducha. To bylo od Vávry chytré. Ve svých pamětech je dost upřímný: chtěl točit. Kdysi nám ve škole citoval Feidiáse: „Říkají o mně, že jsem zabil dvanáct lidí. Není to pravda. Zabil jsem pouhé tři.“ – „Ale ty sochy zůstávají,“ dodával pan profesor. Jeho *Romance pro křídlovku* je cennější než všechno, co dělал Sequens a podobní dohromady. A filmařská únava v pozdějším věku potká každého, i nadaného – ve stáří už se prostě nedělá to, co ve třiceti nebo čtyřiceti. Když nic jiného, jsou Vávrovy filmy aspoň slušně udělané. A že stály moc peněz? I v tom je závist: neznám podmínky, za jakých točil, ale mám pocit, že vždycky šel za nějakým ministrem a finance na něm vydyndal. Byly to peníze, které vlastně neměly cenu, spíše mi vadí, když se na podobné hlouposti seženou velké peníze i dnes, to je větší škoda.

Přece jenom se mi ale zdá, že vůči Vávrovi uplatňujete daleko shovívavější měřítko než vůči jiným. Jako by pořádák hájil toho, kdo ho uvedl do profese, přitom ale se mi v té obhajobě zdáte dost osamělý.

Mám dojem, že se to tak patří, že svému učiteli mám za co být hodně vděčný a že by bylo nemravné, kdybych ho hodil přes palubu. Nevidím opravdu spravedlnost v tom, že se všichni spiknou proti němu jenom proto, že víc uměl. Vedle něho je spousta dalších – příštípkařů, kteří dělali daleko horší věci. Vávra provokuje už tím, že něco umí, je prostě na něj víc vidět než na ty, co se vždy drželi při zdi. Jeho role pro naši generaci byla výjimečná, to si uvědomuji zejména teď, když sám učím. Díky němu mám daleko věcnější náhled na věc, dovedu věci analyzovat a vidím, jak často filmy zbytečně vznikají jen ad hoc, bez pořádné přípravy. Přitom film není jen tak nějaké umění, není to jako psát básničky. Filmy jsou drahé jako velké budovy a film je stejně složitý jako architektura. Vyžaduje pečlivě připravený projekt. Něco se o něm musí vědět: o stavbě, o fyzikálních zákonech, o základech psychologie, o dramaturgii, scénografii. O estetických zákonech, které nejsou vycucané z prstu, ale vyplývají z lidské povahy. A Vávra byl v tomto ohledu zcela věcný. Pokud jde o mou osamělost v jeho obhajobě, nezdá se mi, že máte pravdu. Evald Schorm by Vávru jistě chránil, Věra Chytilová, Honza Schmidt.

Emir Kusturica o něm hezky mluvil, Agnieszka Hollandová. Mezi námi se žádné vlny nevraživosti vůči Vávrovi nikdy nezvedaly a já si myslím, že i na svou dnešní suverenitu má Vávra právo. Vždycky si totiž vzpomenu na ty Sequense, Balíky a Vorlíčky. Ostatně Vávra se jako slušný charakter projevila už za války, byl levičák a proto se celkem logicky po ní stal komunistou. Tu éru, kdy prý na Barrandově sekýrařil, jsem naštěstí nezažil. Obecně si umělci kolem třicítky až čtyřicítky budují své pozice a jsou víc řevniví. Poznal jsem to sám na sobě a svých vrstevnících. Vávra má prý na svědomí filmovou kariéru Alfréda Radoka, Ján Kadár byl strašně hodný člověk, ale když přišla řeč na Vávru, zrudnul rozhořčením. Co mu Vávra udělal, nevím. Těch sekýrářů bylo jistě víc. A nejen tehdy. Byl to můj učitel, kterému musím být za hodně vděčen a basta. Udělal strašně moc pro své žáky. Buďme tedy spravedliví, zvláště když víme, že Vávra nebyl jediný, kdo se oháněl lokty. Proto první, co jsem udělal, když jsem na FAMU sám v roce 1990 nastoupil jako vedoucí katedry režie, bylo to, že jsem na škole udržel Vávru a Jiřího Svobodu. Jiří je totiž stejně analytický duch a dobrý profesionál a je mi jedno, pokud namítáte, že povahově a politicky jde o obdobný případ. Svoboda je možná politicky naiva, ale já nechci hodnotit charakter člověka podle toho, jakou vyznává víru. To dělali bolševici a na to já nepřistupuju. A taky přesto, že na mě studenti útočili, jsem se za Svobodu tvrdě postavil – a je na škole dodnes, protože všichni pochopili, že je opravdu dobrý.

Vraťme se zase do sedmdesátých let a řekněte mi, jak jste vlastně jejich první polovinu psychicky přežíval.

Už jsem řekl, že jsem v podstatě líný, takže mi ta situace do jisté míry vyhovovala. Vstával jsem, kdy jsem chtěl, žil jsem si jako na penzi. Až teď je mi líto tolika ztraceného času. Existenční starosti nebyly skoro žádné. Měl jsem plat 1 300 Kčs, žil jsem u rodičů a navíc v době, kdy jsem ještě měl peníze, jsem je půjčoval, a teď mi je někteří sami od sebe začali vracet. Když jsem byl na dně, ozvala se zase pojišťovna, že pokud se vzdám dalších pozdějších nároků na peněžitou úhradu za úraz z roku 1968, proplatí mi teď slušné jednorázové odškodnění. A když mi bylo úplně nejhůř, asi v roce 1971 nebo 1972, pozvali mě do NDR, abych tam hrál hlavní roli v pohádce. Nouzí jsem tedy netrpěl, ale když jsem v té době třeba přišel do Semaforu a Jiří Cízler tam právě zkoušel Kytici, strašně se mi líbilo, jak to dělal, a strašně jsem mu záviděl. V nejhorsších chvílích mě zaměstnal Vladimír Vodička v Divadle Na zábradlí, kde jsem mohl režírovat a hrát ve vedlejším pracovním poměru.

Nejspíš v těch časech jste asi litoval, že jste přece jenom nezůstal v Americe...

To víte, že ano. Nejhorší to bylo, když Forman dostal Oscara za *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Já blbec, říkal jsem si, kde jsem mohl být... Ale když člověk všechno rozváží, uzná, že by to asi dopadlo trochu jinak. Nemám povahu jako Miloš, asi bych tam ztratil klid. Já jsem měšťák, zatímco Miloš dokázal žít na dluh a uměl být tvrdošíjný. K jeho prvnímu Oscarovi se váže pikantní historka. Tady se o tom mlčelo, v novinách nebyl ani řádek, věděli jsme o tom jen ze Svobodné Evropy, já ale dostal pozvání na ústřední ředitelství k Puršovu náměstkovu Milanu Lajčiakovi. Přijal mě a řekl mi naprosto vážně,

že teď musím natočit film, který by získal Oscara. Snažil jsem se mu vysvětlit, že to není tak jednoduché, ale když jsem odcházel, měl jsem pocit, že si myslí, že ten oscarový film nechci natočit schválně...

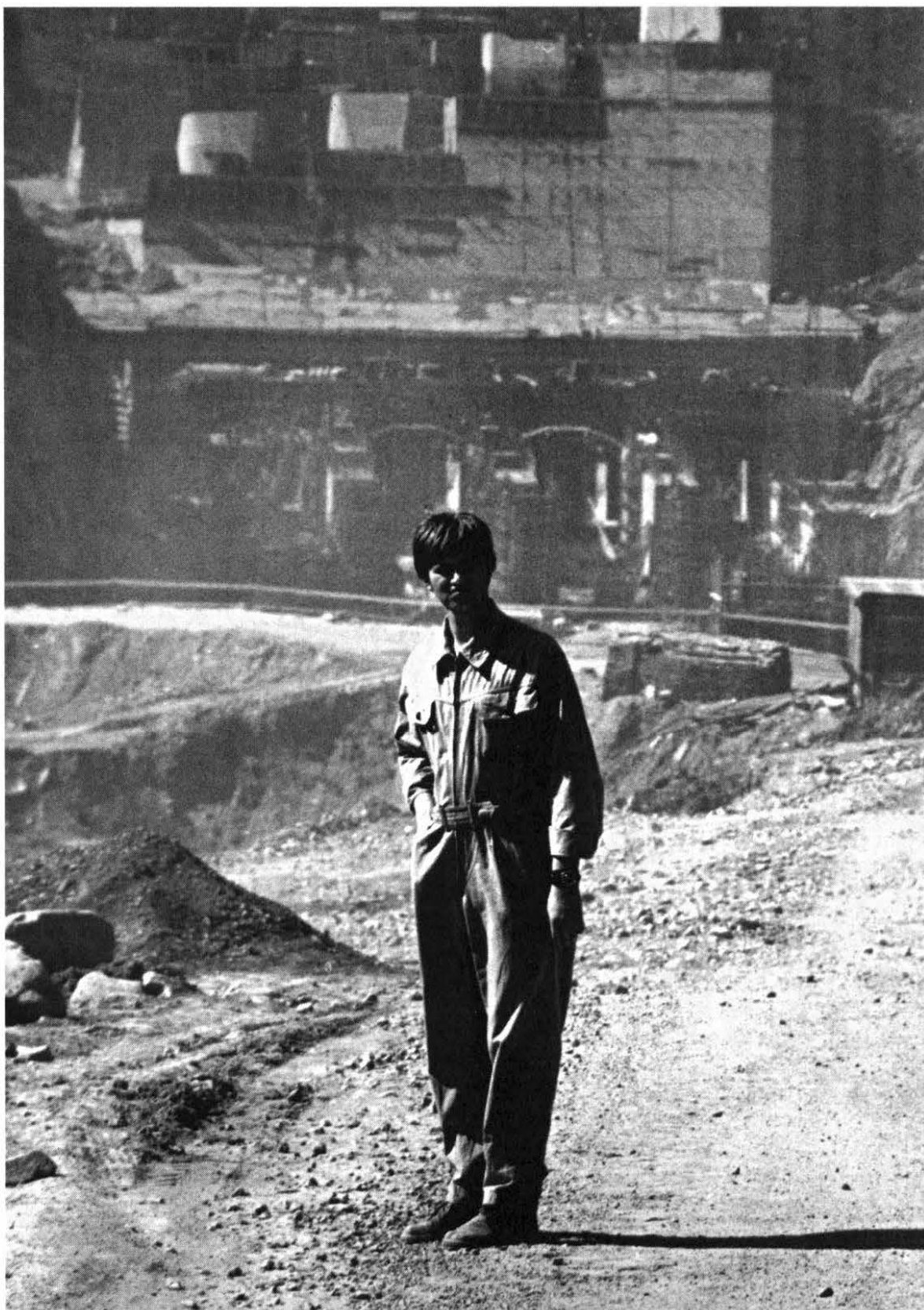
Milošův film jsem mohl vidět v Paříži. To bylo v době, kdy se o práci se mnou ucházela Marlène Jobertová. Pozvala mne do Paříže, čekala mne na letišti a řekla mi, že má pro mne překvapení. Odvezla mne do hotelu za Milošem, který byl zrovna v Paříži uvádět svůj film. Přišel tam taky za ním Milan Kundera a já jsem s oběma emigrantskými hvězdami strávil nádherné odpoledne. Milan mi tehdy řekl, že mám v Čechách výsostné postavení: byl jsem „v mírné neoblíbenosti“, to byl Werichův termín. Komunisti mě neměli rádi, ale ne zas tak moc, aby mi chtěli ubližovat a jejich neláska mi posilovala kredit u normálních lidí. Miloš mne pak pozval do kina na svůj film, koupil mi lístek a gramofonovou desku s muzikou z toho filmu.

Zato když Forman Přelet nad kukaččím hnízdem připravoval, vy jste točil film Kdo hledá zlaté dno, kterým jste se po pěti letech do filmu aspoň zase vrátil, který se vám ale někdy vyčítá jako úlitba režimu a době...

Jak jsem pořád odmítal nabízené scénáře, začínalo to už být ve slepé uličce. Pak jsem dostal scénář pod názvem Frajeři na blátě, který napsali Vojtěch Měšťan a Rudolf Ráž, mladí kluci. Sešel jsem se s nimi a zeptal se jich, jestli by na takový film šli do biografu. A oni se přiznali, že ne. To se mi zalíbilo a navrhl jsem jim, že scénář přepíšeme. Protože scénář byl o stavbě ropovodu, jeli jsme se na jeho stavbu někde k Roudnici podívat. Nebylo tam nic vidět než dlouhá díra v zemi a kolem nic zajímavého. Řekl jsem to Puršovi a on mi poradil, že viděl stavbu přehrady v Dalešicích a ať se tam jedeme podívat. Opravdu to byla nádherná velká stavba, prostředí se mi líbilo, navíc jsem se seznámil s ředitelem stavby, ohromně zajímavým člověkem. Strávil jsem tam s oběma scenáristy asi týden, přepsali jsme ve scénáři, co jsme mohli, a přitom jsme zjišťovali zajímavé věci. Ingstav, který Dalešickou přehradu budoval, jí dostal v letech 1968 – 1969 jako vládní úkol a protože se mu do stavby nechtělo, posílal pak na ni samé lidi, co byli zrovna v nemilosti, a tak se na té stavbě soustředili ti, kterých se jinde na začátku okupace z kádrových důvodů zbavovali. Slušní lidé a dobří odborníci. Bylo nám tam tedy mezi nimi výborně a kromě toho jsem měl geniální nápad, že jsem zašel za Zdeňkem Svěrákem, aby do filmu napsal dialogy. A on těmi několika stránkami dialogů z té napůl budovatelské látky udělal lidskou komedii. Proběhly přípravy, schvalovalo se herecké obsazení, ve kterém jsem prohrál boje o Hrušínskému a o Třísku a Toman se konečně choval jakž takž slušně. Nastal první natáčecí den a najednou mi volá vedoucí výroby Jan Šuster, že nemám jezdit, že se natáčení filmu zastavuje a že mám jít za Tomanem. A ten na mě vytáhl papír s otázkami pro nějaké noviny, snad Tvorbu, o mém vztahu k režimu, a v odpovědích jsem se mimo jiné měl vzdát Oscara. Asi osm nebo devět bodů, nad kterými jsem se strašně zpotil. Šel jsem ale za Puršem a ten se mnou text zredigoval tak, abych ho mohl podepsat, otázka na Oscara se při tom škrtila. Tak jsme text vrátili, druhý den jsme mohli začít točit a oni ho pak otiskli. Po roce 1989, když se psalo o Hrabalově prohlášení ve Tvorbě a o tom, jaké mají umělci máslo na hlavě, jsem to vyhrabal – není to tak strašné, ale je z toho vidět, jak jsem šel ke křížku. Bojoval jsem sice tehdy

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



*Kdo hledá zlaté dno (1974):
Jan Hrušínský v roli Ládi
uprostřed scénérie rozestavěné dalešické přehrady
Foro archiv*

o každé slovíčko, ale věděl jsem, že to nakonec podepíšu. Za mnou stál Šuster, kameraman Jaromír Šofr, čekal celý štáb, z Olomouce přijel Franta Řehák, všichni byli nachystaní a já věděl, že je blbost netočit. Kdybych odmítl, byl bych úplně vyřízený. A nezapomeňte: měl jsem Vávrovu školu! Juráček by je možná poslal někam: vím dobře, že jsou lidé, kteří by nepodepsali, protože jejich pocit hrdosti by byl silnější než touha po práci. Tuším dokonce, že pro určité lidi byla ta rezistence únikem a dobrou výmluvou pro neschopnost. Myslel jsem pořád na to, co mi řekl Šlitr – odešel bych třeba do vnitřní emigrace, ale co by z toho bylo? Dnes o těchto věcech radikálně soudí především ti, kteří se nikdy v podobné situaci neocitli.

Samotné natáčení filmu proběhlo pak už v klidu a bez problémů?

Naopak, jeho peripetie byly ještě zajímavější. Na exteriérech se mi opil osvětlovač, jehož tatínek byl funkcionářem v barrandovské partaji, a v opilosti mi řekl, ať se nekasám, že stejně je rozhodnuto, že až bude film hotový, strčí ho do trezoru a řeknou, že je to útok proti socialismu a já budu vyřízený. V takových napjatých situacích jsem film točil! Jenže na druhé straně se v člověku právě v té chvíli všechno vzbouří, aby práci dodělal a hlavně aby se o potížích nedozvěděli jiní. A měl jsem kolem sebe lidi, kteří mi drželi palce a pomohli mi. Taky mne jednoho dne zčistajasna odvolali k Puršovi: musel jsem zastavit natáčení a z Moravy přijet do Prahy. Purš mě přijal a řekl mi, že soudruzi na ÚV si povšimli, že v této republice sice strana všechno řídí, rozhoduje o všem, ale v našich filmech to není vidět. Vedoucí úloha strany je v nich prezentována málo anebo téměř vůbec ne. A abych to nějak vyřešil tak, aby v mém filmu strana vidět byla. Šel jsem tedy za Zdeňkem Svěrákem a vymysleli jsme epizodu, ve které je hlavní hrdina v maléru a soudruzi se rozhodnou, že mu pomůžou a zaručí se za něj. Zdeněk si vzal tužku a po chvilce přemýšlení začal: „Tak jsme měli schůzi, Láďo, a rozhodli jsme se, že jsi blbec.“ „A proč jako?“ „Protože tomu klukovi musíš pomoci...“ A takhle pokračoval a napsal dialog na stránku, o tom, jak stranický výbor na stavbě hrdinovi filmu pomohl. S dějem filmu to nic neudělalo, byl jen obětován bílý psíček. Ředitel Purš mi navíc poradil, abychom šli na stavbě v Dalešicích za tamějším šéfem partaje, a dali mu nový text s příslušným komentářem přečíst, s prosbou o posouzení, jestli ten text správně odpovídá linii strany. „On vám k tomu nic neřekne,“ řekl mi Purš, „protože takovej blbec tomu nebude rozumět, ale udělá mu dobře, že se s ním radíte a bude potom při vás.“ Poslechl jsem a dialog dalešickému předsedovi předložil s prosbou, aby ho přehlédl. On si ho dlouho četl, pak na papír položil svou dělnickou dlaň a řekl silným hlasem: „Tak takhle ne...“ A začal mi dělat kázání, že strana v roce 1968 strašně utrpěla a my intelektuálové ji pořád špiníme a že když soudruh o soudruhovi říká, že je blbec, je z toho vidět, jaké mám o nich mínění. Dobře o mně ví, co jsem zač, byl informován z brněnského krajského výboru strany, který zase dostal avízo z partajní organizace na Barrandově, aby si na mě dali pozor. A on teď vidí, jak to doopravdy je a že si teda sakra dá pozor! Tak jsem papír sbalil a povídám mu: „Dobře, já to tedy točit nebudu, nezlobte se, a zničím to.“ Scénu jsem ale natočil, z dálky, s úplně jiným dialogem, a ten původní Svěrákův jsme tam vrátili až v postsynchronech.

ILUMINACE

Jiří Menzel: „To, co dělám, má mít smysl“



Jiří Menzel v devadesátých letech
Foto Miloš Fikejz

Měl jsem přitom štěstí, že všichni lidé na stavbě, i straníci, odbory, svazáci, byli v podstatě vstřícní, byli rádi, že vidí filmaře při práci, a vycházeli jsme s nimi skvěle. Pan Šuster byl šarantantní, opíjel se s nimi, pořádali jsme pro ně besedy. Od toho svého Leitera ale věděli, že mám nějaký škraloup, a sami od sebe začali psát na ministerstvo kultury, Puršovi, Fáberovi, na barrandovskou partaj i na svaz mládeže, jaký mám kladný vztah, jaké měli špatné mínění o umělcích a jak teď vidí, že ti umělci jsou naopak slušní a jak tvrdě a poctivě pracují a jak dobře vycházejí s dělnickou třídou... A tyhle bláboly mě zachránily. Ten předseda si mě hlídal, ale nakonec, když jsme film promítli dělníkům ze stavby, s tím původním Svěrákovým dialogem, byl to právě on, kdo mě jako první objal. Film se mu strašně líbil: že vidí, že mám dělníky rád, a co mi řekl před pár měsíci, na to si ani nevzpomněl. Měl jsem to pak u nich dobré, pořád mě do Dalešic zvali a dokonce ministr stavebnictví mi chtěl dát cenu. Toman ovšem zařídil, abych ji nedostal a totéž bylo s festivalem Trutnově, odkud mi v den udílení volali, abych nejezdil, že mi cenu nemohou dát. Fábera prohlásil, že jsem prošel s odřenýma ušima. A prošel jsem – díky lidem z Dalešic a Svěrákovým dialogům.

Nevzpomínáte tedy na film Kdo hledá zlaté dno s nelibostí, jako na nějakou podřadnější složku své filmografie?

Naopak, jsem rád, že jsem ho točil. A myslím, že jsem natočil filmy, které dopadly hůř. Byla to dřina, při které jsme se Šofrem vyřešili spoustu věcí, a hodně se naučili. Museli jsme neustále improvizovat, auta byla jiná, stavba probíhala jinak, než jsme předpokládali, za pochodu jsme měnili své plány. Příběh byl samozřejmě nicotný, ale lidské postavy – ve filmu hrála Míla Myslíková, Július Pántik, Honzík Hrušínský, brněnští herci a další – měly něco do sebe. Pro normálního diváka je to ovšem film z dělnického prostředí, a tedy nezajímavý bastard. Pro intelektuály zase pochmurné svědectví o tom, kam až může klesnout umělec.

Pocítil jste při vlastní práci následky několikaleté pracovní pauzy?

Člověk jde na plac vždycky s hrůzou, jestli to zvládne, tady jsme ale byli v peřejích a nebylo moc času na přemýšlení. Strašně nervózní jsem byl až při následujícím mém filmu *Na samotě u lesa*: měl jsem nad Svěrákovým a Smoljakovým scénářem strach, že ho můžu zkazit. To se mi stalo poprvé, předtím jsem měl jen u *Skřivánků na niti* jakousi dočasnou depresi, z bolesti zubů a vůbec z pocitu, že to nakonec zkazím. To člověka hrozně sváže. Například Juráček měl výhodu, že k režii přišel bokem, nebyl v ní jako literát vzdělán a spoustu věcí řešil intuitivně. Všichni spisovatelé si myslí, že natočit film je legrace, stejně jako všichni režiséři si zase myslí, že napsat film je legrace. Obojí je však velice těžká práce a těžko se bez určitého vzdělání zvládá. *Na samotě u lesa* byl pěkný scénář, já ho měl rád, taky už od *Zlatého dna* uběhly další dva roky, a to je jako když si po delší době sednete do auta nebo ke klavíru, chvilku trvá, než najdete v sobě tu správnou rutinu. I Forman, když točí film jednou za pět let, je jistě nervózní – taky toho ovšem má „na bedně“ víc...

Zrekapitulujme ještě, jak se pro vás vyvíjela situace poté, co jste se k filmu vrátil...

Na každý můj další scénář se samozřejmě psaly posudky a Jan Kliment třeba psal ke každému mému filmu: Pozor, aby se tu neobjevili nějakí noví *Skřivánci*. Kliment byl ryzí kariérista, nejagresivnější a také „nejzkušenější“ z těch, kteří o filmu od počátku sedmdesátých let vůbec ještě psali. Už předtím to byla ovšem komunistická hlásná trouba, a to se s ním táhlo, navíc to byl i lidsky hajzl. Poprvé jsme se střetli, když jsem točil *Ostře sledované vlaky*: nějaké noviny se mě zeptaly, proč jsem si látku vybral, a já, protože nemám rád banální řeči, které každý zná, jako že válka nemá být a podobně, jsem odpověděl, že je to film o době, kdy vlaky jezdily ještě včas a železničáři nosili čisté uniformy. A dostal jsem strašně přes dršku právě od Klimenta: že prý v té době vozily vlaky lidi do koncentráků a tak dále, a tak dále. Nedávno se mi to vrátilo, když jsem v jednom ze svých sloupků v časopise Story napsal, že když vidím některá díla moderního umění, stýská se mi po Chruščovových břízkách. Potkal mě jeden významný český intelektuál a povídá mi: „Jak jste to mohl napsat!? Chruščov mordoval lidi a jeho břízky jsou symbolem gulagu.“ Takže se nic nezměnilo.

Přeneslo se nějak do sedmdesátých či ještě pozdějších let ovzduší kamarádského souručenství, které stálo v pozadí české nové vlny?

Já jsem se s nikým nestýkal, byl jsem zavřený doma a ani jsme se nenavštěvovali. Předtím, do třicítky, jsem byl strašně společenský, všechno jsem viděl, všechno jsem věděl, u všeho jsem chtěl být. Potom ale, když mi někteří kamarádi začali říkat: „To víš, žádný strom neroste do nebe,“ jiní se mi začali vyhýbat, jsem se stáhl. Taky když jsem viděl, co někteří, jako třeba Moskalyk, sami dělají. Je mi jasné, jak by za podobné situace, se stejným gustem a chutí reagovali dnešní kolegové vůči Janu Svěrákovi. Nejlepší z nás, někdejší nové vlny, byla Věra Chytilová: zatímco já jsem natočil „frajery na blátě“ více méně státovorně, Hynek Bočan vyrobil film o hornících, Jaromil Jireš o stavbě metra, snažili jsme se s těmi úkoly potýkat co nejdůstojněji, ale s kompromisy, ona scénář své *Hry o jablko* otočila skutečně naruby a natočila, co ona chtěla, své vlastní téma. Z předlohy nezůstal kámen na kameni. Film se připravoval na Barrandově, a tam Chytilovou tak dlouho tahali za nos, báli se toho a zdržovali ji, až si ten film vzal do Krátkého filmu Praha jeho ředitel Kamil Pixa a natočil se tam.

Pixa sám měl prý temnou minulost, dával ale v té době práci z Barrandova odstaveným Františku Vlácilovi, Jiřímu Krejčíkovi, Chytilové, nabízel práci i mně. Ať měl za sebou cokoli, v té době byl on jediný, u kterého jsem měl aspoň trošku zastání. Asi v roce 1971 mi sebrali pas a já si pak později, po filmu *Na samotě u lesa* mohl zažádat o soukromý. Musel jsem vyplnit složitý formulář, který obsahoval i doporučení ředitele podniku. Fábera napsal: „Pan Menzel je výborný režisér a bude jistě točit krásné filmy“ atd. Když jsem ale v Bartolomějské vystál ohromnou frontu, řekli mi: „On vás nedoporučuje.“ Chyběla tam totiž právě ta jedna floskule: Doporučuji. Musel jsem všechno vyplňovat znova, shánět všechna razítka, a když jsem přišel za Fáberou, ten povídá: „Už jsem to jednou napsal, už vám nic nepodepíšu.“ Byl u toho Pixa, který mu řekl: „Ty se bojíš, že ti uteče?“ A Fábera podepsal. Pixa za mě také napsal dopis, abych dostal větší plat.

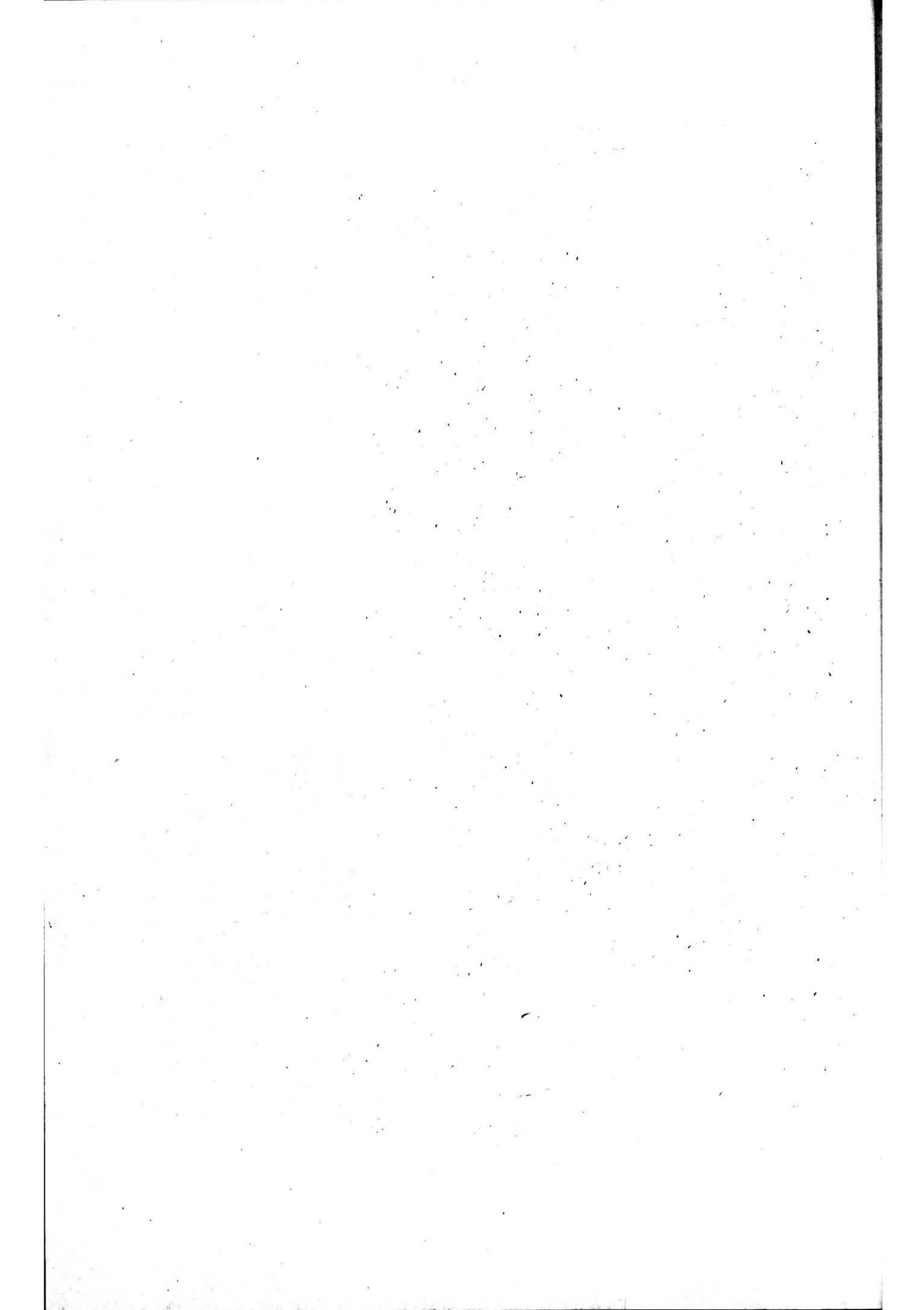
A když mě v lednu 1977 sháněl Toman, abych přišel k němu do kanceláře podepsat prohlášení barrandovských pracovníků proti Chartě 77 a já se mu neustále vyhýbal, ale nemohl se vyhýbat do nekonečna, Pixa si mě pozval k sobě do kanceláře, dal mi kus papíru a řekl: „Tady se podepiš, když tě budou honit, řekni, žes to podepsal v Krátkém filmu a můžeš pracovat.“ Pixa pak možná ten papír jen někde ukázal, a já měl od té doby pokoj.

Nenapadla vás za normalizace někdy myšlenka, že byste film třeba zcela opustil a vydal se na dráhu disidenta?

Na to jsem neměl odvahu, protože jsem příliš měšťák. A hlavně – vnímal jsem to jako vzpouru pro vzpouru, zatímco já jsem se domníval, že to, co dělám, má mít smysl. I teď si pořád ještě myslím, že to, že můžu dělat povolání, jaké dělám, je velká privilej a že tedy má mít smysl. Vzdor by byl neproduktivní.

Citované filmy:

Amadeus (Amadeus; Miloš Forman, 1984), *Archa bláznů* (Ivan Balad'a, 1970, 1990), *Báječní muži s klikou* (Jiří Menzel, 1978), *Cesta kolem mé hlavy* (Jaroslav Papoušek, 1984), *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963), *Dny zrady* (Otakar Vávra, 1973), *Dobrá voda* (František Filip, 1982), *Druhý dech* (Hynek Bočan, 1989), *Dva muži hlásí příchod* (Václav Vorlíček, 1975), *Homolka a tobołka* (Jaroslav Papoušek, 1972), *Horká zima* (Karel Kachyňa, 1973), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Hříšní lidé města pražského* (Jiří Sequens, 1968 – 1969), *Ikarie XB 1* (Jindřich Polák, 1962), *Kdo hledá zlaté dno* (Jiří Menzel, 1974), *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966), *Kladivo na čarodějnice* (Otakar Vávra, 1969), *Konečně si rozumíme* (Jaroslav Papoušek, 1976), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1964 – 1965), *Mission: Impossible* (Mission: Impossible; Brian De Palma, 1996), *Můj brácha má prima bráchu* (Stanislav Strnad, 1975), *Muž z Londýna* (Hynek Bočan, 1974), *Na samotě u lesa* (Jiří Menzel, 1976), *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Delbert Mann, 1980), *Nejkrásnější věk* (Jaroslav Papoušek, 1968), *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965), *Olověný chléb* (Jiří Sequens, 1953), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Osvobození Prahy* (Otakar Vávra, 1976), *Panoptikum města pražského* (Antonín Moskalyk, 1986), *Parta hic* (Hynek Bočan, 1976), *Pasták* (Hynek Bočan, 1969, 1990), *Plavení hřibů* (Hynek Bočan, 1975), *Pohraničí v ohni* (Andrzej Konic, 1990), *Postava k podpírání* (Jan Schmidt, Pavel Juráček, 1963), *Postřižiny* (Jiří Menzel, 1980), *Přelet nad kukaččím hnízdem* (One Flew Over The Cuckoo's Nest; Miloš Forman, 1975), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967), *S čerty nejsou žerty* (Hynek Bočan, 1984), *Signum laudis* (Martin Hollý, 1980), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Smích se lepí na paty* (Hynek Bočan, 1986), *Sokolovo* (Otakar Vávra, 1974), *Soukromá vichřice* (Hynek Bočan, 1967), *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Tábor Černého delfína* (Hynek Bočan, 1966), *Televize v Bublících aneb Bublíce v televizi* (Jaroslav Papoušek, 1974), *Tři ořsky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *30 případů majora Zemana* (Jiří Sequens, 1975 – 1979), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1969), *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa, 1970), *Ve znamení Tyrkysové hory* (Ivo Toman, Najdangijn Njamdavá, 1977), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966), *Všichni musí být v pyžamu* (Jaroslav Papoušek, 1984), *Záhada hlavolamu* (Hynek Bočan, 1969), *Zlá krev* (František Filip, 1986), *Zločin v šantánu* (Jiří Menzel, 1968), *Žena pro tři muže* (Jaroslav Papoušek, 1979).



*Edice a materiály***Normalizace
a československá kinematografie**

Archiv ÚV KSČ, deponovaný odnedávna ve Státním ústředním archivu, obsahuje klíčové písemnosti k československým dějinám posledních padesáti let. K takovým písemnostem jistě patří i předkládané dokumenty,¹⁾ které na celé dvacetiletí ovlivnily úroveň a společenskou úlohu českého a slovenského filmu. Oba materiály ukazují, jak se nejvyšší mocenská skupina v zemi dívala na práci filmařů na konci šedesátých let a naznačují způsob, jakým se vypořádala s odpůrci režimu, a to nejen z oblasti kinematografie. Dokumenty, vypracované jako podkladové zprávy pro schůze předsednictva ÚV KSČ v rozmezí jednoho roku, tvoří vlastně celek, když druhý navazuje na první a celkově uzavírá tuto etapu vývoje kinematografie.

„Normalizace“ ve filmu začala v září 1969 výměnou ředitele Československého filmu. Aloise Poledňáka, rozhodného proreformně orientovaného poslance Národního shromáždění a předsedu kulturního výboru sněmovny, vystřídal na tomto postu Jiří Purš, „nomenklaturní kádr“, vedoucí oddělení ministerstva kultury. Ještě do konce roku Purš odvolal ředitele Filmového studia Barrandov, ředitele Ústřední půjčovny filmů, ředitele Krátkého filmu a další vedoucí pracovníky, kteří „stáli na pravicově oportunistických pozicích“. Jím nově jmenovaní „normalizátoři“ začali ihned plnit svou úlohu. Během několika týdnů prověřili všechny relevantní filmy a ty „nevhodné“ vyřadili z distribuce. „Zhodnotili“ českou a slovenskou filmovou tvorbu z let 1968 a 1969 a rozhodli o osudu rozpracovaných projektů.²⁾ Ředitel Purš obnovil ke konci roku 1969 „přátelské vztahy se socialistickými kinematografiemi“, když podepsal smlouvy o spolupráci se zástupci vedení východoněmeckého a sovětského filmu.

S počátkem roku 1970 přišla první vlna razantních „konsolidačních“ kroků nového vedení. K 15. lednu 1970 byly rozpuštěny ideově umělecké rady při tvůrčích skupinách a i ty byly posléze, k 1. březnu 1970, zrušeny.³⁾ Nejvýrazněji postihla následující čistka scenáristy, spisovatele a dramaturgy, protože většina z nich se aktivně účastnila politického dění. Lepším dojmem na „normalizátory“ působili režiséři, z jejichž středu se již na počátku roku 1970 vydělila početná skupina v čele s Otakarem Vávrou, která se přihlásila k aktivní spolupráci s režimem. Nové vedení Československého filmu se také postaralo o to, aby již napříště nevznikaly filmy, „které by byly v rozporu s politikou strany“: zřídilo totiž centrální Ideově uměleckou radu Filmového studia Barrandov v čele s jeho ředitelem Miloslavem Fáberou.⁴⁾

1) Předsednictvo ÚV KSČ se celkovou „situací v oblasti kinematografie“ zabývalo pouze dvakrát – proto tedy pouze dva dokumenty.

2) Viz dokument II, zvláště s. 180.

3) SÚA, Byro pro řízení stranické práce v českých zemích, f. 02/7, sv. 22, a. j. 47, b. 5, příloha III, s. 6. Tento dokument, tedy jeho nejpodstatnější část – přílohu III, přetiskl již Antonín Roček v prvním dílu ediční řady *Prameny zla*, nazvaném *Věda a kultura*. Roček však neotiskl závěrečných jedenáct stran textu. Srov.: *Prameny zla. Věda a kultura. Komunistická strana Československa a problematika kultury a masmédií*. Ed. Tomáš Grulich, Petr A. Roček, Praha 1990 – 1992, s. 123 – 131.

4) Tamtéž, s. 7.

Proti neposlušným a nepřízřívobivým tvůrcům, hlavně však proti FITES a bývalému vedení Československého filmu, použil režim Ústřední komisi lidové kontroly, která dostala od předsednictva ÚV KSČ za úkol „prověrku Čs. filmu“, tedy zevrubnou revizi všech smluv a účtů.⁵⁾ Výsledky „prověrky“, která proběhla na jaře 1970, byly zveřejňovány v denním tisku a ostouzely zvláště bývalého ředitele Aloise Poledňáka a vedení FITES, samozřejmě bez možnosti obhajoby. Následným několikaměsíčním pobytem Aloise Poledňáka ve vazbě skončila první fáze „normalizace“ v české a slovenské kinematografii.

V jakém dějinném kontextu se právě popsané události odehrávaly? V následujícím stručném přehledu si připomeňme nejdůležitější fakta.⁶⁾

Hlavním úkolem husákovského vedení KSČ, zvoleného v dubnu 1969, byla postupná „normalizace“ a „konsolidace“ všech oblastí života společnosti. První krok, který toto vedení učinilo, směřoval k ovládnutí sdělovacích prostředků, bez jejichž účinné podpory nemohlo počítat se zdarem. Důslednou „kádrovou“ politikou, zastavením některých časopisů a intenzivním tlakem na stranické organizace dosáhlo již během května toho, že sami novináři zahájili rozsáhlou kampaň, kterou se přihlásili ke své spoluodpovědnosti za události posledního roku publikováním *Slova do vlastních řad* ze 17. května 1969.

Do otevřeného střetu s občany se husákovské vedení dostalo v srpnu 1969 při prvním výročí okupace Československa spojeneckými vojsky. Rozsáhlé přípravy na toto výročí, do kterých byly zapojeny policejní a vojenské jednotky společně s Lidovými milicemi, měly všem lidem názorně předvést, že nový režim nepřipustí již žádné otevřené protestní akce. Výsledkem pouličních demonstrací s prvky občanské války v Praze, Brně a Liberci ve dnech 18. – 21. srpna 1969 bylo šest mrtvých a stovky zraněných. Následující den, tedy 22. srpna 1969, přijalo předsednictvo Federálního shromáždění v čele s Alexandrem Dubčekem zákonné opatření č. 99/1969 Sb., tzv. prügelpatent, kterým se podstatně omezovala lidská práva v Československu. Tato norma umožňovala policejním a soudním orgánům postihnout účastníky demonstrací a vůbec všechny občany, kteří se jakýmkoli způsobem postavili proti režimu. Zasedání Federálního shromáždění ve dnech 15. – 16. října 1969 potvrdilo proti hlasům dvou poslanců jeho plnou platnost.

Období mezi zářím 1969 a počátkem roku 1971 tvoří nesporně vrchol celého procesu „normalizace“. Ve dnech 25. – 26. září 1969 proběhlo v Praze zasedání ÚV KSČ, na kterém se rozhodlo o podstatném zesílení dosavadní politické linie vládnoucí strany. Bylo zrušeno usnesení ÚV KSČ z července 1968 o neúčasti KSČ na varšavské schůzce, zrušeno usnesení předsednictva ÚV KSČ z 21. 8. 1968 ke vstupu spojeneckých vojsk na území ČSSR, tzv. vysočanský sjezd prohlášen za nelegální a protistranický, vojenské obsazení ČSSR pěti státy Varšavské smlouvy poprvé oficiálně označeno jako internacionální pomoc atd. Zasedání ÚV KSČ také schválilo Výzvu k rozvinutí pracovní iniciativy k 25. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou. Tato Výzva již obsahovala hlavní heslo „normalizace“ – „Klidem a poctivou prací za další rozkvět země“.

-
- 5) Z této „prověrky“ se v SÚA dochovaly výsledné zprávy: Zpráva o prověrce vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu filmových a televizních umělců. – Viz SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 130, a. j. 206, b. 5. Zpráva o výsledku prověrky hospodárnosti při vynakládání materiálových a finančních prostředků v podniku Čs. filmexport Praha. – Viz SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 130, a. j. 206, b. 4. Zpráva o prověrce na ústředním ředitelství Čs. filmu, Filmovém studiu Barrandov, Filmových laboratořích a Krátkém filmu. – Viz SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 146, a. j. 224. (Tuto Zprávu jsem neměl k dispozici, a proto její název – zde převzatý z inventáře – asi nebude úplně přesný.)
- 6) Následující přehled vznikl na základě rukopisu Josefa B e l d y *Konečná fáze likvidace obrodného procesu*, který autor napsal pro Komisi vlády ČSFR pro analýzu událostí let 1967 – 1970. Podstatně zkrácená verze této studie vyšla in: *Československo roku 1968. 2. díl: Počátky normalizace*. Praha 1993. Rukopis je uložen ve sbírkách dokumentačního oddělení Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.

Nejvýraznějším výsledkem zářijového zasedání (kromě vyloučení některých známých členů ÚV KSČ z tohoto orgánu) se stal plán plošné čistky celé KSČ formou pohovorů a prověrek spojených s výměnou stranických legitimací.

K 1. říjnu 1969 vypracoval ministr vnitra Jan Pelnář celkovou bilanci všech občanů, kteří po srpnu 1968 emigrovali z Československa. Ve zprávě zaslané předsedovi vlády konstatoval, že amnestie prezidenta republiky pro navrátilé emigranty (vyhlášená 27. 5. 1969 a platná do 15. 9. 1969) využilo pouze 514 osob, že však během letních zájezdů současně emigrovalo 461 občanů. Po 15. září 1969 zůstávalo v zahraničí 42 000 emigrantů.

Ve dnech 15. – 16. října 1969 proběhlo první podzimní zasedání Federálního shromáždění. Ze svých funkcí v jeho předsednictvu byli odvoláni Alexander Dubček a Josef Smrkovský, další poslanci, nepohodlní svými „protistranickými, protisocialistickými a protisovětskými“ názory vedení KSČ, rezignovali a mandáty několika jiných byly prohlášeny za neplatné. Na návrh vlády schválilo „konsolidující se“ Federální shromáždění ústavní zákon č. 117/1969 Sb., kterým se odkládaly všeobecné volby, neboť mezi „normalizátory“ panovala obava z opětovného zvolení některých proreformních politiků do zastupitelských sborů. Zákon rovněž stanovoval způsob umožňující zbavit poslance mandátu na návrh některého z orgánů Národní fronty. V důsledku přijetí ústavního zákona č. 117/1969 Sb. zprostilo Federální shromáždění do 24. 6. 1970 funkce dvanáct poslanců a třicet jich rezignovalo. K témuž datu odešlo z Národních výborů všech stupňů celkem 18 410 poslanců.

V souvislosti s výročím vzniku československého státu vyhlásila ministerstva vnitra a národní obrany od 27. října 1969 odstupňovanou pohotovost svých jednotek. Stejná opatření učinil také náčelník štábu Lidových milicí.

V listopadu 1969 schválila již „znormalizovaná“ Česká národní rada úpravu zákona o státním občanství, která poskytovala ministerstvu vnitra možnost odnímat státní občanství pro „poškození státních zájmů“, jinými slovy: komunistické úřady tak mohly zbavit československého občanství především emigranty.

Koncem roku 1969 si neustávající občanská nespokojenost vynutila na vládě několik opatření, jež měla poněkud zvýšit životní úroveň obyvatelstva a řešit neuspokojivou situaci v zásobování. Patřily mezi ně vyhlášení o zmrazení maloobchodních cen z 22. 12. 1969 s platností od 1. 1. 1970 a návrhy na úpravy daně ze mzdy zvýhodňující některé sociální skupiny, zvýšení nejnižších důchodů, odstranění nedostatku textilu a obuvi na trhu, dovoz nábytku, kožené obuvi, konfekce, trikotáže atd.

V lednu 1970 proběhlo plenární zasedání ÚV KSČ, jehož nejdůležitějším bodem bylo vyhlášení všeobecné čistky KSČ formou pohovorů a výměny stranických legitimací. Prvním krokem k plánovanému vylučování proreformních členů se stal Dopis ÚV KSČ všem základním organizacím a členům strany, v němž zaznívaly hlavní teze „normalizace“: „...obnovení jednoty strany na základech marxismu-leninismu, zvýšení její akceschopnosti, revoluční bojovnosti a prosazení její vedoucí úlohy do všech úseků společenského života, aby se rok 1970 stal rokem všeobecné konsolidace.“ V Dopise ale i ve sdělovacích prostředcích se začala zdůrazňovat „pomýlenost“ velké části „jinak poctivých a čestných straníků“, svedených značným počtem „pravicově oportunistických živlů“. Během února 1970 začala první fáze čistky KSČ. Dohromady se utvořilo 70 217 prověřkových komisí různých stupňů, v nichž zasedalo přibližně 235 000 komunistů. Komise měly prozkoumat politickou činnost více než jeden a půl milionu členů KSČ. Rozhodujícím kritériem pro setrvání ve straně či vyloučení z ní se stal souhlas nebo nesouhlas se vstupem okupačních vojsk na území Československa. Pro ukončení členství v KSČ existovaly dvě formy – vedle přímého vyloučení tu byla možnost zrušení členství, která skýtala větší šanci na relativně dobré pracovní zařazení. V souvislosti s právě začínajícím procesem hromadného vylučování rozhodlo předsednictvo

ÚV KSČ zpracovat Směrnici ÚV KSČ k založení a vedení jednotné centrální evidence exponentů pravice.

První fáze čistky však nepřinesla očekávané výsledky, protože původní komise, jejichž členové se většinou osobně znali s prověřovanými dlouhá léta, pracovaly příliš liberálně. Proto se v dubnu 1970 předsednictvo ÚV KSČ rozhodlo pro nová – podstatně tvrdší pravidla stranické „očisty“. Usnesení mimo jiné připouštělo možnost pozastavit členství v KSČ a rozpustit organizace, ve kterých se nepodařilo utvořit „zdravé jádro“. Druhá fáze čistky probíhala celé jaro a léto takovým tempem, že již na konci září mohl Gustáv Husák prohlásit, že výměna stranických legitimací skončila.⁷⁾

Kvůli obavám z demonstrací a dalších otevřených střetů s obyvatelstvem uspořádali sovětsí a českoslovenští generálové během srpna, tedy při příležitosti druhého výročí sovětské okupace, týdenní operační cvičení na území ČSSR koordinované s podobnou bezpečnostní akcí jednotek ministerstva vnitra. Hned v září pak vznikl Pohotovostní útvar, který měl čelit všem případným demonstracím. Okolo 28. října 1970, znovu s cílem ukázat sílu, proběhlo velké cvičení Lidových milic kolem Prahy, Brna a Bratislavy.

Na přelomu října a listopadu ustavil ministr kultury Literární radu, která měla určovat, kdo bude vydáván a kdo ne. V jejím čele stanul Vilém Závada.⁸⁾

Na počátku prosince 1970 mluvil Gustáv Husák o právě dohotoveném *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, jež se poté na dvacet let stalo jediným oficiálně přípustným výkladem událostí let 1968 – 1969. Za sepsání *Poučení* odpovídala politická skupina, vytvořená již 1. září 1969, ve složení Gustáv Husák, Vasil Bilak, Josef Kempný, Oldřich Černík, Lubomír Štrougal a Štefan Sádovský.

Na přelomu let 1970 – 1971 se celková situace ve společnosti již natolik uklidnila, že si vedení KSČ mohlo dovolit zahájit první politické procesy.⁹⁾

Jiří Hoppe

7) Písemnou Zprávu o průběhu a výsledcích výměny členských legitimací KSČ v roce 1970 projednávalo a schválilo plenární zasedání ÚV KSČ 10. – 11. 12. 1970. V letech 1968 – 1970 odešlo z KSČ 473 731 členů, tj. 28 %. Především v humanitních oborech pak vyvstával problém, co s odbornými, talentovanými ale „pravicově oportunistickými“ pracovníky, kteří museli odejít ze svých oborů.

8) Literární rada Ministerstva kultury České socialistické republiky byla ustavena 29. 10. 1970 jako poradní orgán. Kromě již zmíněného Závady v ní zasedal také Kamil Bednář. Ze známějších členů: Miroslav Florian, František Hrubín, Jan Kozák, Jan Pilař, Alexej Pludek, Josef Rybák, Ivan Skála, Štěpán Vlašín a další. Vedle literární rady mělo ministerstvo také divadelní radu, hudební radu a výtvarnou radu, které se ustavily v lednu 1970.

9) Jako první – v únoru 1971 – zasedl do soudní lavice Vladimír Škutina za „urážku hlavy státu“ a „spojenců“. Byl odsouzen k neúměrně vysokému trestu 2 let odnětí svobody. Druhý politický proces Husákovy režimu proběhl v březnu 1971 se skupinou 19 mladých lidí v čele s Petrem Uhlem. Obžaloba je vinila z toho, že vytvořili tajnou protistátní skupinu nazvanou Hnutí revoluční mládeže, později Revoluční socialistickou stranu. Tresty se pohybovaly v rozmezí od 12 měsíců do 4 let, přičemž maximální taxu „obdržel“ Petr Uhl.

Přímo vzorovou ukázkou politického procesu objednaného okupanty se stal soud s bývalým generálporučíkem Václavem Prchlíkem. Prchlík obvinili z toho, že na tiskové konferenci 15. 7. 1968 vyzradil státní tajemství, ve skutečnosti byl však souzen kvůli svým názorům na systém velení Varšavské smlouvy a za snahu o jeho reorganizaci.

Archeografický úvod

Oba publikované dokumenty pocházejí z archivu ÚV KSČ, který je nyní uložen v SÚA. Oba původně vznikly jako podkladové zprávy pro jednání předsednictva ÚV KSČ, čemuž také odpovídá jejich formální stránka.

Dokumenty jsou psány na psacím stroji a pak pravděpodobně množeny na ormigu. Úvodní stránky obou dokumentů, tzv. „košilky“, nesou stopy archivního zpracování, ať již jde o modrofialová razítka s vepsanými údaji o umístění či rukopisné opravy čísel jednacích apod.

Oba dokumenty jsou v naší edici vybaveny záhlavními registry, údaji o archivním uložení a dvojím poznámkovým aparátém umístěným na konci každého dokumentu. Textové (abecední) poznámky obsahují vnější popis dokumentů, zatímco věcné (číselné) poznámky vysvětlují další souvislosti a citují či odkazují na další prameny.

Přetiskované texty zůstaly v původní podobě, neboť pisatelé obou dokumentů používali již současné spisovné normy; jejich transkripce tedy nebyla nutná. Bez opravy jsme ponechali opakovaný výskyt slova *politickoideový* namísto *politicko-ideový*. Dokument I a příloha IV/c k dokumentu II byly psány pravděpodobně na psacích strojích, které neměly kulaté závorky, a písaři proto používali lomítek. V naší edici jsme je nahradili kulatými závorkami. V devíti případech jsme doplnili chybějící interpunkci. Čtyřikrát jsme opravili *tématický* na *tematický*, jednou chybné psaní *vcelku* na *v celku*. Hranatými závorkami vyznačujeme grafickou úpravu obou textů a jejich příloh. Používáme je i v případech, kdy bylo nutné opravit chyby ve vlastních jménech a názvech filmů.

(Poděkování: V SÚA jsem se vždy setkal s mimořádnou vstřícností dr. Aleny Noskové a Jarmily Dvořákové. Odbornou radu mi ochotně poskytly ing. Stanislava Vlachová z České obchodní akademie v Resslově ulici, ing. Helena Bendová z Obchodní akademie v Dušní ulici a paní Vlasta Ctiborová, s nimiž jsem se, bohužel neúspěšně, pokoušel rozluštit těsnopisné věty.)

J. H.

Použité zkratky:

a. j.	– archivní jednotka	KV ČSFR	– komise vlády Československé federativní republiky pro analýzu událostí let 1967 – 1970
b. m.	– bez uvedení místa vydání		
Brat.	– Bratislava		
CZV	– celozávodní výbor	MFF	– mezinárodní filmový festival
č.	– číslo	NF	– Národní fronta
ČNR	– Česká národní rada	NDR	– Německá demokratická republika
čs.	– československý	NSR	– Německá spolková republika
ČSR	– Česká socialistická republika	PÚV	– předsednictvo ústředního výboru
ČSSR	– Československá socialistická republika	s.	– strana
f.	– fond	SNR	– Slovenská národní rada
FEX	– Filmexport	SSR	– Slovenská socialistická republika
FITES	– Svaz československých filmových a televizních umělců	SSSR	– Svaz sovětských socialistických republik
FL	– Filmové laboratoře	SÚA	– Státní ústřední archiv
FP	– Filmový průmysl	sv.	– svazek
FS	– Filmové studio	ŠHF	– Štúdio hraných filmov
FSB	– Filmové studio Barrandov	TS	– tvůrčí skupina
KF	– Krátký film	ÚKLK	– Ústřední komise lidové kontroly
KSČ	– Komunistická strana Československa	ÚPF	– Ústřední půjčovna filmů
KSS	– Komunistická strana Slovenska	ÚŘ	– Ústřední ředitelství
		ÚSD	– Ústav pro soudobé dějiny
		ÚV	– ústřední výbor
		ZO	– základní organizace

*Edice a materiály***DOKUMENTY Z ARCHIVU ÚV KSČ****I.**

1970, 6. leden, Praha. – Jan Fojtík předsednictvu ÚV KSČ. Zpráva o situaci v československé kinematografii s přílohou obsahující složení tvůrčích skupin a jejich ideově uměleckých rad.

[...] ^a

[Zpráva o situaci v čs. kinematografii] ^{b,1}

Čs. filmová tvorba dosáhla v posledních letech některých uměleckých úspěchů. Současně však byla stále zřetelněji ovlivňována západními ideovými a filosofickými vzory a módními uměleckými směry, které jsou v rozporu s marxisticko-leninskými názory na tuto oblast. V uplynulém desetiletí nebyly tyto problémy filmovou kritikou důsledně objasňovány a správná linie nebyla nekompromisně prosazována v praxi. Vyplývalo to rovněž z nedůsledného uplatňování vedoucí úlohy strany i neprincipiálního přístupu k této oblasti.

Část filmových tvůrců, hlavně z mladší generace, se začala ve své tvorbě orientovat na dosahování úspěchů především na západních filmových festivalech a soutěžích. Západní organizátoři antisocialistické ideologické diverze dovedli velmi chytře těchto okolností využívat ve svůj prospěch. Propagandou, finančním ovlivňováním, např. dotováním cen značnými částkami, zvaním tvůrců k různým pobytům a tvůrčí spoluprací, nesrovnatelně lépe honorovanou než u nás, získávali řadu našich filmových pracovníků na svoji stranu.

Postupně se vytvářela situace, že mnozí filmoví pracovníci se začali stavět proti zdrojům národní kultury, proti socialistickým principům umělecké tvorby a proti kulturní politice KSČ a státu.

Začali podceňovat tvorbu a spolupráci s ostatními socialistickými kinematografiemi, především NDR a SSSR. V této situaci zde sehrál zvláštní úlohu Svaz filmových a televizních pracovníků, ² kde se vytvořila skupina ambiciózních představitelů, kteří využili politické situace po lednu 1968 a zmocnili se vedoucích pozic v tomto svazu.

Pod vlivem FITES v uplynulém roce a od srpna 1968 též pod vlivem vedení Čs. filmu byla většina vedoucích činitelů filmových podniků orientována na podporu pravicově oportunistických sil v našem politickém životě. Řada předních „duchovních otců“ tohoto směru je dosud v Čs. filmu zaměstnána (viz příložený přehled složení tvůrčích skupin a jejich ideově uměleckých rad Filmového studia Barrandov).

Po nástupu nového vedení Čs. filmu koncem září 1969³ ukázal rozbor kádrové situace, že převážná většina vedoucích pracovníků setrvává na pozicích pravicového oportunismu, což se projevilo v jejich vlastní činnosti a v působení úseků, které řídili. Bylo tomu tak ve všech oblastech Čs. filmu, a to jak v distribuci, tak v tvorbě i v zahraničních stycích.

Bylo proto nutno přikročit k provedení změn ve většině vedoucích funkcí. Až doposud byli odvoláni:

1. M. Krejčí z funkce reprezentanta Čs. filmu ve Francii,
2. J. Eisler z funkce ekonomického náměstka ústředního ředitele filmu,
3. A. J. Liehm z funkce reprezentanta Čs. filmu ve Francii,
4. V. Harnach z funkce ředitele FS Barrandov,
5. F. B. Kunc z funkce ústředního dramaturga FS Barrandov,
6. M. Šebek z funkce ředitele Ústřední půjčovny filmů,
7. inž. A. [Nesveda] z funkce náměstka ředitele Ústřední půjčovny filmů,
8. V. Žižka z funkce ředitele Krátkého filmu,
9. J. Kubovský z funkce náměstka ředitele Krátkého filmu,
10. R. Gráf z funkce ředitele studia Zpravodajského filmu,
11. dr. V. Václavek z funkce ředitele Dokumentárního filmu,
12. dr. J. Stibral z funkce ředitele Výukového filmu,
13. V. Masník z funkce ředitele Studia animovaného filmu,
14. J. Vaniš z funkce vedoucího výrobní skupiny Propagačního filmu,
15. M. Mára z funkce ředitele Filmových laboratoří,
16. V. Bystrov z funkce poradce ředitele a tiskového mluvčího FS Barrandov.

Předsednictvo ÚV KSS a vláda SSR odvolaly z funkce ústředního ředitele Slovenského filmu Ctibora Štítnického a ministr kultury SSR uvedl do funkce nového ředitele s. dr. Pavla Koyše.

Pokud jde o další kádrové změny, bude ještě provedena změna ve vedení Filmového studia v Gottwaldově. Dále bude uskutečněna reorganizace dosavadních (6) tvůrčích skupin Filmového studia Barrandov, ve kterých jsou soustředěni přední ideoví představitelé militantního pravicově oportunistického a antisovětského směru naší tvůrčí inteligence, a budou vytvořeny skupiny nové, v nichž nebudou již tito činitelé.⁴

Nevyřešena zůstává zatím situace v Čs. filmexportu. Konečné řešení zde závisí na prověření činnosti, a to jak prodeje filmů do zahraničí, tak účasti na festivalech a jiných akcích. Rovněž nutno prověřit zakázkovou činnost Čs. filmu pro zahraniční producenty.⁵

Do nových funkcí byli doposud jmenováni:

- dr. B. Steiner, I. náměstek ústředního ředitele Čs. filmu pro oblast českého filmu,
K. Pixa, ředitel Krátkého filmu,
V. Mašek, ředitel Ústřední půjčovny filmů,
J. Šťastný, ředitel Filmového studia Barrandov,
L. Toman, ústřední dramaturg Filmového studia Barrandov,
J. Rybín, ředitel Filmových laboratoří.

V dalším období budou postupně kádrově zpevněna všechna důležitá funkční místa tak, aby byla obsazena spolehlivými pracovníky, stojícími na platformě současného marxisticko-leninského vedení naší strany.



ŘÁD PRÁCE L. TOMANOVÍ

Praha, 13. června (ČTK) – President republiky armádní generál Ludvík Svoboda udělil ústřednímu dramaturgovi Filmového studia Barrandov Ludvíku Tomanovi za tvůrčí a politicky angažovanou činnost ve filmové tvorbě Řád práce.

Vysoké vyznamenání odevzdal ve středu v Praze soudruhu Tomanovi [uprostřed] za přítomnosti ústředního ředitele Čs. filmu Jiřího Purše [vpravo] a dalších vedoucích pracovníků čs. kinematografie místopředseda vlády ČSSR Matej Lúčan [vlevo].

(„Rudé právo“ 53, 14. 6. 1973, č. 140, s. 2.)

Foto ČTK

Byly tak uskutečněny zásahy na místech, která jsou rozhodující. Bylo možno okamžitě dohodnout s krajskými podniky stažení některých ideově nevhodných filmů (Všichni dobří rodáci, Ohlédnutí a řady krátkých filmů: Zahradkář, Kdo byl vlastně B. Šmeral atd.) a napříště zajistit, aby takovéto nevhodné filmy nebyly do distribuce uváděny.

Před nasazením do distribuce bylo doposud pozastaveno 9 celovečerních filmů: Smuteční slavnost, Skřivánci na niti, Den sedmý, osmá noc, Ucho (natočeno ve Filmovém studiu Barrandov), Devět kapitol ze starého dějepisu (natočen ve Studiu Čs. armádního filmu), Ezop (natočen v čs.-bulharské koprodukcii) a Ranná díla, Noc plná lží (jugoslávský film), Svěží vítr (maďarský film). U některých dalších filmů budou prováděny úpravy.

V Krátkém filmu byly provedeny změny ve vedení jednotlivých studií, která mají zajistit především ve zpravodajských a dokumentárních filmech, jejichž výrobní doba na rozdíl od celovečerních filmů je poměrně krátká, aby byly vyloučeny jakékoliv protistranické a antisovětské invectivy.⁶ V další etapě – po dohodě a koordinaci s naší televizí – bude stanovena nová koncepce struktury a programu těchto filmů.

Řada signálů, které se dotýkají činnosti některých složek Čs. filmu z uplynulého období, a to jak politického, tak ekonomického charakteru, přiměla nové vedení filmu, aby se obrátilo na předsedu ÚKLK s. Drahomíra Koldera se žádostí o provedení prověrky některých činností ve filmu.⁷

Byly změněny výběrové komise dlouhých i krátkých filmů (vyloučení představitelů FITES a Klubu filmových novinářů), jakož i komise pro obesílání zahraničních akcí Čs. filmem.

Byly utvořeny komise, které mají prověřit všechny celovečerní a krátkometrážní filmy, jež jsou v distribuci.

Byly provedeny rozhodující kroky k obnovení a k normalizaci styků s kinematografiemi socialistických zemí. Vedení Čs. filmu navštívilo již SSSR, NDR, zúčastnilo se porady vedení socialistických kinematografií v Bulharsku a do konce roku 1969 uskutečnilo ještě dvoudenní návštěvu Polska.

Na základě dosavadních zkušeností z práce ve vedení Čs. filmu je třeba urychleně vyřešit tyto problémy:

1. [Nejnovější tvorba:]^d

V průběhu r. 1969 se objevila řada filmů, jejichž politickoideové vyznění je přinejmenším problematické. To pokračuje i ve filmech, které jsou v současné době dokončovány. I když nebylo možno prověřit všechny filmy, na nichž se začalo pracovat, a připravené scénáře, je už nyní třeba konstatovat, že se v tvorbě celovečerních filmů začíná rýsovat celá série „černých“ filmů.

- Z hlediska kulturně politického je možno tvorbu r. 1969 rozdělit zhruba do tří skupin:
- Filmy, ve kterých rozhodným způsobem převažuje záporný pohled na uplynulých 25 let našeho vývoje, na naši současnost, na práci a postavení strany v naší společnosti apod. Tyto filmy ani po úpravách není možno dát do distribuce (Všichni dobří rodáci, Devět kapitol ze starého dějepisu, Skřivánci na niti, Smuteční slavnost, Den sedmý, osmá noc, Ucho, Ezop).
 - Filmy, ve kterých jsou některé záporné pohledy, případně invectivy, které však nejsou takového charakteru, že by film jako celek vyzníval záporně a musel být vyřazen z distribuce. U těchto filmů by měla sehrát rozhodující úlohu filmová kritika, která by měla odhalit a rozbít ideové slabiny těchto filmů (Žert, Směšný pán, Svatý z Krejčárku,

Ohlédnutí, Přehlídce velím já, Těch několik dní, Případ pro začínajícího kata, Odhodlaná slečna, Zabitá neděle).

– Filmy, ve kterých nejsou závažnější ideové a kulturně politické nedostatky.

Totéž se týká i některých připravených scénářů. Rovněž v krátkometrážní tvorbě bylo nutno provést některé zásahy a připravit zásadní přehodnocení koncepce krátkometrážní tvorby, především pokud jde o dokumentární a zpravodajský film.

2. [Organizační struktura]^c

Dosavadní uspořádání československé kinematografie se opírá o dekret presidenta republiky č. 50/45 Sb. ze dne 11. 8. 1945 a o vládní nařízení č. 13/62 Sb. z 2. 2. 1962. Po schválení ústavního zákona o československé federaci byla *via facti* dosavadní organizace změněna a rozhodnutím bývalého ústředního ředitele Čs. filmu vznikl z dosavadní československé kinematografie Český film a Slovenský film.⁸

Protože nebyla včas přijata odpovídající zákonná opatření, která by byla podkladem pro nové organizační uspořádání, a nebyly důsledně vyřešeny otázky řízení a koordinace celostátních otázek, objevila se v uplynulém období celá řada nedostatků, nesprávných politických a ideových rozhodnutí a chyb. Týkaly se především zahraničních styků čs. kinematografie, obzvláště té skutečnosti, že nebyly obnoveny a plně normalizovány styky se socialistickými kinematografiemi, účasti na některých významných zahraničních akcích (mezinárodní festival v Moskvě, přehlídka československých filmů v Sorrentu, MFF v Londýně, v Phnom Penhu apod.), koncepce distribuční politiky a některých dalších otázek.

Filmové umění tvoří významnou část národní kultury. Spoluvytváří kulturní život a socialistické smýšlení našeho lidu. Posláním filmového umění je zvyšovat všestrannou kulturní a tím i životní úroveň obyvatelstva a přispívat k rozvoji ušlechtilých lidských vztahů a demokratických zásad socialistické společnosti. Filmová díla spoluvytvářejí světové filmové umění a tím přispívají ke vzájemnému sbližování a porozumění mezi národy. Pro náš lid je film zdrojem poučení, informací, vzdělání, politické výchovy a v neposlední řadě zábavou.

[Současná politická situace vyžaduje posílit centrální uplatňování stranické kulturní politiky, jednotného ideového postupu v celé československé kinematografii, a to především v zásadních, koncepčních obsahových otázkách tvorby. Stejně tak je též nutné, aby čs. kinematografie vystupovala i navenek jako celek při respektování národních zvláštností a zájmů.]^f

Tento požadavek vyplývá též ze závěrů porady vedoucích představitelů socialistických kinematografií v Bulharsku počátkem prosince 1969, kde byl schválen požadavek ideologického semknutí jednotlivých socialistických kinematografií, především pokud jde o společný postup vůči kinematografiím kapitalistickým. Obzvláštní důraz byl položen na nutnost daleko užší spolupráce při organizování mezinárodních festivalů na území socialistických států. Byla přijata zásada, že tyto akce mají být využity pro propagaci socialistické ideologie a socialistického filmového umění.

Z těchto důvodů předloží nové vedení čs. kinematografie návrh zákona o československé kinematografii,⁹ který by vycházel z těchto zásad:

– V souladu s dekretem presidenta republiky o znárodnění kinematografie stanovit hlavní úkoly československé kinematografie.

– Při organizační struktuře vycházet z toho, že je třeba ponechat malý řídicí orgán na federální úrovni (Ústředí československé kinematografie), který bude koordinovat a s konečnou platností schvalovat politickoideové plány tvorby české a slovenské kinematografie, řešit otázky zahraničních styků, zahraničního obchodu, určovat základní koncepce filmové distribuce, základní otázky mzdové, honorářové a cenové, základní legislativní a právní otázky, základní otázky technického rozvoje a otázky vědeckovýzkumného charakteru.

Zákony České národní rady a Slovenské národní rady bude stanovena organizace Českého a Slovenského filmu, kde bude vyjádřena rovněž návaznost na příslušná národní ministerstva kultury. Do výsadní kompetence těchto národních orgánů budou spadat otázky řízení tvorby a distribuce a všechny další s tím souvisící problémy provozu a techniky.

3. [Zahraniční styky]⁸

Nové vedení Čs. filmu věnuje od svého nástupu mimořádnou pozornost odstranění chyb a deformací, k nimž došlo v uplynulém období v celkové koncepci zahraničních styků Čs. filmu, především v přerušení spolupráce se sovětskou kinematografií a ostatními socialistickými kinematografiemi.

Je možno konstatovat, že se již v podstatě podařilo styky obnovit a normalizovat.

V řízení a koordinaci zahraničních styků se stále ještě projevují velké nedostatky, především pokud jde o obesílání zahraničních festivalů, různých akcí s filmem, prodeje filmů do zahraničí a zakázkové činnosti.

Účast zahraničních západních producentů působí v řadě případů značné komplikace, protože některé problematické scénáře byly nasazeny do výroby a koprodukce byla dohodnuta bez ohledu na obsah scénáře, pouze s ohledem na význam režiséra toho kterého filmu. Tak vznikly v poslední době problémy s filmem režiséra Menzela „Skřivanci na niti“, kde zahraniční producent požaduje náhradu škody v souvislosti s pozastavením tohoto filmu ve výši 500 000 dolarů. Obdobná situace hrozí vzniknout s filmy slovenského režiséra Jakubiska „Vtáčkovia, siroty a blázni“ a „Zbehovia a pútnici“.

Zvláštní pozornost si vyžaduje uspořádání XVII. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech a Mezinárodního festivalu dětských filmů v Gottwaldově. Návrh na uspořádání MFF v Karlových Varech bude předložen do 31. 1. 1970.¹⁰

4. [Ekonomické řízení v oblasti kinematografie]¹¹

Od 1. 1. 1969 byla v oblasti čs. kinematografie zavedena nová soustava ekonomického řízení. Po tříčtvrtěročním působení se ukazuje řada kladných momentů, ale zároveň celá řada záporných stránek. To se týká především filmové distribuce, kde ekonomická zainteresovanost pracovníků distribuce na výsledcích vede k tomu, že jsou především preferovány komerční filmy a tím je celková skladba filmů uváděných distribucí posunována do oblasti zábavných, dobrodružných a jinak únikových filmů.

Závažným úkolem bude dořešení organizačního sloučení v českých krajích (na Slovensku byla již provedena) krajských podniků pro film s Ústřední půjčovnou filmů.

Bude nutno provést důkladný rozbor této situace v průběhu roku 1970 a navrhnout konečnou organizační strukturu a způsob ekonomického řízení celé oblasti filmu.

5. [Vztah ke společenským organizacím]^{ch}

Od nástupu nového vedení Čs. filmu je důsledně prosazována a dodržována zásada, že vzhledem k dosavadnímu opozičnímu postoji vedení FITES nemůže s tímto svazem žádná složka Čs. filmu nadále spolupracovat. Toto stanovisko bylo příležitostně tlumočeno nejprve vedoucímu tajemníkovi rež. Helgemu a později nově zvolenému předsedovi rež. Klosovi. Podstatně lépe se vyvíjí vztah k Odborovému svazu zaměstnanců v kultuře a umění, kde byly navázány první kontakty a jsou předpoklady pro pozitivní spolupráci. V poslední době se příznivě vyvíjí spolupráce se zájmovým Svazem filmových a televizních techniků, kteří se přihlásili k podpoře prohlášení vedení Čs. filmu.

6. [Situace ve stranických organizacích Čs. filmu]ⁱ

Jednotlivé ZO KSČ podléhají jednak obvodnímu výboru KSČ Praha 1 (ústřední ředitelství Čs. filmu, Krátký film, Ústřední půjčovna a Čs. filmexport) a jednak obvodnímu výboru KSČ Praha 5 (Filmové studio Barrandov, Filmové laboratoře, Filmový průmysl).

ZO KSČ na ústředním ředitelství Čs. filmu je do značné míry typickou úřednickou organizací, která v období práce bývalého vedení Čs. filmu tomuto vedení sloužila a zaujímal také podle toho příslušné závěry.

Po příchodu nového vedení Čs. filmu se podařilo na členské schůzi ZO KSČ vyjádřit a podpořit závěry zářijového pléna ÚV KSČ.

Nepříznivá situace je v ZO KSČ Krátkého filmu, kde především tvůrčí pracovníci Zpravodajského a Dokumentárního filmu setrvávají na stanoviscích pravicového oportunismu.

V nejbližších dnech komunisté z vedení Čs. filmu a ve spolupráci s městským výborem a obvodním výborem KSČ Praha 1 připraví plán pro upevnění stranického jádra v těchto organizacích.

Obvodní výbor v Praze 5 ustavil pracovní komisi, která provádí rozbor činnosti práce celozávodního výboru a ZO KSČ Filmového studia Barrandov a Filmových laboratoří. V komisi pracují zástupci obvodního výboru strany Praha 5, městského výboru KSČ a byra ÚV KSČ a vedení Filmového studia Barrandov.

Byl odvolán z funkce uvolněného předsedy CZV KSČ s. J. Perutka. CZV KSČ byl doplněn o 4 členy. Pro stranickou práci na Barrandově byl uvolněn na přechodnou dobu jako placený instruktor obvodního výboru strany s. Vojtěch Leiter.

Práce komise je orientována na přípravu stranické konference Filmového studia Barrandov, kde má dojít k podstatnému kádrovému posílení stranické organizace. V prvé polovině ledna 1970 se připravuje aktiv komunistů-funkcionářů FSB, později aktiv komunistů-tvůrčích pracovníků studia.

V ZO KSČ Filmových laboratoří vystoupilo z KSČ ze 100 členů 59.

Práce ve stranických organizacích Čs. filmu si vyžádá mnoho úsilí na upevnění stranických pozic a soustavné pomoci vyšších stranických orgánů.

[Složení tvůrčích skupin a jejich ideově uměleckých rad]

1. [Tvůrčí skupina FEIX – BROŽ]^k

Karel Feix	– vedoucí TS
dr. Miloš Brož	– vedoucí dramaturg TS
dr. Milena Honzíková	– dramaturg
Ota Zelenka	– dramaturg
Jaroslav Dietl	– dramaturg
dr. Fr. Dvořák	– dramaturg
Vratislav Blažek	– dramaturg (emigroval do NSR)
Jiří Brdečka	– dramaturg

[Ideově umělecká rada]^l

Elmar Klos	– režisér
dr. A. [Hoffmeister] ^m	– spisovatel a výtvarník
Jiří Marek	– spisovatel
H. Šimáčková	
dr. Fr. Pavlíček	– dramatik
dr. Fr. Dvořák	– profesor FAMU
dr. J. Macek	– historik

2. [Tvůrčí skupina ŠMÍDA – DANIEL]ⁿ

Bohumil Šmída	– vedoucí TS
Fr. Daniel	– vedoucí dramaturg TS (dlouhodobá dovolená) Fr. Daniela dočasně zastupuje F. B. Kunc
dr. Alena Urbanová	– dramaturg
Jar. Opavský	– dramaturg
Miloš Fiala	– dramaturg
Pavel [Hajný] ^o	– dramaturg
Jan Libora	– dramaturg

[Ideově umělecká rada]^p

Martin Růžek	– herec
Rudolf Kalčík	– spisovatel
Milan Uhde	– spisovatel
dr. A. [Hoffmeister] ^q	– spisovatel a výtvarník
Ota Ornest	– divadelní režisér
Václav Lohniský	– divadelní režisér
Jar. Boček	– filmový teoretik
Jan Skopeček	– herec
Miroslav Horníček	– herec

3. [Tvůrčí skupina ŠEBOR – BOR]^r

Jiří Šebor	– vedoucí TS
------------	--------------

Vladimír Bor	– vedoucí dramaturg TS
Radovan Kalina	– dramaturg
Věra Kalábová	– dramaturg
dr. Fr. Kožík	– dramaturg
dr. Václav Šašek	– dramaturg

[Ideově umělecká rada]^s

[Jiří] Fried	– spisovatel
Lad. Helge	– režisér
Karel Ptáčník	– spisovatel
V. Jasný	– režisér
Zb. Brynych	– režisér
inž. Jiří Struska	– filmový teoretik
Miloš Forman	– režisér
G. Francel	– filmový kritik
Ivan Passer	– režisér
dr. Josef Škvorecký	– spisovatel

4. [Tvůrčí skupina JURÁČEK – KUČERA]ⁿ

Jaroslav Kučera	– vedoucí TS
Pavel Juráček	– vedoucí dramaturg TS
dr. Zdeněk Bláha	– dramaturg
Václav Nývlt	– dramaturg
Leoš Suchařípa	– dramaturg

[Ideově umělecká rada]^v

Ladislav Fikar	– spisovatel
Fr. Hrubín	– básník
Ester Krumbachová	– výtvarnice a scenáristka
Zd. Mahler	– scenárista
B. Hrabal	– spisovatel
R. Selucký	– ekonom
Jan Řezáč	– redaktor
R. Hrušínský	– herec
Fr. Vrba	– filmový kritik

5. [Tvůrčí skupina ŠVABÍK – PROCHÁZKA]ⁿ

Erich Švabík	– vedoucí TS
Jan Procházka	– vedoucí dramaturg TS
Fr. Pavlíček	– dramaturg
Ota Hofman	– dramaturg
Ivan Urban	– dramaturg
dr. Josef Träger	– dramaturg
Marcela Pittermannová	– dramaturg

[Ideově umělecká rada]^x

Fr. Vlácil	– režisér
J. Vaniš	– kameraman
Jana Štroblová	– spisovatelka
Břetislav Pojar	– režisér
K. Kachyňa	– režisér
R. Lukavský	– herec
O. Hofman	– dramaturg
I. Pietropaolová	– pracovnice dětského hnutí
L. Aškenázy	– spisovatel

6. [Tvůrčí skupina NOVOTNÝ – KUBALA]^y

Lad. Novotný	– vedoucí TS
Bedřich Kubala	– vedoucí dramaturg TS
Vi. Körner	– dramaturg
Sergej Machonin	– dramaturg
Jiří Musil	– dramaturg
Ant. Máša	– dramaturg

[Ideově umělecká rada]^z

Jan Kačer	– herec a divadelní režisér
O. Daněk	– dramatik
M. Vacík	– kritik
Jiří Pittermann	– kritik

SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 114, a. j. 187, 6. 1. 1970. – Strojopis A4, 14 s.

a	číslo jednací 6778, které se pak opakuje na všech 14 listech, vpravo předtištěné označení „Příloha III“; desetistránkový text má čtyřstránkovou přílohu, která má na první straně vpravo předtištěné označení „Příloha IV“, na zbylých třech stranách se vpravo nahoře opakuje římská číslice IV	d – l	strojopisně podtrženo
b	strojopisně podtrženo	m	chybně uvedeno <i>Hofmeister</i>
c	chybně uvedeno <i>Nesvadba</i>	n	strojopisně podtrženo
		o	chybně uvedeno <i>Hejný</i>
		p	strojopisně podtrženo
		q	chybně uvedeno <i>Hofmeister</i>
		r – s	strojopisně podtrženo
		t	původně s překlepem – <i>Hiří</i>
		u – z	strojopisně podtrženo

1) Přetiskovaný dokument byl vřazen do původně čtyřiašestistránkového spisu nazvaného „Zpráva o situaci v československé kinematografii“ (dále jen Zpráva) jako „Příloha III“. Za jeho přípravu, podklady a sepsání zodpovídal Jan Fojtík, který spis předložil na 157. schůzi předsednictva ÚV KSČ 12. ledna 1970. Schůze dospěla k usnesení, kterým uložila: „1. s. J. Fojtíkovi a komunistům ve vedení Čs. filmu rozpracovat náměty z diskuse předsednictva ÚV KSČ do konkrétního návrhu řešení dalšího postupu politické konsolidace na úseku Čs. filmu a do 1 měsíce předložit k projednání předsednictvu ÚV KSČ. S návrhem postupu předložit i základní teze zákona o československé kinematografii; 2. s. D. Kolderovi provést v hlavních

oblastech činnosti Čs. filmu v rámci celé ČSSR kontrolu a o závěrech informovat předsednictvo ÚV KSČ. “ Kromě úvodní „košilky“, usnesení a přítomného dokumentu spis obsahoval ještě „Přílohu IV“ – seznam jednotlivých tvůrčích skupin a jejich ideově uměleckých rad Filmového studia Barrandov a původní rukopisné poznámky z průběhu jednání celé schůze, jež zde publikujeme v nezkrácené verzi.

Rukopisné poznámky zaznamenal pravděpodobně vedoucí sekretariátu prvního tajemníka a je z nich dobře patrné, jak který člen předsednictva vystupoval. Pro větší autentičnost materiálu jsme zachovali původní pravopis a grafickou podobu. Poznámky jsou psány modrým kuličkovým perem na sedmi stranách formátu A5 a jsou číslovány v pravém horním rohu číslicemi 2 – 8.

V textu se vyskytuje několik nečitelných slov a čtyři těsnopisné věty, které jsme ani s pomocí nejlepších odborníků nedokázali rozluštit. Na jejich existenci upozorňujeme přímo v textu v hranatých závorkách.

[str.] 2

s. Fojtík přijmout pro informaci –

nejde o hlubší rozbor –

informace se týká kádr změn – prvních kroků

proti prvním filmům –

chceme provést kontrolu – jednali se s. Kolderem

je tam charakteristika nové tvorby

studia ke stran. organ

str 7 – že předloží nové vedení

zasad

zatím vyškrtnout

jde o to uložit aby vedení

připravilo návrh zásad zákona

Mám seznam zaměstnan Fil. stu Barr

Krátkého filmu

175 lidí kteří v zahraničí –

s. Purš – úkoly v 1970

tvorba – проверка roztočených filmů (20)

2 – 3 filmy zarazit

[str.] 3

proverka scénářů – i tam další

dramat příprava – k 15 lednu – zrušit

ideově umělecké rady –

zrušit tvůrčí skupiny –

stanovit novou organizaci –

dramaturgie k Barandovské centralizaci –

Prosíme postupovat velmi obezřetně –

organ. strukturu – narazíme na věci že není dovedena

do konce –

představa že film mohl vypracovat návrh

osnovy federálního – z toho postupovat

dále při statuování čs a slov. filmu

Na to naleznout statut a [nečitelné slovo] kádr.

od 1. 1. 71 aby šlo podle nich

koncem února by mohlo byro ÚV KSČ projednat situaci

v čs filmu –

příprava V. I. Lenina – máme řadu připravených

scénářů pro krátký film –

podepsání dohod s 5 social. kinematografiemi

filmový festival –

zahraniční obchodní činnost (filmexport)

[str.] 4

řízení činnosti do jednoho místa –
finanční úspěchy vyplývají z toho že zaměření na komerční
filmy =
návštěvy na sovětské filmy malé –
vlastní organizace distribuce –
pozastavení filmu – přímý náklad – 3 mil. filmů –
vztah ke společ. organizacím – svaz zaměst v kultuře –
se svazem film a televiz techniků –
řadu Fites oblastí budeme muset převzít –
otázka poradních orgánů – vytvoření filmové rady
centrální ideově umělecká rada na Barandově
někteří podporují zjevně – někteří méně zjevně –
(Klos, Helge Pacovský – spolupra nechceme)
v listopadu nebo prosinci předložit kvalif vzta a rozvoj
činnosti –

s. Husák – kdo nese odpovědnost aby se další polit svinstva
nedostavovali
[dvě nečitelná slova] – veden jen k sblbnutí lidí –
sestavit soudní skupinu která ty věci prověří –
První parta – negativně působí na veřejnost
Procházka a spol – vaši pracovníci? –
jasný profil – musí od filmu pryč

[str.] 5

ke spolupráci každého nemůžeme přijmout –
FAMU jak vychovávala – v jakém směru,
kontrolu – [dva řádky těsnopisu]
s. Purš – komisi které podat
žádný scénář nesmí do výroby –
může režisér – nějaká [nečitelné slovo] být –
vytypovat scénáře které pozoruhodný akcent
opatření jsme udělali aby se víc nenašel nik
o distribuci – 400 filmů – všechno to prohlédnout –
to je časově náročné – řadu jsme ztáhli –
komise po skončení práce by [nečitelné slovo]
není to pohnutí celým [nečitelné slovo] celé
distribuce –
distributoři zainteresováni na příjmu –
Čs. televize – do konce ledna [nečitelné slovo] dohodu
není to uspořádáno –
Procházka není našim zamest –
na svobodné noze –
tvůrčí skupiny zaregistrovali 3 scénáře –
jsou v činnosti celé klany –
když někdo v nouzi veme

[str.] 6

spolupráce s lidmi – máme vytypovány
FAMU chceme navštívit s. Hrbka
s. Bilak – oblast není propracována perspektivně –
lidi zůstávají dále pracovat – přezimovat –
problém neukazuje východiska –
třeba zvolit

[str.] 7

[str.] 8

174

velmi citlivá věc – naši pro zřízení federálního
[nečitelné slovo] aspekty dohromady, do jednoho polit [nečitelné slovo]
s. Husák Fojtík [dva řádky těsnopisu]

další peníze kázat dle [dvě nečitelná slova] tvůrce nelze
necht se poradit a dát seriózní návrhy –
zbavit se lidí kteří [nečitelné slovo], zabezpečit že
film přijde –
[jedna řádka těsnopisu]
co centrální tam co národní tam
do měsíce jak dále udělat

2) Srov.: Jarmila Cysařová, *Pokus o občanské společenství*. FITES, b. m., 1994. (Vyšlo k Valné hromadě FITES konané 3. října 1994.)

3) Usnesením vlády ČSSR číslo 237 z 19. září 1969 byl odvolán z funkce ústředního ředitele Československého filmu Alois Poledňák a na jeho místo jmenován Jiří Purš. – ÚSD, KV ČSFR, CIII 474.

4) K 15. lednu 1970 byly rozpuštěny ideově umělecké rady při tvůrčích skupinách a následně byly k 1. březnu 1970 zrušeny i tvůrčí skupiny. – SÚA, Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích, f. 02/7, sv. 22, a. j. 47.

5) Usnesením ze 157. schůze předsednictva ÚV KSČ byl Drahomír Kolder, předseda Ústřední komise lidové kontroly, pověřen provést hloubkovou kontrolu v hlavních oblastech činnosti Československého filmu. Rozdělením celého úkolu vznikly tři samostatné „prověrky“, které se zaměřily na: 1. oblast vývozu a dovozu filmů a filmových materiálů, tedy Filmexport; 2. Filmové studio Barrandov, Krátký film a Filmové laboratoře; 3. Svaz filmových a televizních umělců Praha. První a třetí z nich předložil Kolder 176. schůzi předsednictva ÚV KSČ 19. června 1970. Zpráva o obchodních a hospodářských aktivitách Filmexportu měla za následek odvolání podnikového ředitele ing. S. Kvasničky a obchodního ředitele Ladislava Kachtíka, mimo jiné proto, že celková výše pohledávek Filmexportu u zahraničních partnerů činila k 31. 12. 1969 celkem 37 milionů Kčs. – SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 130, a. j. 206.

6) 30. září 1969 byl odvolán z funkce podnikový ředitel Krátkého filmu V. Žižka a na jeho místo byl jmenován Kamil Pixa. K 1. lednu 1970 byla provedena rozsáhlá reorganizace Krátkého filmu, když se dramaturgie bývalých šesti studií sloučily do jednoho útvaru podřízeného přímo řediteli Krátkého filmu. – SÚA, Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích, f. 02/7, sv. 22, a. j. 47.

7) Viz pozn. č. 5.

8) Na rozdělení Československého filmu se v souvislosti s federalizací státu dohodli ředitelé obou národních částí podniku Alois Poledňák a Ctibor Štítnický po předchozím jednání s ministrem kultury Miroslavem Galuškou. Ke vzniku Českého filmu a Slovenského filmu došlo k 1. lednu 1969. – SÚA, f. Ministerstvo kultury, neuspořádáno.

9) Viz dokument č. II.

10) Návrh na uspořádání XVII. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech byl dokončen 20. února 1970 a předsednictvu ÚV KSČ jej předložil Jan Fojtík na 163. schůzi 27. února 1970. Hlavními tezemi tohoto návrhu se staly závěry z konference socialistických kinematografií, která se konala v listopadu 1969 v Bulharsku:

„– v souladu s neustále rostoucí vážností mezinárodních festivalů, pořádaných socialistickými státy, se kinematografie členských států budou i nadále zúčastňovat těchto festivalů svými nejlepšími filmy. Bude zajišťována přítomnost delegací, které budou složeny z odpovědných politických představitelů a významných tvůrců, aby skutečně probíhaly na vysoké úrovni;

– pokládáme socialistické mezinárodní filmové festivaly za místo, kde se propagují socialistické myšlenky a prosazuje socialistické filmové umění. Proto naše účast na těchto festivalech musí být prodechnuta socialistickou cílevědomostí. Mezinárodní festivaly v socialistických státech jsou naším společným dílem. Jejich autoritu nutno proto všemožně zvyšovat, především tím, že na ně budou vysílány nejlepší filmy národních kinematografií. I nadále se musíme snažit, aby z praxe těchto festivalů byly odstraněny elementy, které otupují vysoké třídně politické a estetické hledisko socialistického filmového umění.“ – SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 119, a. j. 193.

II.

1971, 22. březen, Praha. – Lubomír Štrougal a Jan Fojtík předsednictvu ÚV KSČ. Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii a přílohy (seznam nově přijatých pracovníků a pracovníků uvolněných z funkcí, seznam filmů s pozastavenou výrobou, seznam filmů vyřazených z distribuce).

[...]^a

Zpráva

[o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii]^{b,1}

Film je významným kulturním a ideově výchovným prostředkem. Proto KSČ prosadila znárodnění filmu již v létě 1945. Za dvacet pět let existence čs. kinematografie bylo natočeno cca 750 celovečerních filmů a tisíce titulů krátkometrážních. Byla vytvořena řada děl, která se navždy zařadila do klasického fondu české a slovenské kultury. Jak významným prostředkem působení je film dosvědčují tato čísla:

V ČSSR je 3.507 kin, v nichž za 25 let zhlédlo 3,5 miliardy diváků 4.064 filmových celovečerních premiér. V posledních letech se ustálila roční návštěva v kinech na 120 miliónů diváků a průměrné uvádění premiér na 180 – 200 filmů.

Významu filmu jsou si vědomi i naši nepřátelé. Při stanovení taktiky ideologické diverze byla určena důležitá role i filmu. Ten svou negativní úlohu také v plné míře sehrál.

Od roku 1958, kdy bylo provedeno ideově umělecké a kulturně politické zhodnocení československé filmové tvorby na festivalu v Banské Bystrici,² nebyl v podstatě zpracován žádný hlubší rozbor situace ve filmu. Obranařský postoj Svazu filmových a televizních pracovníků i řady filmových novinářů a neustále jimi vyvíjený tlak na jedné straně a neprincipiální uplatňování vedoucí úlohy strany v této oblasti na straně druhé vytvářelo situaci, že místo prosazování zásadní kulturní politiky se provádělo jakési „handlování“ o jednotlivé filmy nebo některé jejich detaily, navíc mnohdy podle subjektivních názorů některých vedoucích představitelů.

Postupně se vytvářela situace, že mimořádný vliv na vývoj v oblasti kinematografie měl Svaz filmových a televizních pracovníků, kde se do popředí postupně dostala skupina ambiciózních lidí, kteří prosazovali své pravicově oportunistické názory na celkovou politiku naší kinematografie, na její zaměření, na kádrové otázky atd.

Všechny politické krize, které zachvacují oblast kultury, se velmi rychle promítnou do filmu, který je syntetickým dílem, kolem kterého se soustřeďují spisovatelé, režiséři, výtvarníci, kameramani, herci, hudební skladatelé, architekti, filmoví kritici a další tvůrčí pracovníci.

Banskobystrická konference o filmu správně poukázala na některé nesprávné tendence, které se v uplynulých letech objevovaly v československé filmové tvorbě. Administrativní rozhodnutí o některých nápravných opatřeních, především neúměrného represivního charakteru, vyvolala mezi filmovými pracovníky negativní reakci a přivedla je na obranařské a opoziční pozice. V této situaci se postupně upevnil vliv

FITESu a nacházely zde sluchu i příznivého přijetí i straně nepřátelské postoje a módní směry jak ideové, tak umělecké, které k nám volně proudily přes západní hranici.

Část filmových tvůrců, hlavně z mladší generace, se začala ve své tvorbě orientovat na dosahování úspěchů na západních filmových festivalech a soutěžích. Organizátoři antisocialistické ideologické diverze dovedli velmi chytře této okolnosti využívat ve svůj prospěch. Propagandou, finančním ovlivňováním, např. dotováním cen značnými částkami, zvaním tvůrců k různým pobytům a tvůrčí spolupráci, nesrovnatelně lépe honorenou než u nás, získávali řadu filmových pracovníků na svoji stranu. Mnozí filmoví pracovníci se pak začali stavět proti zdrojům národní kultury, proti socialistickým principům umělecké tvorby a proti kulturní politice KSČ a státu.

Nedůsledné uplatňování vedoucí úlohy strany i neprincipiální přístup k řízení kulturní politiky se projevovaly v tom, že sice byla přijímána správná usnesení, ale nebyla důsledně prosazována do praxe. To byl osud všech závažných usnesení, stanovisek a nakonec i rezoluce XIII. sjezdu KSČ k naléhavým úkolům kulturní politiky.

Logickým důsledkem této situace je oportunistismus a bezzásadovost vedení Čs. filmu. Důsledkem je postupná proměna kritické role filmu v nástroj protistranické opozice, ve zdroj oportunistických a kontrarevolučních nálad. To všechno vrcholilo v květnu 1968 na konferenci FITESu,³ jež měla zbavit stranu a stát vedoucího postavení v této oblasti. Zde je nutno hledat kořeny politické situace, do které se dostala čs. kinematografie v letech 1968 – 1969. Výsledkem tohoto politicko-ideového vývoje ve filmu byl vstup ambiciózní části jejích představitelů do přímého politického zápasu v roce 1968, a to jednoznačně ve službách krajní pravice. Odtud vycházela iniciativa k pravicovému orientování celé kulturní fronty (vznik Koordinačního výboru tvůrčích svazů, vznik kulturní komise ÚV KSČ)⁴ a k politickým aktům daleko přesahujícím sféru kinematografie i kultury.

Hlavními nositeli těchto tendencí byli: Jan Procházka, A. J. Liehm, L. Pacovský, L. Helge, E. Klos, Frant. Pavlíček, A. Svoboda, dr. Ant. Novák, Miloš Fiala, Lad. Fikar, Oldřich Kříž, Frant. Vrba, Vlad. Valenta, dr. Drahomíra Novotná, J. Jaššo, dr. A. [Marenčin]°, C. Štítnický a celé bývalé vedení Čs. filmu v čele s bývalým ústředním ředitelem A. Poledňákem, které těmito tendencím zpočátku dostatečně nečelilo, posléze jim podléhalo a v srpnu 1968 přešlo na celé frontě na antisocialistické a antisovětské pozice.⁵

Přerušily se styky se socialistickými kinematografiemi v oblasti distribuce i tvorby a nastalo období jednoznačné orientace k západním módním vzorům.

V srpnu 1968 byla celá činnost filmu dána k dispozici kontrarevoluci. Byla natočena řada filmů, které už sloužily jen zájmům pravice. Některé filmové materiály – jak potvrzuje i zpráva ÚKLK – byly vyvezeny na Západ k zneužití imperialistickou propagandou.

Po srpnu 1968 pokračovala celá kinematografie tvrdošíjně v pravicově oportunistické a antisocialistické politice. Spojení s pravicovými představiteli studentů a odborů, neuznávání moskevských dohod, různé akce proti politické konsolidaci, opozice vůči závěrům listopadového pléna, tím je poznamenáno poslední období činnosti bývalého vedení Čs. filmu. Hlavní a poslední legální základnou nejagresivnějších pravicových sil byl FITES, prakticky až do jeho vyloučení z Národní fronty koncem roku 1969.⁶

Politická krize posledních let vážně ovlivnila vývoj čs. kinematografie, a to jak v Čechách, tak i na Slovensku.

Nové vedení čs. kinematografie, které nastoupilo v této obtížné situaci (1. 10. 1969), muselo se ihned vypořádat s celou řadou problémů kádrových, kulturně politických, organizačních, ekonomických a technických. Provedlo rozbor kádrové situace, který potvrdil, že většina dosavadních vedoucích pracovníků stojí na pravicově oportunistických pozicích. Dále pak provedlo rozbor v oblasti distribuce, tvorby a zahraničních styků. Bylo zjištěno, že se promítá řada ideově nepřijatelných filmů a že je ve studiích rozpracována celá řada podobně závadných filmů. Složení a struktura tvůrčích skupin neodpovídala umělecko-ideovým potřebám. Na základě těchto zjištění vypracovalo nové vedení Čs. filmu koncepci činnosti v nadcházejícím období. Byly stanoveny úkoly k provedení konsolidace:

1. Vyloučit vliv pravicově oportunistických představitelů jejich odstraněním z vedoucích míst v podnicích jak v Praze, tak v Bratislavě (seznam uvolněných pracovníků a jména nově jmenovaných viz příloha IV/b).
2. Provéřit existující zásoby filmů a vyřadit z distribuce nevhodné filmy (viz příloha IV/c).
3. Zhodnotit filmovou tvorbu za léta 1968 – 1969 a rozhodnout o všech rozpracovaných filmech.
4. Obnovit přátelské vztahy se socialistickými kinematografiemi.
5. Provést reorganizaci v oblasti dramaturgie Filmového studia Barrandov a Studia na Kolibě.
6. Provést zhodnocení dosavadní organizační struktury celé čs. kinematografie a vypracovat návrh nového organizačního uspořádání.
7. Na základě signálů o nedostatecích v některých oblastech čs. kinematografie vyžádat si prověrku ÚKLK.
8. Rozhodnout o uspořádání řady domácích i zahraničních filmových přehlídek, především XVII. MFF v Karlových Varech.
9. Zajistit účast Čs. filmu na 25. výročí vzniku ČSSR, 100. výročí narození V. I. Lenina a 25. výročí znárodnění kinematografie.
10. Z hlediska současných politických potřeb provést reorganizaci a uspořádání Krátkého filmu, zvláště v oblasti Zpravodajského a Dokumentárního filmu.
11. Zajistit plynulou výrobu celovečerních filmů pro rok 1969 a 1970.
12. Zajistit další technický a ekonomický rozvoj čs. kinematografie.

Realizace těchto úkolů vypadá nyní takto:

[V oblasti filmové distribuce:]^d

Vážné politické chyby a nedostatky se plně projevíly ve filmové distribuci, která byla silně ovlivněna protisocialistickými silami. Dramaturgická skladba promítaných filmů byla narušena v neprospěch socialistických kinematografií. Výběrové komise zahraničních filmů – ve kterých až do podzimu roku 1969 měli rozhodující vliv exponenti FITESu – ovlivňovaly v negativním směru nákupy filmů. I když zakoupené filmy, které byly připraveny pro nasazení do distribuce, prověřila speciální komise, jež řadu nevhodných filmů vyřadila, vyrovnává se distribuce s těmito důsledky činnosti pravice dodnes.

Počátkem března roku 1971 byla zakončena prověrka řady západních filmů, které byly k dispozici k uvádění v našich kinech. Výsledkem prověrky je rozhodnutí o stažení 32 západních filmů (seznam viz třetí část přílohy III.)⁶. Tyto filmy svým obsahem, nepřímou propagací západního způsobu života, tendencemi cizími socialismu, v nichž je silně akcentována skepse, pocity odcizení, sexualita, krutost, religiosita, popř. jiné negativní momenty, podstatně narušují ideovou složku dramaturgické skladby filmů, jež jsou k dispozici naší distribuční síti.

Dalším problémem a zdrojem protisovětských nálad byly útoky proti sovětskému filmu. Byla vydána hesla nehrát filmy „okupantů“. V duchu těchto centrálních doporučení nesla se i práce některých Krajských filmových podniků a značného počtu kin. Jen velmi těžko se odstraňují následky pogromů na sovětský film. Například ještě v I. pololetí 1969 se nehrál ve Východočeském kraji ani jeden sovětský film ani v jediném představení. Ještě dnes jsou často kina při sovětských filmech poloprázdná. Přesto se v roce 1970 návštěvnost na sovětské filmy značně zlepšila. V roce 1970 bylo docíleno v celé ČSSR na sovětské filmy návštěva 9,806.000 návštěvníků, což je zvýšení oproti roku 1969 o více než 5 mil. diváků a ve srovnání s předchozími léty bylo dosaženo o půl milionu více diváků než v roce 1966. Rovněž na filmy socialistických zemí došlo ke zvýšení téměř o 3,300.000 diváků. Bylo to umožněno jednak intenzivní politickou prací všech příslušných složek, jednak nasazením řady vynikajících filmů (tak např. jen I. a II. díl „Osvození“ vidělo za šest měsíců promítání – a to jen v kinech na 70mm film – přes 600.000 diváků). [...]⁷

Když na jaře roku 1970 začaly být nasazovány filmové týdeníky, podporující nové vedení strany, byly v některých kinech organizovány protisovětské a protistranické demonstrace. K odstranění těchto nežádoucích jevů byly sjednány dohody s Veřejnou bezpečností, která provedla některé zásahy, o nichž byly vydány informace tiskem. Nyní se takovéto případy objevují ojediněle.

V uplynulém roce byla ovlivněna dramaturgická skladba nakupovaných filmů ze zahraničí především podstatným posílením nákupů ze socialistických zemí. Byla stanovena zásada, že napříště nemá podíl západních filmů v celovečerním dramaturgickém plánu, složeném ze 190 – 200 titulů, přesáhnout počet 75 (zbytek se skládá ze 40 filmů československých a 75 – 85 socialistických).

Přes toto opatření nutno konstatovat, že vedení kinematografie nemá přímý vliv na repertoárovou politiku v jednotlivých kinech. Kina jsou převážně ve správě místních národních výborů a jsou důležitým zdrojem jejich finančních příjmů. Proto za současné situace dochází k tomu, že pokud není vyvíjen silný politický tlak na sestavení repertoárového plánu, je tento ovlivňován především ekonomickými zájmy, tzn., že jsou hrány především únikové atraktivní filmy převážně západní provenience. To má negativní vliv i na uvádění sovětských a ostatních socialistických filmů. Byl vypracován návrh na posílení centrálního ovlivňování tvorby repertoárových plánů kin připojením dosavadních Krajských filmových podniků (které v současné době řídí i činnost estrádní a koncertní) k Ústřední půjčovně filmů, a to na území ČSR, protože na území SSR toto opatření již bylo provedeno. Tato zásada byla obsažena též ve Zprávě o situaci v oblasti Českého filmu, kterou projednávalo byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích dne 7. dubna 1970.⁷ V poslední době se však objevují v některých krajích námitky proti

tomuto návrhu. Bylo proto dohodnuto, že celá záležitost bude znovu posouzena a konečný návrh předloží ministr kultury ČSR k projednání vládě ČSR.

Přes řadu pozitivních momentů, které byly v distribuci již dosaženy, nemůžeme být s její současnou úrovní spokojeni. Ukazuje se, že je to především otázka kvalifikace, schopností a možností vedoucích pracovníků distribuce. Nová etapa, kdy půjde především o pozitivní rozvíjení kulturně politické, agitační a propagandistické práce, vyžaduje také odpovídajících kvalifikovaných pracovníků.

Vedení kinematografie provádí řadu opatření k rozvinutí práce naší filmové distribuce v plném pozitivním směru. Bude provedena řada porad s představiteli národních výborů a stanovena jednotná koncepce na rozvíjení práce v oblasti filmové distribuce.

[V oblasti tvorby:]⁵

Kulturně politickou a ideovou krizi, vrcholící v letech 1968 a 1969, signalizovala filmová produkce již řadu let předtím. Od počátku šedesátých let a v široké míře od roku 1964, kdy je možné stanovit počátek tzv. „nové vlny“, začaly být ve filmech akcentovány tendence cizí socialismu, jako je skepse, pocity odcizení, bagatelizování naší účasti v boji za osvobození, sobecký individualismus, sexualita, otázky náboženské, negativismus ve vztahu k dosavadnímu socialistickému vývoji, netřídní iluze, diskreditace komunistů. Jako příklad lze uvést filmy: „Ať žije republika!“, „Bloudění“, „Kočár do Vídně“, „Hotel pro cizince“, „O slavnosti a hostech“, „Noc nevěsty“, „Farářův konec“ a další.

V uvedeném období vzniklo minimum filmů, které by z marxisticko-leninských pozic upevňovaly hodnoty socialismu a podporovaly politiku strany. Přestala být vytvářena díla inspirovaná z pramenů národní kultury. Nesprávné myšlenkové proudy – díky propojení českých a slovenských filmových pracovníků prostřednictvím FITESu – začaly převládat v celé čs. kinematografii.

Tyto tendence se nejintenzivněji projeví v tvorbě z let 1968 – 1969, zejména ve formě celé série černých filmů, ve které převažují především antisocialistické a antisovětské postoje. Je to například ve filmech: „Ucho“, [„Skřiváci na niti“]⁶, „Zbehovia a pútnici“, „Smuteční slavnost“, „Vtáčkovia, siroty a blázni“, „Zabitá neděle“, „Archa bláznů“, „Návštěvy“, „Devět kapitol ze starého dějepisů“ atd.

K odstranění této nepříznivé situace byla učiněna řada opatření jako odvolání vedení Filmového studia Barrandov, zrušení tvůrčích skupin a jejich Ideově uměleckých rad,⁸ ve kterých byli soustředěni přední ideoví představitelé pravicově oportunistického a antisovětského směru. Obdobná opatření byla provedena na Slovensku. Vycházelo se z toho, že rozhodujícím článkem pro další vývoj filmové tvorby je dramaturgie. Byl stanoven okruh pracovníků, které nutno pokládat za vůdčí ideové hlavy, se kterými nebude možné dále spolupracovat. Kromě dramaturgů jde o spisovatele, teoretiky a některé režiséry. Byla učiněna opatření, aby tito lidé s filmem více nespolupracovali (např. Jan Procházka, L. Pacovský, Frant. Pavlíček, S. Machonin, L. Suchařípa, M. Fiala, J. Opavský, A. Hoffmeister, akademik Macek, B. Kubala, A. Urbanová, Milan Uhde, L. Fikar, Fr. Vrba, J. Škvorecký, M. Vacík, J. Pittermann, A. Kalinová, J. Němec a další).



*Ústřední ředitel Čs. filmu dr. Jiří Purš
při projevu k filmovým pracovníkům 5. září 1975
Foto Vladimír Svoboda*

Současně byla dramaturgie centralizována a byli získáni noví lidé, aby byla obsazena uvolněná místa. Ve Filmovém studiu Barrandov byla vytvořena Ideově umělecká rada jako poradní orgán ředitele.

Podařilo se získat řadu režisérů jako: O. Vávra, K. Zeman, K. Steklý, J. Sequens, O. Lipský, V. Čech, Z. Brynych, J. Mach, V. Vorlíček, J. Polák, J. Balík, A. Kachlík, P. Bielik, M. Ďapák, J. Lettrich a některé další.

Přes tyto úspěchy trvá vážný problém v literární oblasti, související se situací ve Svazu spisovatelů, zejména v získání kvalitních spisovatelů ke spolupráci s filmem. Proto byly do čela Studií hraných filmů postaveny známé tvůrčí osobnosti: filmový režisér Vlado Bahna v Bratislavě a spisovatel a scenárista dr. Miloslav Fábera v Praze.

Vědomí převážné části filmových tvůrců bylo ovlivněno vývojem uplynulého období, zejména posledních dvou let. V jejich hlavách panuje velká dezorientace, poplatnost nejrozumnějším teoriím, módním směrům, falešná solidarita apod. Přesto u stále většího počtu filmových pracovníků (na rozdíl např. od spisovatelů) sílí vědomí – motivované především pracovní a sociální závislostí na filmu jako na zaměstnavateli – že jedinou cestou jejich seberealizace je pozitivní a aktivní účast na tvorbě, která by odpovídala současným politickým kritériím. Jde rovněž o to, aby byla do důsledku překonána nezdravá prozápadní orientace řady tvůrců, motivovaná především představou snadného získání devizových prostředků. Tyto okolnosti vedly k ideově politickému ovlivňování

Štúdio hraných filmov Koliba – 4
([Hľadači svetla]^{ch}, Kapitán Nálepka, Penelopa,
Zlozor)

zábavné filmy: Filmové studio Barrandov – 8
(Hry lásky šálivé, Ženy v ofsajdu, Slaměný
klobouk, Touha Sherlocka Holmese, Tajemství
velikého vypravěče, Dívka na koštěti, Mozart
v Praze, Psi a lidé)

Štúdio hraných filmov Koliba – 2
(Páni sa zabávajú, Čachtická mora)

dobrodružné filmy: Filmové studio Barrandov – 6
(Lekce, Svědectví mrtvých očí, Vražda v hotelu
Excelsior, První případ, Otec Goriot
ze Záběhlic, Černý vlk)

Štúdio hraných filmov Koliba – 1
(Keby som mal pušku)

filmy pro děti
a mládež: Filmové studio Barrandov – 6
(Princ Bajaja, Hodina modrých slonů –
v koprodukcii s ŠHF Koliba, Pan Tau,
Karlovarští poníci, Chlapec bílém svetru,
Velikonoční dovolená)

Štúdio hraných filmov Koliba – 2
(Lomidrevo a Loktibrada, Hodina modrých slonů)

stříhové: Filmové studio Barrandov – 1
(Dobrý rada nad zlato).

Všechny tyto filmy jsou v podstatě již v realizaci a je předpoklad, že takovýto výrobní plán v roce 1971 bude splněn. Pouze v případě, že by se objevil některý nový zajímavý scénář, bylo by možno provést přesuny i v tomto výrobním plánu.

Rovněž dramaturgický plán na rok 1972 je v prvním variantě připraven. Další pozitivní rozvíjení tvorby bude vyžadovat v současné době nejvyššího úsilí. Jde o to mít neustále dostatečnou zásobu kvalitních původních látek a scénářů. Na tuto oblast organizace tvůrčího procesu se nyní plně zaměřuje jak vedení obou filmových studií, tak vedení kinematografie.

[V oblasti krátkometrážní tvorby:]

Uplynulé dva roky byly plně poznamenány nesprávným postojem jak bývalého vedení, tak FITESu a značné části tvůrčích pracovníků. Ideově politické nedostatky

krátkometrážní složky nelze však vidět jen z hlediska posledních dvou let. Již předtím sem pronikala témata, která obsahovala antisovětské a antisocialistické myšlenky (např. ve filmech „Srub“, „Mlha“ apod.). Tvorba roku 1968 a roku 1969 je vyvrcholením těchto antisocialistických, protisovětských a nacionalistických tendencí, a to jak v českých, tak ve slovenských studiích. Jako typické příklady je možno uvést filmy: „Co nebylo v dějepise“, „Čs. jaro 1968“, „Zahrádkář“, „Kdo byl vlastně B. Šmeral“, „Deset bodů“, „Divadlo na korze“, „Symetrála“, „Intolerancia“, „Moja teta Vicencia“, „Roľníci“, „Obec plná vzdoru“, „Šibenica“, „Tryzna“ a další.

V Krátkém filmu Praha se základní nedostatky projeví zejména v dramaturgii a tvorbě Zpravodajského filmu. Neexistuje žádný dokumentární a zpravodajský film z uplynulých dvou let, který by nebyl dotčen uvedenými tendencemi.

Nové vedení Krátkého filmu zásadně zreorganizovalo celý podnik, uskutečnilo centralizaci dramaturgie a provedlo kádrové změny na všech rozhodujících místech. Dosavadní opatření se osvědčila, což dokazuje úspěšné splnění úkolů k 25. výročí osvobození, 100. výročí narození V. I. Lenina a zajištění filmové části výstavy ČSSR v Moskvě. Je zajištěno, že nemohou vznikat již díla antisocialistického a antisovětského zaměření. K dalšímu zkvalitnění práce Zpravodajského filmu bude tento vyňat z dosavadní struktury a vytvořen jako samostatné studio-redakce – v čele s politicky pevným a odborně kvalifikovaným pracovníkem, který bude podřízen přímo řediteli Krátkého filmu.

Obdobně ve Štúdiu krátkých filmov v Bratislavě byla část tvorby poplatná nátlakům krátkometrážní sekce slovenského FITESu. Zde se formulovaly otevřeně protisocialistické tendence a prosazovala se orientace tvorby proti zájmům naší socialistické společnosti. Aktivizace politického katolicismu na Slovensku poznamenala i tvorbu studia v roce 1969. Nové vedení Štúdia krátkých filmov přepracovalo tematický plán na rok 1970, který byl doplněn o díla reagující na aktuální politické a kulturně společenské události. Byly vypuštěny nevhodné látky. Organizačními a kádrovými změnami byly vytvořeny předpoklady, aby se rovněž krátkometrážní a zpravodajská tvorba Slovenského filmu vyvíjela v souladu s kulturně politickou linií naší strany a státu.

[V oblasti zahraničních styků:]

Byly odstraněny základní chyby a deformace, které pronikly především v letech 1968 a 1969 do činnosti čs. kinematografie v oblasti zahraničních styků. V plné šíři byly obnoveny kontakty a navázána spolupráce se sovětskou kinematografií a ostatními kinematografiemi socialistických zemí. Byly podepsány příslušné dohody a pracovní plány. V oblasti komerčních styků se zahraničím se věnuje nyní hlavní pozornost odstranění nedostatků, zjištěných prověrkou ÚKLK.⁹ Nepodařilo se zatím v plné šíři odstranit nedostatky v řízení a koordinaci nekomerčních zahraničních styků, především pokud jde o obesílání zahraničních festivalů a činnosti Komise pro propagaci filmem v zahraničí. V současné době probíhají práce na vypracování rozboru a stanovení systému jednotného provádění zahraničních styků v celé čs. kinematografii, a to jak komerčního, tak nekomerčního charakteru.

[V oblasti organizační struktury čs. kinematografie:]^k

Současná situace v čs. kinematografii, pokud jde o organizační uspořádání, je chaotická a neodpovídá ani celkové potřebě řízení této významné kulturně politické oblasti. V celé kinematografii existují otázky společné oběma národním filmům (zejména otázky kulturně politické, ideologické a zahraničních styků), které je nutné řešit na úrovni celostátní. Kromě toho jsou zde některé problémy, které spadají do kompetence národních orgánů. Filmová tvorba je nedílnou součástí národní kultury a jako taková spadá i organizačně do celkového řízení kultury v národních republikách. Z těchto skutečností bude vycházet i organizační struktura čs. kinematografie. Nejvyšším orgánem bude Ústředí čs. kinematografie s celostátní působností a s následující náplní činnosti:

- koordinovat plány tvorby české a slovenské kinematografie;
- řídit zahraniční styky čs. kinematografie v celku, a to jak komerčního, tak i nekomerčního charakteru;
- stanovovat základní koncepce filmové distribuce (včetně řízení celostátní výběrové komise);
- základní otázky mzdové, honorářové a cenové;
- základní otázky legislativní a právní;
- základní otázky technického rozvoje a otázky vědeckovýzkumného charakteru.

V čele Ústředí čs. kinematografie bude generální ředitel čs. kinematografie.

Při Ústředí čs. kinematografie bude zřízena Filmová rada čs. kinematografie, jež bude projednávat základní problémy rozvoje čs. kinematografie. Jejím předsedou bude generální ředitel čs. kinematografie, místopředsedy ústřední ředitelé Českého a Slovenského filmu, členy: ředitel Filmového studia Barrandov, Hraného filmu Koliba, Krátkého filmu Praha, Krátkého filmu Bratislava, Ústředních půjčoven v Praze a v Bratislavě, Čs. filmexportu a po 2 – 3 významných filmových osobnostech z ČSR a SSR. Složení Filmové rady čs. kinematografie schvaluje předsednictvo vlády ČSSR.

Kromě toho budou při Ústředí čs. kinematografie tyto poradní komise:

- a) zahraniční komise čs. kinematografie,
- b) výběrová komise zahraničních filmů,
- c) ekonomická a technická komise čs. kinematografie.

Zásady navržené organizace budou vyjádřeny v základních ustanoveních nového zákona o československé kinematografii a zákonů o Českém a Slovenském filmu.

Federální zákon o čs. kinematografii bude vycházet ze znárodnovacího dekretu presidenta republiky č. 50/45 Sb. o opatřeních v oblasti filmu, jímž komplexní výrobní technická základna včetně laboratorního zpracování filmu, distribuční prostředky, provozny kin a dovoz a vývoz filmů byly vyhrazeny státu. Výkon státního monopolu bude zajišťován a řízen prostřednictvím výhradně k tomu určených organizací, kterými bude na federální úrovni Ústředí čs. kinematografie, podřízené vládě ČSSR. Ústředí čs. kinematografie bude řídit generální ředitel čs. kinematografie, odpovědný vládě ČSSR, jí jmenovaný a odvolávaný. Konkrétní řízení bude ve vládě ČSSR zajišťovat příslušný místopředseda vlády. Činnost Ústředí čs. kinematografie bude zajišťována finančně z federálních prostředků, úkoly Ústředí čs. kinematografie, její vazbu na vládu ČSSR a vztah k národním filmovým organizacím stanoví podrobně statut, který schvaluje vláda



*Dne 30. dubna 1979
převzal ústřední ředitel Čs. filmu dr. Jiří Purš
z rukou prezidenta republiky Gustáva Husáka
Řád republiky udělený Čs. filmu
Foto archiv*

Československé socialistické republiky. Organizační uspořádání stanoví organizační řád, který vydá generální ředitel.

Zásady národních zákonů o Českém a Slovenském filmu budou vycházet z toho, že filmové umění tvoří významnou část národní kultury, spoluvytváří kulturní život a socialistické smýšlení našeho lidu. Národní filmové uskupení bude mít formu výrobně hospodářské jednotky s kulturně politickým posláním a bude samostatnou organizací v rámci ministerstva kultury ČSR a SSR. V čele národního filmového orgánu je ústřední ředitel, kterého jmenuje a odvolává národní vláda na základě návrhu ministra kultury. Úkoly národní filmové organizace stanoví statut schvalovaný národní vládou. Návrh statutu předkládá vládě ministr kultury po předchozím vyjádření generálního ředitele čs. kinematografie. Ve věcech plánovacích, finančních jedná ústřední ředitel národní filmové organizace přímo s ministerstvy financí a plánování národních vlád. Má v rozpočtu a plánech ministerstva kultury odděleně vykazovanou část. Organizaci národního filmového uskupení stanoví organizační řád, schvalovaný ministrem kultury. Zákony ČNR a SNR



Řád republiky pro Čs. film

o Českém a Slovenském filmu stanoví rovněž součinnost národních výborů s organizacemi pověřenými výkonem státního filmového monopolu.

[Z á v ě r y:]

Celková situace v oblasti čs. kinematografie je zatím komplikovaná. Pravicový oportunismus zde měl volné pole působnosti prakticky až do podzimu roku 1969. Za uplynulý rok byly provedeny změny kulturně politického, ideového, kádrového i organizačního charakteru, o kterých je zmínka v předcházejících pasážích. Nebylo však možno vyřešit existující problematiku v celém rozsahu. V současné době dokončujeme etapu konsolidace, ve které šlo o vyloučení pravice na řízení podniků a o vypracování koncepce činnosti v jednotlivých úsecích čs. kinematografie. Tak byla vytvořena základna k rozvinutí pozitivní stranické a státní kulturní politiky v této oblasti a pro řešení velmi složitých vnitřních otázek kinematografie. Problémy vyplývající z různorodé struktury celé sféry čs. kinematografie nutí vedení k diferencovanému přístupu k jednotlivým typům tvůrčích pracovníků. Překonání důsledků pravicového oportunismu ve vědomí tvůrčích pracovníků kinematografie předpokládá dlouhodobý proces.

Vedení čs. kinematografie bude v nejbližším období postupovat podle této koncepce činnosti:

- A. [Úkoly spojené s dokončením konsolidačního procesu:]^m
– dokončit kádrová opatření v Ústřední půjčovně filmů, ve filmových studiích v Praze a Bratislavě a ve Filmových laboratořích;

- dokončit reorganizaci čs. kinematografie a dopracovat osnovy zákonů o čs. kinematografii, o Českém a Slovenském filmu a příslušných návrhů statutů a organizačních řádů a předložit je k projednání příslušným vládám a zákonodárným orgánům;
 - dokončit rozbor o vhodnosti dosavadního organizačního uspořádání studií hraného filmu s posouzením alternativy rozdělení celé filmové výroby na dva samostatné, na sobě nezávislé organizační celky, tzn. filmová tvorba (příprava literární předlohy od filmové povídky až po filmový scénář a uměleckou produkci až po první kopii) a filmová výroba (tzn. vlastní realizace ve filmových ateliérech za použití celé techniky);
 - ustavit celostátní zahraniční komisi, výběrové komise zahraničních filmů a ekonomickou a technickou komisi čs. kinematografie.
- B. [Koncepční úkoly vedení čs. kinematografie:]ⁿ
1. Rozhodující pro další rozvoj celovečerní hrané tvorby je správný přístup vedoucích pracovníků a nové dramaturgie při získávání autorů, kteří budou vytvářet taková díla, o které má naše společnost především zájem. Vycházíme z posledních usnesení ÚV KSČ konkretizovaných v dalších usneseních předsednictva i dalších orgánů strany, aby v boji s pravicově oportunistickými silami byla postupně na pozice současné politiky strany získána většina poctivých, socialisticky smýšlejících umělců. Budou vypisovány tematické úkoly a prosazována do praxe soustavná politika angažovaných děl. (První zkušenosti byly získány, pokud jde o filmy k 50. výročí vzniku KSČ.) K tomu bude nutno splnit tyto úkoly:
 - dokončit individuální pohovory s tvůrčími pracovníky a uskutečnit aktiv tvůrčích pracovníků k hlavním problémům filmové tvorby a připravit besedu vybraných tvůrčích pracovníků s tajemníkem ÚV KSČ s J. Fojtíkem (v dubnu 1971);
 - zpracovat systém celé šíře boje o tvůrčího filmového umělce formou pořádání výchovných kursů, vysílání studijních skupin do socialistických zemí, vyslání skupiny studentů na Filmový institut v Moskvě, uplatněním vlivu na situaci na FAMU;
 - k překonání tematické krize vypracovat dlouhodobý tematický i dramaturgický plán;
 - posoudit námět na uvolnění hlavních filmových tvůrců z pracovního poměru. (Na natáčení konkrétních filmů by se s nimi uzavírala smlouva o dílo.);
 - vybudovat podmínky pro další rozvoj animovaného filmu (zejména provést nábor mladých tvůrců z odborných uměleckých škol, protože průměrný věk např. animátorů je 50 let);
 - vypracovat ve spolupráci s příslušnými resorty koncepci výroby zvukových, instrukčních a vědeckých filmů se zaměřením k potřebám zvyšování kvalifikace pracujících a především mládeže;
 - rozvíjet experimentální filmovou výrobu jako prostředek audiovizuálního působení na diváka v oblasti propagandy a propagace.

2. Prudký rozvoj televize a různých forem nové techniky nutí vedení kinematografie posoudit z dlouhodobého hlediska další vývoj celé kinematografie. K tomu účelu bude nutno:
 - zpracovat studii o dlouhodobé perspektivě rozvoje kinematografie;
 - vytvořit organizační a finanční podmínky k zajištění a stoupajících požadavků na výrobu filmů pro televizi (již dnes vyrábí jen Český film pro televizi v částce cca 100 mil. Kčs, tj. větší objem výroby, než jsou náklady na výrobu všech celovečerních filmů Filmového studia Barrandov, které činí cca 80 mil. Kčs);
 - zpracovat studii o video-kazetách pro televizní přijímače;
 - v souladu se závěry prověrky ÚKLK zhodnotit dosavadní ekonomický systém a stav techniky v čs. kinematografii.
3. V oblasti zahraničních styků vypracovat na základě současného stavu koncepci zahraniční činnosti čs. kinematografie, která bude vycházet z těchto zásad:
 - zahraniční komerční i nekomerční styky čs. kinematografie se provádějí celostátně z jednoho centra;
 - dokončit nápravu nesprávného zaměření v orientaci na kapitalistické země;
 - v souladu se závěry porady vedoucích představitelů socialistických kinematografií ve Varně v prosinci 1969 zpracovat podrobné hodnocení jednotlivých festivalů pořádaných v kapitalistických zemích a stanovit taktiku (za současné spolupráce se socialistickými kinematografiemi) k účasti na nich;
 - na základě rozboru situace v distribuci stanovit proporce v nákupu zahraničních filmů;
 - stanovit koncepci zakázkové a agenturní činnosti;
 - dokončit nápravná opatření v Čs. filmexportu přijatá na základě zjištěných nedostatků prověrkou ÚKLK.
4. V současné době má rozhodující význam správné provádění distribuční politiky. Organizace filmové distribuce není vyhovující a nepomáhá k plnění daných úkolů. Ústřední půjčovna filmů je součástí filmu, Krajské podniky pro film, koncerty a estrády jsou zařízením krajských národních výborů. Kina jsou ve správě místních a městských národních výborů. Řízení filmových podniků je nepřímé – metodické. Spolupráce je řešena smluvním vztahem. Ústřední půjčovna filmů nemá bezprostřední vliv na programování kin. Doporučuje se vytvořit takovou organizaci distribuce, která by zajišťovala jednotné řízení, hospodárnost, snížení správního aparátu a odstranění dnešní dvojkolejnosti.
Na úseku filmové distribuce provedeme tato opatření:
 - rozbor práce filmové distribuce, skladby filmových programů a repertoárové politiky se stanovením nových forem uvádění filmů do kin, a to především filmů socialistické provenience;
 - rozbor práce se sovětským filmem s návrhy na další opatření;
 - zhodnotit spolupráci se společenskými organizacemi a jejich zainteresování na práci s filmem tak, aby se stala nedělitelnou součástí jejich plánů masově politické práce;

- dořešit organizaci filmové distribuce v ČSR a předložit vládě ČSR příslušný návrh do 30. 6. 1971;
 - rozbor kinofikační sítě a technického stavu kin.
5. Důležitou roli ve vývoji čs. kinematografie sehrál v uplynulém období filmový tisk a filmová kritika a teorie. Tato oblast byla plně v aktivních službách protisocialistických sil a svojí činností má rozhodující podíl na negativním vývoji čs. kinematografie. V této oblasti budou učiněna tato opatření:
- v souvislosti s přípravou systému tisku na rok 1972 bude předložen návrh, aby vydávání filmového tisku bylo soustředěno v nakladatelství Orbis a spoluvydavatelem byl napříště Čs. film;
 - bude proveden rozbor práce, zaměření i kádrové obsazení v oblasti filmové teorie, především pokud jde o další činnost Filmových ústavů v Praze a v Bratislavě.

[...]°

Seznam

[uvolněných pracovníků z funkcí v období od nástupu nového vedení Čs. filmu, rozpuštěných Ideově uměleckých rad, tvůrčích skupin FS Barrandov a soudruhů, nově uvedených do funkcí]^p

A. [Uvolnění pracovníci:]^q

- | | |
|---------------------|---|
| 1. M. KREJČÍ | – z funkce zástupce ústředního ředitele Čs. filmu |
| 2. J. EISLER | – z funkce ekonomického náměstka ústředního ředitele Čs. filmu |
| 3. A. J. LIEHM | – z funkce reprezentanta Čs. filmu ve Francii |
| 4. V. HARNACH | – z funkce ředitele FS Barrandov |
| 5. F. B. KUNC | – z funkce ústředního dramaturga FS Barrandov |
| 6. M. ŠEBEK | – z funkce ředitele Ústřední půjčovny filmů |
| 7. ing. A. NESVEDA | – z funkce náměstka ředitele Ústřední půjčovny filmů |
| 8. V. ŽIŽKA | – z funkce ředitele Krátkého filmu |
| 9. J. KUBOVSKÝ | – z funkce náměstka ředitele Krátkého filmu |
| 10. R. GRÁF | – z funkce ředitele studia Zpravodajského filmu |
| 11. dr. J. VÁCLAVEK | – z funkce ředitele Dokumentárního filmu |
| 12. dr. J. STIBRAL | – z funkce ředitele Výukového filmu |
| 13. V. MASNÍK | – z funkce ředitele Studia animovaného filmu |
| 14. J. VANÍŠ | – z funkce vedoucího výrobní skupiny Propagačního filmu |
| 15. M. MÁRA | – z funkce ředitele Filmových laboratoří |
| 16. V. BYSTROV | – z funkce poradce ředitele a tiskového mluvčího Filmového studia Barrandov |
| 17. A. BOSÁK | – z funkce ředitele Filmového studia Gottwaldov |
| 18. VI. VČELNÝ | – z funkce samostatného dispečera Diafilmu |
| 19. J. RADIMĚŘSKÝ | – z funkce vedoucího distribučního úseku ÚPF |
| 20. F. DĚDEČEK | – z funkce náměstka ředitele ÚPF a vedoucího distribučního úseku |
| 21. Bř. SEDLÁČEK | – z funkce ředitele závodu Ústřední půjčovny filmů Hradec Králové |
| 22. B. KUBALA | – z funkce vedoucího dramaturga FSB |
| 23. L. PACOVSKÝ | – z funkce dramaturga FSB |
| 24. J. OPAVSKÝ | – z funkce dramaturga FSB |
| 25. dr. F. PAVLÍČEK | – z funkce dramaturga FSB |
| 26. dr. S. MACHONIN | – z funkce dramaturga FSB |
| 27. L. SUCHAŘÍPA | – z funkce dramaturga FSB |
| 28. A. URBANOVÁ | – z funkce dramaturga FSB |
| 29. dr. J. PERUTKA | – z funkce dramaturga FSB |
| 30. M. FIALA | – z funkce dramaturga FSB |
| 31. dr. Z. BLÁHA | – z funkce dramaturga FSB |

- | | |
|--------------------------|---|
| 32. P. JURÁČEK | – z funkce vedoucího dramaturga FSB |
| 33. B. VONŠOVSKÝ | – z funkce vedoucího provozu výukových filmů |
| 34. V. SVĚŘÁKOVÁ | – z funkce vedoucího dramaturga
Zpravodajského filmu |
| 35. V. BOROVIČKA | – z funkce vedoucího dramaturga
dokumentár. filmů |
| 36. K. MARŠÁLEK | – z funkce vedoucího dramaturga
dokumentár. filmů |
| 37. J. FAKTOROVÁ | – z funkce vedoucího dramaturga
propagačních filmů |
| 38. J. POŠ | – z funkce vedoucího dramaturga
animovaných filmů |
| 39. ing. S. KVASNIČKA | – z funkce ředitele Čs. filmexportu |
| 40. L. KACHTÍK | – z funkce ředitele obchodní skupiny
Čs. filmexportu |
| 41. L. POSPÍŠIL | – z funkce náměstka ředitele Čs. filmexportu |
| 42. M. SCHMIEDBERGER | – z funkce náměstka ředitele
Filmového studia Barrandov |
| 43. C. ŠTÍTNICKÝ | – z funkce ústředního ředitele Slovenského filmu |
| 44. ing. P. BAUMA | – z funkce ředitele Studia hraných filmů Koliba |
| 45. J. JAŠŠO | – z funkce ředitele Studia krátkých filmů
Bratislava |
| 46. dr. M. FRIDRICHOVSKÝ | – z funkce vedoucího zahr. oddělení
Slovenského filmu |
| 47. dr. A. [MARENČIN] | – z funkce vedoucího I. tvůrčí skupiny
Studia hraných filmů – Koliba |
| 48. M. ČERMÁK | – z funkce šéfredaktora Zpravodajského filmu
Bratislava |

B. [Členové Ideově umělecké rady v tvůrčích skupinách, které byly k 15. 1. 1970 rozpuštěny:]

- | | |
|--------------------------|-----------------------|
| 1. Elmar KLOS | 14. Jan ŘEZÁČ |
| 2. dr. Adolf HOFFMEISTER | 15. Ester KRUMBACHOVÁ |
| 3. Jiří MAREK | 16. Bohumil HRABAL |
| 4. Helena ŠIMÁČKOVÁ | 17. Zd. [MAHLER]" |
| 5. dr. Fr. PAVLÍČEK | 18. Fr. HRUBÍN |
| 6. dr. Fr. DVOŘÁK | 19. Rudolf HRUŠÍNSKÝ |
| 7. dr. Josef MACEK | 20. Karel KACHYŇA |
| 8. Martin RŮŽEK | 21. Fr. VLÁČIL |
| 9. Rudolf KALČÍK | 22. Josef VANIŠ |
| 10. Milan UHDE | 23. Václav LOHNICKÝ |
| 11. [Ota] ORNEST | 24. Jaroslav BOČEK |
| 12. Ladislav FIKAR | 25. Jan SKOPEČEK |
| 13. Fr. VRBA | 26. Miroslav HORNÍČEK |

- 27. Zbyněk BRYNYCH
- 28. Miloš FORMAN
- 29. Gustav FRANCL
- 30. ing. Jiří STRUSKA
- 31. dr. Josef ŠKVORECKÝ
- 32. Ludvík AŠKENÁZY
- 33. Ilona PIETROPAOLOVÁ

- 34. Jana ŠTROBLOVÁ
- 35. Radovan LUKAVSKÝ
- 36. Břetislav POJAR
- 37. Jan KAČER
- 38. Oldřich DANĚK
- 39. Miloš VACÍK
- 40. Jiří [PITTERMANN]^v

C. [Nově jmenovaní pracovníci:]^w

- | | |
|-----------------------|---|
| 1. dr. P. KOYŠ | – ústřední ředitel Slovenského filmu |
| 2. dr. B. STEINER | – náměstek ústř. ředitele Čs. filmu |
| 3. Vl. MAŠEK | – ředitel Ústřední půjčovny filmů Praha |
| 4. K. PIXA | – ředitele Krátkého filmu Praha |
| 5. J. SEDLÁČEK | – náměstek ředitele Krátkého filmu Praha |
| 6. Fr. KOPECKÝ | – náměstek ředitele Krátkého filmu Praha |
| 7. Vl. GOLDMAN | – vedoucí dramaturg Krátkého filmu Praha |
| 8. K. TOPIČ | – vedoucí dramaturg Krátkého filmu Praha |
| 9. V. BENEŠ | – náměstek ředitele KF pro ekonomiku |
| 10. ing. J. ŠMÍD | – vedoucí dramaturg Zpravodajského filmu |
| 11. dr. M. FÁBERA | – ředitel Filmového studia Barrandov |
| 12. L. TOMAN | – hlavní dramaturg Filmového studia Barrandov |
| 13. ing. T. VESELÝ | – vedoucí zahraniční skupiny Čs. filmu |
| 14. J. RYBÍN | – ředitel Čs. filmexportu |
| 15. ing. S. KVASNIČKA | – reprezentat Čs. filmu v Paříži |
| 16. dr. Š. MALÍČEK | – ředitel Studia krátkých filmů Bratislava |
| 17. Š. BUJNA | – šéfredaktor Zpravodajského filmu Bratislava |
| 18. Vl. Bahna | – ředitel Studia hraných filmů Koliba |
| 19. dr. J. A. TALLO | – ústřed. dramaturg Studia hraných filmů Koliba |
| 20. dr. E. ANDRÁŠ | – ved. zahraničního odd. Slovenského filmu |

[...]x

[Přehled nevydaných nebo pozastavených filmů]^y

Přehled obsahuje vyčíslení a seznam pozastavených filmů celovečerních i krátkých včetně filmů stažených z distribuce s finančním vyčíslením výrobních a distribučních nákladů v r. 1970.

Ve sloupci distribuční náklady jsou uvedeny pouze přímé distribuční náklady (kopie a propagace).

Neuvádíme tržby z půjčovního u filmů dodatečně pozastavených, které dosáhlo podle odhadu celkem 7,400 tis. Kčs.

Kromě toho Čs. filmexport vrátil zálohy na monopolní práva za film „Rodáci“, „Žert“ a „Skřiváci na niti“^z v celkové výši 2,100 tis. Kčs, o něž se krátilo plnění devizového plánu roku 1970, a tržby za filmové materiály uvedených filmů v částce 200 tis. Kčs.

Pro zpracování vyčíslení nákladů použili jsme pořizovací náklady filmové výroby, event. nákupní cenu zahraničních filmů.

Celková výše nákladů výrobních i distribučních činí 81.543 tis. Kčs.

Kromě toho v části III. jsou uvedeny západní filmy, které byly staženy z distribuce ve třech etapách v roce 1971.

N á z e v	pořizovací náklady (v tisících Kčs)	distribuční náklady
I. [Celovečerní filmy] ^{aa}		
1. [nedokončené zastavené ve výrobě] ^{bb}		
a) [FSB] ^{cc}		
Uzavřený pavilon	399	
Horečka	1.431	
Návštěvy	2.476	
Celkem	4.306	
2. [dokončené neuvedené] ^{dd}		
a) [FSB] ^{cc}		
Těch několik dnů (bar., C)	3.135	87
Ezop (bar.)	6.121	40
Smuteční slavnost (čb)	3.321	38
[Skřiváci na niti] ^{ff}	4.309	16
Zabitá neděle (čb)	2.922	33
Ucho	3.142	
Den sedmý, osmá noc	2.607	24
Celkem	25.557	238

b) [dovoz] ^{gg}		
Ranná díla	96	3
Noc plná lží (čb., B)	97	39
Svěží vítr (bar.)	117	44
Vymrštěný kámen (čb., B)	125	58
Celkem	435	144
a) + b)	25.992	382

3. [vyřazené nebo pozastavené]^{hh}

a) [FSB] ⁱⁱ		
Hvězda zvaná pelyněk (čb., B)	3.981	158
Žert (čb., B)	4.104	125
Ohlédnutí (čb., B)	3.648	77
Všichni dobří rodáci (bar., C)	8.436	427
Stud (čb., A)	3.880	125
Maraton (čb., B – od konce června)	11.404	156
Přehlídce velím já (čb., B)	3.371	131
Celkem	38.824	1.199
b) [KF] ^{jj}		
Spříznění volbou (čb., A)	633	95
V srdci Evropy (čb., A)	821	82
Mexiko 68 (bar., B)	555	142
Celkem	2.009	319
c) [Slovensko] ^{kk}		
[Volanie démonov] ^{ll} (čb., B)	50	76
Údolie večných karaván (bar., B)	75	106
Psychodráma (čb., B)	50	5
Tri dcéry (čb., A)	50	92
Celkem	225	279
d) [dovoz] ^{mm}		
Morgan, případ zralý k léčení (čb., B)	110	37
Bonnie a Clyde (bar., D) (od konce srpna)	516	340
Celkem	626	377
a) + b) + c) + d)	41.684	2.174
Celovečerní filmy celkem	71.982	2.556

II. [Krátké filmy]ⁿⁿ

1. [dokončené nevydané]^{oo}

a) [KF]PP

Hledání domova (čb)	226	
Co nebylo v dějepise (čb)	99	8
Deset bodů (čb)	132	
Tribunál (bar.)	196	18

Celkem	653	26
--------	-----	----

b) [Slovensko]^{qq}

Šibenice (čb)	5	1
---------------	---	---

a) + b)	658	27
---------	-----	----

2. [vyřazené nebo pozastavené]^{rr}

a) [KF]^{ss}

Jak se dělá zákon (čb)	85	15
Dějiny na 8 (čb)	135	19
Ticho (čb)	117	6
Zahrádkář (čb)	103	17
Československé jaro 1968 (čb)	225	39
Studenti na prodej (čb)	126	3
Vietnam 68 (čb)	140	30
Zahrada (čb)	215	7
Dálnice, makarony, revoluce (čb)	201	20
Kdo byl vlastně B. Šmeral (čb)	165	16
Přístav na české řece (bar.)	184	53
Mars kráčí pískem (bar.)	157	98
Vracejí se domů (čb)	136	3
Meditace (čb)	125	10
Občané s erbem (bar.)	102	65
Hokejová pomlázka z Vídně (čb)	135	21
Nechte nás kvést (bar.)	158	14
Balada o tom (čb)	184	11
Carmen nejen podle Bizeta (čb)	199	27
Gladiátoři (čb)	61	7
Hrdinové minulého času (čb)	168	18
[Cesta zarúbaná] ^{tt} (čb)	139	5
Byt (čb)	323	4
Mnichov 1938 (čb)	65	14
Osudy (čb)	69	19
Love in (čb)	137	6
Řetězová reakce (čb)	138	6
Obrázky z Číny (čb)	54	8

ILUMINACE

Dokumenty z archivu ÚV KSČ

Němý svědek (čb)	94	8
Houslista (čb)	260	13
Jak namalovat běsnící individua (bar.)	175	46
Smetiště (bar.)	168	2
Obři (bar)	230	41
Striptérka (čb)	60	7
Celkem	5.033	683
b) [Slovensko] ^{uu}		
Leopoldovská pevnost' (čb)	23	6
Fotografovanie obyvateľov domu (bar.)	23	42
30. október (čb)	5	5
Tryzna (čb)	5	6
Ideály (čb)	23	15
Cannes 68–69 (čb)	23	3
Pohľadnica (čb)	5	2
Čas, ktorý žijeme (čb)	5	5
Obec plná vzdoru (čb)	–	6
Omša (čb)	5	5
Hokej 69 (čb)	23	3
Dvanásť (čb)	79	1
Jeden z nás človek (čb)	5	3
Oko (čb)	5	4
Žijí v palácach (čb)	23	8
Nedokončená kronika (čb)	5	9
Celkem	257	123
c) [dovoz] ^{vv}		
Pryč (čb)	13	3
d) [KF – zakázkové] ^{ww}		
Dubček (čb)	58	5
Hospodář (čb)	106	2
Nezorané meze (čb)	33	4
Celkem	197	11
a) + b) + c) + d)	5.500	820
Krátké filmy celkem	6.158	847

[Rekapitulace] ^{xx}		
Celovečerní filmy celkem	71.982	2.556
Krátké filmy celkem	6.158	847
Úhrnem	78.140	3.403

III. [Seznam západních filmů, stažených ve třech etapách z distribuce]^{yy}

a) [k 1. březnu 1971:]^{zz}

Brooklynský klub vrahů	NSR
Dynamit v zeleném	NSR
Smrt v červeném jaguáru	NSR
Výstřely na Broadwayi	NSR
Detektiv	USA
Diamanty	Francie
Erotissimo	Francie
Lady Hamilton	Anglie
Barbarella	Francie – Itálie

b) [k 18. březnu 1971:]^{aaa}

Šelma na svobodě	Francie
Probud' se a zabíjej	Itálie
Čingischán	USA
Drahá Brigitto	USA
[Na sever od Aljašky] ^{bbb}	USA
Stalo se v Southportu	GB
Most u Remagenu	USA
Dokonalé manželství	NSR
Život ve dvou	NSR

c) [k 1. dubnu 1971:]^{ccc}

Milostná dobrodružství	
Moll Flandersové	GB
Práškači	GB
Druhý dech	Francie
Slunce rošťáků	Itálie
Dobrodruh z Istanbulu	NSR
Lhář a jeptiška	NSR
Alibi	NSR
Andílek aneb Panna z Bamberku	NSR
Morálka	NSR
Tajemství čínského karafiátu	NSR
Bandolero	USA
Profesionálové	USA
Chladnokrevně	USA

[...] ^{ddd}

[Přehled o výsledcích pohovorů o výměně členských legitimací v jednotlivých organizačních strany v Čs. filmu] ^{eee}

Organi- zace:	Počet čle- nů před prověrkou:	Legiti- maci vy- dat:	Vylou- čeno:	Zrušeno členství:	Nerozhod- nuto:
ÚŘ	57	27	3	25	2
KF	153	74	20	54	5
Čs. FEX	15	8	4	3	—
ÚPF	60	29	12	19	—
FSB ^{*)}	467	337	30	90	10
FL ^{**)}	32	28	1	3	—
FP	20	17	—	3	—
FS Koliba	107	75	14	16	2
ÚPF Brat.	32	27	2	2	1
KF Brat.	23	17	5	1	—
Celkem	966	639	91	216	20

^{*)} Stav členů FSB k 1. 1. 1968 = 691. V době od 1. 1. 1968 do 1. 1. 1970 odevzdalo legitimaci 187 členů.

^{**)} V roce 1968 = 90 členů, do konce roku odevzdalo legitimaci 44 členů. 29. 5. 1970 zrušena organizace, k prověrkám se přihlásilo 32 členů.

SÚA, *Předsednictvo ÚV KSČ, f. O2/1, sv. 161, a. j. 243, 22. 3. 1971. – Strojopis A4, 32 s.*

a	číslo jednacích 9314/31, které se opakuje na úvodní stránce všech příloh, vpravo podtržené označení „Příloha III/I“	h	původně uvedeno <i>Skřivanci na nitích</i>
b	strojopisně podtrženo	ha	původně uvedeno <i>Lyšáci, myšáci a šibeničák</i>
c	chybně uvedeno <i>Marenčín</i>	ch	chybně uvedeno <i>Hladači světla</i>
d	strojopisně podtrženo	i – n	strojopisně podtrženo
e	ve skutečnosti tvoří tento seznam třetí část přílohy označené jako IV/c	o	podtržené označení „Příloha IV/b“
f	v závorce byl odkaz na přílohu IV/e, v níž se podává přehled vývoje počtu těchto diváků; tuto přílohu editoři do edice nezařadili	p	nadpis je od následujícího textu oddělen linkou
g	strojopisně podtrženo	q	strojopisně podtrženo
		r	chybně uvedeno <i>Marenčín</i>
		s	nadpis je od následujícího textu oddělen linkou
		t	chybně uvedeno <i>Ota</i>

u	chybně uvedeno <i>Máhlér</i>	ll	chybně uvedeno <i>Volanie Demonov</i>
v	chybně uvedeno <i>Pitterman</i>	mm – ss	strojopisně podtrženo
w	strojopisně podtrženo	tt	chybně uvedeno <i>Cesta zarubaná</i>
x	podtržené označení „Příloha IV/c“	uu – aaa	strojopisně podtrženo
y	strojopisně podtrženo	bbb	chybně uvedeno <i>Na sever Aljašky</i>
z	původně uvedeno <i>Skřivánci na nitích</i>	ccc	strojopisně podtrženo
aa – ee	strojopisně podtrženo	ddd	podtržené označení „Příloha IV/d“
ff	původně uvedeno <i>Skřivánci na nitích</i>	eee	nadpis je od následujícího textu oddělen linkou
gg – kk	strojopisně podtrženo		

1) Publikovaný text tvoří nejpodstatnější část původně stodvašedesátistránkového spisu, do kterého je zařazen jako „Příloha III/1“. Souvislý text doplňují tabulky, seznamy a přehledy. Spis nese datum 22. března 1971 a předsednictvu ÚV KSČ jej předkládali Lubomír Štrougal a Jan Fojtík. V usnesení ze schůze, na které se tento materiál projednával, se praví, že předsednictvo ÚV KSČ:

„I. bere na vědomí zprávu o situaci a dalším postupu konsolidace v Čs. filmu a usnesení přijaté k ní předsednictvem vlády ČSSR;

II. souhlasí s návrhy na opatření v rámci dalšího postupu konsolidace tak, jak jsou ve zprávě uvedeny;

III. ukládá s. J. Puršovi předložit předsednictvu ÚV KSČ do 31. srpna 1971 návrh osnovy zákona o čs. kinematografii.“

Kromě publikovaných částí obsahuje spis ještě tyto položky: návrh usnesení; usnesení předsednictva vlády ČSSR ke stejnému problému; seznam akcí plánovaných k 50. výročí založení KSČ; přehled vývoje počtu diváků podle jednotlivých produkcí za léta 1945 – 1970 a dramaturgické plány Filmového studia Barrandov a Koliby.

2) 1. festival československého filmu v Banské Bystrici proběhl ve skutečnosti až v roce 1959 ve dnech 22. – 28. února. Zprávu o jeho průběhu podal například Jiří H r b a s v časopisu *Kino: 1. festival čs. filmu v Banské Bystrici. Za užší sepětí filmové tvorby s životem lidu*. „Kino“ 14, 19. 3. 1959, č. 6 s. 83 – 85. Po deseti letech se k festivalu vrátil Jaroslav B o č e k ve filmu a době: *Banská Bystrica*. „Film a doba“ 15, 1969, č. 7 s. 356 – 359.

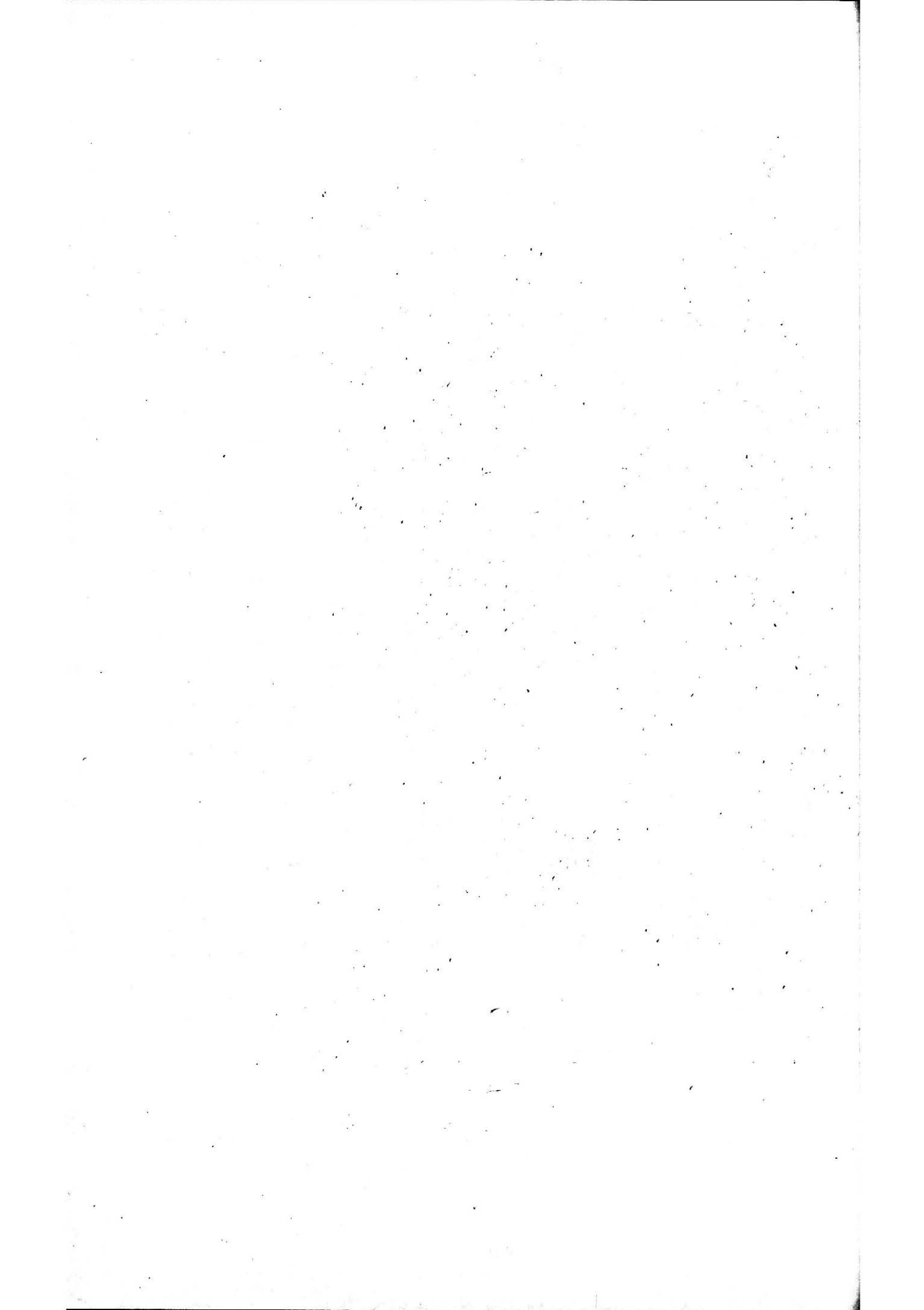
3) Rozšířený ústřední výbor FITES se sešel 18. května 1968. Na jeho zasedání bylo schváleno prohlášení, jež kritizovalo vedení KSČ za zpomalení „demokratizačního procesu“. Text prohlášení viz: „Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců“ 30. 5. 1968, č. 6, s. 1, 3. Úvodní slovo Ivana Svitáka a Milana Šimečky přinesly (s některými nepřesnostmi) „Filmové a televizní noviny“ 2, 29. 5. 1968, č. 11, s. 8.

4) Podle rozhovoru s L. Helgem, který provedli pracovníci Komise vlády pro analýzu událostí let 1967 – 1970, existoval Koordinační výbor tvůrčích svazů neoficiálně už od počátku roku 1967. – Srov.: Květa J e c h o v á, *K historii Koordinačního výboru tvůrčích svazů*. In: *Proměny Pražského jara 1968 – 1969. Sborník studií a dokumentů o nekapitulantských postojích v československé společnosti*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR v nakladatelství Doplněk, Praha 1993, s. 91. V sekretariátu FITES se o námětu vytvořit Koordinační výbor mluvilo již 29. února 1968. – Viz SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 130, a. j. 206, b. 5, příloha III, s. 3. Oficiálně se Koordinační výbor tvůrčích svazů ustavil na návrh Jana Procházky 6. května 1968. – Viz „Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců“ 30. 5. 1968, č. 6, s. 1. Oddělení kultury ÚV KSČ bylo zřízeno 7. 5. 1968.

5) Pisatelé této zprávy měli pravděpodobně na mysli především Poledňákovu poslaneckou činnost. V týdnu od 21. – 28. srpna 1968 patřil Alois Poledňák k nejagilnějším poslancům. On to byl, kdo 21. srpna 1968 navázal první telefonické spojení s prezidentem Svobodou a informoval ho o zasedání předsednictva Národního shromáždění. – Srov.: František C i g á n e k, *Národní shromáždění 21. – 28. srpna 1968*. Doplněk, Brno 1995.

6) Ve skutečnosti předsednictvo ÚV NF ČSR rozhodlo o zrušení členství FITES na svém zasedání dne 7. ledna 1970. – Srov.: J. C y s a ř o v á, c. d., s. 78 – 79.

- 7) SÚA, Byro pro řízení stranické práce v českých zemích, f. 02/7, sv. 22, a. j. 47.
- 8) Viz dokument I, pozn. 4.
- 9) Viz dokument I, pozn. 5.



Literární obzor

Lexikon českého filmu

Václav Březina: *Lexikon českého filmu. 2 000 filmů 1930 – 1996.*

Filmové nakladatelství Cinema, Praha 1996, 531 s., náklad 5 000 výtisků, cena 455 Kč.

Nakladatelství Cinema si v loňském roce zjednálo úctu filmumilovných čtenářů vydáním dvou základních příruček – jednak Fikejzovy encyklopedie *Filmové herci současnosti* (vydáno ve spolupráci s Knižním klubem),¹⁾ jednak *Lexikonu českého filmu* z pera **Václava Březiny**. Přestože ani v jednom případě nejde o úzce odbornou publikaci, rozhodně zaujme vyčerpávající úplnost přinášených údajů, jež snese srovnání se zahraničními příručkami podobného zaměření, dokonce je obě české encyklopedie leckdy nechávají za sebou. V domácím kontextu bude Březinův *Lexikon* doplněn rozsáhlým katalogem *Český hraný film*, z něhož dosud vyšel první svazek věnovaný němé éře (Národní filmový archiv, 1995).²⁾

Lexikon českého filmu navazuje na interní tisky, většinou cyklostylované, které byly k dispozici jen omezeným skupinám zájemců. Vedle příruček *Československé filmy* (dovedeno do roku 1985), připravovaných bývalým Československým filmovým ústavem, to byla zejména publikace *Československé filmy ve filmové distribuci*, kterou vydala někdejší ÚPF v roce 1988. Na ní se podílel i Václav Březina, jenž u *Lexikonu českého filmu* pak figuruje jako jediný autor. Ostatně soupis literatury je uveden v úvodu popisované publikace – obsahuje nejdůležitější prameny včetně poněkud záhadných „tzv. cenzurek“ (jde skutečně o cenzurní listy vydané cenzurním sborem při ministerstvu vnitra či o výtahy z nich z Věstníku ministerstva vnitra?). Zato ovšem chybí zdroj velice podstatný, a to Havelkovo několikasvazkové *Filmové hospodářství*, dovedené až k roku 1970. Právě zde jsou totiž obsaženy některé údaje, které Václav Březina uvádí poněkud odlišně, jak se ještě zmíním. Rovněž pominul interní časopis z poválečného období *Filmové informace*, podrobně mapující osudy jednotlivých projektů.

Lexikon českého filmu pokrývá jen zvukovou éru, přibližně období od roku 1930 do současnosti (tedy do první půle loňského roku). Nalezneme v něm kolem 2 000 titulů. Soustředí se na filmy hrané, ale výběrově též dokumenty a animované snímky. Kniha je pojata jako úplná soupiska veškerých filmů hraných a dlouhometrážních (včetně nikdy neuvedených), přičemž zařazení ostatních děl jako doplňku se řídí představou reprezentativnosti podle autorovy úvahy. Lze proto jen obtížně vytykat případné nedostatky v tomto doplňkovém okruhu, jenž zůstává pouhým appendixem a nečiní si nároky na systémové podchycení „zbytkové“ části filmové tvorby.

Každému filmu přísluší samostatné heslo, řazené v abecedním pořádku. Sdružuje veškeré podstatné údaje, počínaje rokem výroby a výrobci, minutáží, označením barevnosti a konče nejdůležitějšími tvůrci (režisér, autor námětu, scenárista, kameraman, autor hudby). Dále jsou uvedeni herci (jejich počet se někdy blíží dvaceti!) včetně názvu rolí, které ztvárňují. Zájemce se dokonce může dovědět, kdy se uskutečnila premiéra a kde se natáčely exteriéry. U filmů uváděných po skončení druhé světové války kniha přidává i počet představení a množství diváků (pokud tyto údaje byly sledovány). Autor ovšem hned upozorňuje, že návštěvnické výsledky nemusí být objektivní, někdy o nadsazení výsledků rozhodovaly politické zřetele.

Každé heslo rámuje piktogramy zařazující ve stručnosti daný film podle žánrového, případně druhového členění a procentuální vyjádření uměleckého (?) zdatu, vycházející z praxe zavedené

1) Srov. recenzi Tomáše Bartoška *Výjimečný čin*, „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 156 – 158.

2) Srov. recenzi Jiřího Pokorného *Nový katalog němeého filmu*, „Iluminace“ 8, 1996, č. 2, s. 155 – 157.

časopisem Cinema. Druhou část hesla tvoří stručná rekapitulace syžetu proložená případnými zajímavostmi ze zákulisí (včetně účasti osob, které z nejrůznějších důvodů nebyly uvedeny v titulcích, včetně pozdějších střihových zásahů) a zakončená autorovým pregnantně vyjádřeným osobním postojem. Zejména tato složka – jak se ještě zmíním – obsahuje nejspornější tvrzení, která prozrazují značně posunuté či dokonce svévolné hierarchizační cítění, neboť v konečném výsledku se ve stejné rovině ocitají filmy naprosto nesrovnatelné.

Procentuální údaje (0 procent je nejméně, 100 procent nejvíce) postrádají koncepčnost, neboť nemohou postihnout mnohavrstevnost filmové tvorby. Pouhé procentuální (kvantitativní) rozlišení totiž nedovoluje vyjádřit rozdíl mezi tvorbou umělecky zaměřenou a mezi zábavnou produkcí; někdy nad přidělenými procenty zůstává otazník, zda je autor myslí vážně. Kupříkladu, když pouhých 20 % (tedy podle autorovy klasifikace „pouze pro vstřícně naladěné a shovívavé diváky“) přiděluje jak závažnému politickému dramatu *Stud* (1967), jednomu z nejpronikavějších děl šedesátých let, tak trapné „cestovně oběžní“ komedii *Trhala fialky dynamitem* (1992), řadí se k nejnevкусnějším počínům polistopadové éry.

Václav Březina si je samozřejmě vědom obtížné porovnatelnosti děl časově od sebe vzdálených, rozdělených jak vypravěčskými konvencemi, tak možnostmi či schopnostmi výpovědi, kterou přináší. Jde o problém, jaké měřítko nastolit. Zda přihlížet k dobovému kontextu, tedy brát zřetel na postavení daného filmu v době jeho vzniku, nebo se naopak přiklonit k jakémusi univerzálnímu měřítku, jehož prizmatem by se filmy posuzovaly jakoby „an sich“, ale jež by přes všechno úsilí nutně vycházelo ze současných hodnotových kritérií.

Například komedie *Eva tropí hlouposti* je v době svého vzniku (1939) jistě špičkovým počinem, přesahujícím běžný standard své doby, avšak ve srovnání s komedií „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970), splňující o třicet let později stejné únikové tendence a vyprávěné se stejnou nápaditostí a bravurou, je zřetelně poznamenána ateliérovou umělostí a inscenačním kalkulem přesahujícím místy práh únosnosti. Březina si byl vědom dobové podmíněnosti obou filmů, takže *Evu* ocenil 60 %, zatímco druhému jmenovanému snímku přisoudil 90 %. Jindy ovšem nedomýšlel možné paralely, když společenskou veselohru *Kristián*, jistě s *Evou tropící hlouposti* co do významu souměřitelnou, obdaroval nejvyšším, stoprocentním hodnocením, takže zastiňuje nesporně závažnější díla (alespoň v žánrové příslušnosti) té doby, např. historickou komedii *Cech panen kutnohorských* (1938) či politickou satiru *Svět patří nám* (1937), ale též daleko pozdější skvosty typu *Svatby jako řemen* (1967). Ve své době vlastně postrádá rovnocennou konkurenci. Ocítá se tak až ve společenství pozdějších filmů jako *Lásky jedné plavovlásky* (1965), *Hoří, má panenko* (1967), *Ostře sledované vlaky* (1966) či *Rozmarné léto* (1967, rovněž 100 procent), za nimiž ovšem po všech stránkách pokulhává.

Podobné rozpory vytušíme i u tak jasně vymezeného, málo proměnlivého žánru, jako jsou pohádky. Jistě lze souhlasit s nejvyšším vyzdvižením *Pyšné princezny* (1952), nižší ocenění pak snad odpovídá i *Hrátkám s čertem* (1956), *Třem oříškům pro Popelku* (1973), *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987). Jenže pak je obtížné vysvětlitelné rovněž stoprocentní zaujetí pohádkou *Byl jednou jeden král* (1954, podle Březiny „téměř ideálně spojuje kouzlo prostého vyprávění a špičkovou kvalitu humoru“), když film ovládají ideologická kritéria a nevyrovnanou inscenační složku mají zachránit extempore hlavních představitelů. Březina totiž přehlédl zásadní rozdíl mezi oběma pohádkami: zatímco *Pyšná princezna* vcelku obratně využívá stereotypy francouzské historické komedie, proložené jen drobnými dobovými úlitbami, *Byl jednou jeden král* roubuje na pohádkovou konstrukci až parodicky přemrštěnou poetiku socrealistických třídních konvencí.

Jsem si samozřejmě vědom, že v celkovém objemu zpracovávaných titulů je takřka nemyslitelné rozmýšlet vzájemné souvztahy mezi jednotlivými filmy. Procentuální vyjádření prakticky znemožňuje lišit díla s uměleckými ambicemi od projektů ryze zábavných. Zcela neřešitelné je pak

postižení – dejme tomu – rozdílu mezi umělecky méně zdařilým pokusem a výtečně natočeným zábavným snímkem. Autor se snaží tento nedostatek nahradit popisky ke každému titulu.

Popisek však vzbuzuje rozpaky už svým členěním. Převážnou část tvoří rekapitulace syžetu, přičemž stylové zabarvení už dává tušit autorův vztah k danému filmu. Zpravidla poslední větu pak tvoří ostře zahrocený soud, jemuž však chybí podrobnější zdůvodnění. Texty k jednotlivým heslům postrádají serióznější, byť i jen několikařádkové zhodnocení základních tendencí. To nahrazují často populistické fráze, které možná přispívají k čtenářské atraktivitě, ale nikoli k uměřenosti podání. Zvláště u podřadných titulů převažují žlučovité jedovatosti či zlomyslně ironizující poznámky, které jistě mohou mít své opodstatnění, ale stěží nahradí analytický přístup. Zpravidla se dovíme, o čem film pojednává, ale téměř nikdy, jakým způsobem téma pojednává.

Občas však taková popiska selhává pro svou povrchnost; protože není s to zachytit strukturu díla, soustředí se jen na reprodukci syžetové linie, třebaže ta nemusí být určující. Kupříkladu o podobnosti Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) se dočteme: „V luxusním penzionu se okázale nudí několik dvojic. Zvědavou Evu zaujme záhadný Robert natolik, že se pokusí vypátrat jeho tajemství: sama se má stát další obětí masového vraha žen... (...) Filozofující podobenství, moderní opera a experimentální hříčka rafinovaně provokující emoce i intelekt diváka. (...)“ (s. 280)

U dalšího filmu Věry Chytilové, hořké satiry *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979), zaznamenejme sklon k nezávazným drbům namísto seriózních informací: „Na rozestavěném velkoměstském sídlišti se někdy i pracuje, ale hlavně tu žije mnohatisícový dav lidí a každý z nich má své zájmy, starosti a problémy. Režisérka vyhověla schvalovacím připomínkám a připojila optimistický podtitul – ale dala mu krutě ironický podtext. Návrat V. Chytilové mezi barrandovské filmaře neprošel hladce. Příliš náročná umělkyně se na odborářském fóru musela zodpovídat z nepřiměřeného nesouhlasu nad laxním výkonem jedné ze spolupracovnic.“ (s. 286)

A do třetice ještě jednou Věra Chytilová – *Hra o jablko* (1976): „Komedie zaujatá proti mužům. Na jednu z pražských porodnic nastoupí nová sestra Anna Šimová. Svým zbrklým a potřeštěným vystupováním upoutá pozornost i dr. Johna. Vztah, který mezi nimi vznikne, bere tato dívka mnohem vážněji než její zbaběle sobecký partner... O tom, ale hlavně i „o něčem jiném“ je mimořádný film režisérky V. Ch., která si i za zcela mimořádných podmínek (titul nesměl vzniknout na barrandovském kopci) tvrdošíjně prosadila náročně osobitou a pro většinu tehdejších dramaturgů a normalizačních schvalovatelů zcela nepředstavitelnou autorskou koncepci. Uvedení filmu bylo několikrát odloženo a jeho distribuce byla administrativně omezována, přestože šlo o divácky nejvyhledávanější titul oněch let. Do jihočeských kin se tato výborná komedie o zcela vážných a zásadních věcech dostala až počátkem roku 1989 a ještě tehdy vyvolávala rozhořčené protesty místních ochránců socialistické morálky. Trvalá hodnota, o které se ví, ale neškodí si to připomenout.“ (s. 131)

Uvedené citáty prokazují, že autor silně inklinuje k vyhledávání údajů, týkajících se spíše mimo-uměleckých záležitostí. Např. distribuční osudy filmů jsou jistě zajímavé, někdy dokonce unikátně přibližují málo známé skutečnosti, ale shledávám povážlivým, stává-li se referování o nich páteří celé glosy, případně nahrazuje-li vyslovení argumentovaného stanoviska k hodnotám daného filmu. Ukazuje se, že autor se nechává příliš rád unášet letem asociací (co vše se mu při vyslovení názvu vybaví) a upřednostňuje významově druhořadé informace.

Pokud se nemůže spolehnout na průkaznost deskripce syžetu (a v případě *Ovoce stromů rajských jíme* to bezpochyby pociťoval), uchyluje se k fádním, neurčitým formulacím, které selhávají v přiblížení tvarových zvláštností filmu – charakteristika „filozofující podobenství, moderní opera a experimentální hříčka“ ani v nejmenším nepostihuje podstatu díla, protože „filozofující podobenství“ je pojem natolik široký a zastřešující, že neumožňuje čtenáři udělat si bližší představu,

„moderní opera“ je pak spíše zavádějící termín, neboť ve filmu se nezpívá, a případná metaforická rovina tohoto označení není dost zřetelná, protože nepřipomíná (s ohledem na rozsah glosy to ani není možné) režisérčiny záměry, které nebyly v původní míře realizovány. Konečně i termín „experimentální hříčka“ je natolik nezakotvený a mnohoznačný, že opět nemůže poskytnout přesnější představu. Film tak sice zůstává obecně zařazen (a stejnými slovy by mohla být „popsána“ další díla, která odvrhla popisné a v realistických konvencích vedené vyprávění), ale jeho přiblížení zůstává nenaplněno.

Popiska k *Panelstory* je pak ještě fádňejší, protože obsahuje jen jednovětou rekapitulaci námětu (na přiblížení syžetu autor vlastně rezignoval) a poté již následují zákulisní drby jako základní materiál pojednání. Totéž lze vztáhnout na *Hru o jablko*, kde dokonce jako úvodní charakteristiku zaznamenáme reklamní slogan z plakátu („komedie zaujatá proti mužům“). Stejně jako v předějším případě zcela absentuje sebemenší zmínka o tvaru filmového vyprávění a jeho stylistických zvláštностech.

Březinův slovník se tak spíše mění v jakýsi osobní glosář než v cíleně encyklopedické pokrytí dané oblasti. Pokud rozebíraný film neumožňuje rozvinout průhled do zákulisí výrobních či distribučních osudů (a takových filmů je přece jen absolutní většina), uchyluje se autor často ke komentování, kdy v různých podobách, ale přitom monotónně a jako pouhý neargumentovaný výkřik vyslovuje tutéž myšlenku – film je špatný a dnes již nesledovatelný. Namátkově uvádím: *Království za kytaru* (1989) – „nevěrohodná moralita pro děti a dospívající mládež“ (s. 189); *Hry pro mírně pokročilé* (1986) – „nepřehledný a velmi zmatený film“ (s. 136); *Nevinná* (1939) – „pravý a neředitelův kýč“ (s. 259); *Pět hříšníků* (1964) – „zcela nevydařený film, na který si už asi jen málokdo vzpomene“ (s. 298); *Sedmý kontinent* (1960) – „po letech je jen sotva možné brát to vše vážně“ (s. 363). (Atd.) Na otázku, jakých jazykových prostředků autor využívá, se odpověď rýsuje sama. Převažují emocionálně zabarvené výrazy, poskládané v úderná hesla. Náporné a jednoznačně vyjádřené heslo – téměř jako z plakátu – se tak stává Březinovým stavebním materiálem, jehož výrazová hutnost není ovšem pokaždé provázena také stejnou brilancí myšlenkovou. Spíše výjimečným je přesný a výstižný postřeh, zařazující film do určitých kontextů. Například u *Krále Šumavy* (1959) píše: „Proslulý film, který si získával po léta četné diváky, jimž nevalila jednoznačná ideologizace příběhu.“ (s. 188) Bravurně zvládnutá dobrodružná linie prostě přehlušila „státotvorný“ patos tohoto honu na záškodníky.

Ačkoli přesnost snesených údajů je ve většině případů bezvadná, občas se tu chyby přece jen vyskytují. Pramení z mechanického přejímání faktů, které nebyly dále ověřovány. Například poslední film Vladimíra Slavínského, budovatelské drama *DS-70 nevyjíždí*, nevznikl v roce 1951 (tehdy měl jen opožděnou premiéru), ale byl natáčen během léta 1949 a teprve po režisérově smrti upraven do žádoucího tvaru. Podle Havelkova *Filmového hospodářství* zůstával neobvykle dlouho ve výrobě a definitivního dokončení se dočkává jako poslední položka pro rok 1950. Rovněž Kachyňova agentská historka *Ztracená stopa* nemohla vzniknout v roce 1953, aby pak byla ze záhadných důvodů byla držena „pod zámek“ a na plátna kin se dostala až o tři roky později. Vysvětlení je jednoduché – autor prostě z filmografických materiálů převzal překlep (omyl se vyskytuje již v předchozí verzi této práce z roku 1988, vydané někdejší ÚPF) a již si podezřelý údaj neověřil. *Ztracená stopa* je totiž prvním samostatným Kachyňovým filmem a nese copyright 1956. (Předtím spolu s Jasným debutoval na poli hraného filmu snímkem *Dnes večer všechno skončí* – psal se rok 1954 a dokonce i Březina uvádí, že se jedná o první hraný film obou režisérů, jejichž cesty se pak rozešly.)

Občas selhává i jistota „pamětnických“ vzpomínek, když kupříkladu Chytilové *Sedmikrásky* (1966) jsou prohlášeny za proskribovaný film, který se stal „odstrašujícím příkladem a velice pečlivě strážným trezorovým titulem“ (s. 363). Jako odstrašující příklad zmatečného odklonu

od principů socialistického realismu určitě sloužil, ale zakázán nikdy nebyl, protože po celou dobu sedmdesátých a osmdesátých let se nacházel ve fondu filmů určených pro filmové kluby a mohl se v jejich síti uvádět, jak mohu doložit z vlastní zkušenosti.

Ve výčtu eventuálních nepřesností by zajisté bylo možné pokračovat. Byly by to však připomínky dílem okrajové (otázka faktografických nepřesností), dílem neadekvátní vzhledem k zaměření i poslání tohoto lexikonu. Václav Březina nehodlal psát vědeckou publikaci. Netají se určením pro nejširší masu zájemců, kteří očekávají hlavně obrysové přiblížení děje. Proto se vydání ujalo nikoli specializovanější, náročněji orientované nakladatelství, nýbrž nakladatelství Cinema, které navíc prosadilo i ono sporné procentuální ohodnocování. V naznačeném směru kniha svůj účel určitě plní. Jde o dosud jedinou publikaci, která v úplnosti shrnuje produkci dlouhometrážních českých, případně též koprodukčních zvukových filmů (včetně i některých sporných položek, jakými jsou např. Duvivierův *Golem* z roku 1936, který byl na Barrandově spíše jen natáčen, než že by se jednalo o plnohodnotný česko-francouzský projekt, nebo Weiszovu *Píseň nemilovaného* z roku 1982, která se nikdy nedostala do českých kin, protože francouzský koproducent zkrachoval a natočený materiál byl soudně zabaven). Rozhodně si tedy Březinova publikace zaslouhuje uznání jako průkopnické dílo, které jistě není prosto chyb, avšak poskytuje základ i inspiraci dalším lexikografům.

Jan Jaroš

Německé úvahy o sebereflexivnosti filmu

Film und Kritik. Heft 2: Selbstreflexivität im Film.

Ed. Frank Amann, Siegfried Kaltenecker, Jürgen Keiper.

Stroemfeld, Basel – Frankfurt am Main 1994, 96 stran.

„Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst.

Ed. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius.

Schüren, Marburg 1996, 136 stran.

(Arnoldshainer Filmgespräche, Band 13.)

Problematika tzv. sebereflexivnosti filmu, toho, jak se film zaměřuje sám na sebe, jak se sám v sobě „zrcadlí“, ¹⁾ se v posledním období stala tématem široce zpracovávaným, svým způsobem i módním. Lze poukázat například na obsáhlou monografii Roberta Stama, na poslední knižní práci slavného Christiana Metze, na disertaci Haralda Schleichera či na polský sborník *Kino o kinie*. ²⁾

1) Objevují se i další terminologické varianty, jako *autoreflexivnost* či pouze *reflexivnost* (s poukazem na to, že výraz sám už zahrnuje sémantický rys zvratnosti, obrácenosti na sebe). Význam zřejmě poněkud užší nese termín *autotematičnost* (*autotematismus*, *autotematizace*).

2) Srov.: Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI 1985; Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris 1991; Harald Schleicher, *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. Tübingen 1991; *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Ed. Ewelina Nurczyńska-Fidelska – Zbigniew Ratko. Łódź 1993. – V literatuře dostupné v češtině se zmíněné problematiky dotýkají dvě studie V. V. Ivanova a tištěné ve sborníku *Tartuská škola* (Praha 1995). Srov. též: Petr Málík, *Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu*. „Illuminace“ 8, 1996, č. 3, s. 147 – 153.

O tom, že zájem o otázky sebereflexivnosti filmu trvá, svědčí mj. dvě novější německé publikace, které zde chceme představit.

Druhé – a jak se zdá, i poslední³⁾ – číslo ambiciózního periodika *Film und Kritik* zahrnuje sedm studií spjatých vazbou k centrálnímu pojmu sebereflexivnosti; většinu autorů tvoří mladší badatelé, kteří zatím nejsou mezinárodně známí, ale najdeme tu i příspěvek renomovaného Karla Siereka (dnes profesora na Svobodné univerzitě v Berlíně) a zkrácený překlad jedné kapitoly z knihy proslulého amerického teoretika kultury Fredrica Jamesona *The geopolitical aesthetic* (London 1992). Záběr otištěných prací přitom sahá od koncentrace na obecné teoretické otázky a na klasifikaci podob sebereflexivnosti – Kay Kirchmann, *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität* (Mezi sebereflexivností a sebereferenčností. Úvahy o estetice obrácení na sebe jako filmové modernosti,⁴⁾ s. 23 – 37); Thomas Christen, „Who's in charge here?“ *Die Thematisierung des Erzählens im Film* („Kdo je tady odpovědný?“ Tematizace vyprávění ve filmu, s. 39 – 53) – přes zkoumání specifiky vyhraněných oblastí filmu (rané období vývoje filmu, experimentální film, dokumentární film), a to na konkrétních příkladech – Dominique Blüherová, *Am Anfang war das Dispositiv* (Na počátku byl aparát, s. 66 – 70); Siegfried Kaltenecker, *Im Schatten der Objekte. Über die Reflexionen eines anderen Selbst in Matthias Müllers AUS DER FERNE – THE MEMO BOOK* (Ve stínu objektů. O reflexích jiné identity ve filmu Matthiase Müllera Z DÁLKY – PAMÁTNÍK, s. 71 – 84); Jürgen Keiper, *Film auf Leinwand, 3 x 4 m. Selbstreflexivität in Filmen von Elfi Mikesch und Herbert Schwarze* (Film na plátně, 3 x 4 m. Sebereflexivnost ve filmech Elfi Mikeschové a Herberta Schwarzeho, s. 85 – 95) – až k analýze díla význačných tvůrčích osobností: Karl Sierek, *Verwechseln und Vergleichen. Spiegelung und Reflexion in DIE LACHENDEN ERBEN (Max Ophüls, D 1932)* (Zaměňování a srovnávání. Odraz a reflexe ve filmu SMĚJÍCÍ SE DĚDICI, s. 55 – 65); Fredric Jameson, *High-Tech-Kollektive im späten Godard* ([asi] Kolektivy období rozvinuté techniky v Godardově pozdním díle, s. 5 – 22).

Také druhá publikace má svým způsobem periodický charakter. Vyšla v knižní řadě shrnující výsledky pravidelně konaných tzv. Arnoldshainských hovorů o filmu (Arnoldshainer Filmgespräche), které pořádá Evangelická akademie v Arnoldshainu nedaleko Frankfurtu nad Mohanem (Evangelische Akademie Arnoldshain).⁵⁾ Jednání s tématem sebereflexivnosti se konalo v červnu 1995. Sborník uveřejněný v roce následujícím obsahuje vedle materiálů vycházejících z tohoto jednání ještě několik dalších tematicky příbuzných studií. Mezi autory nacházíme některá jména známá už z *Film und Kritik*. Kay Kirchmann je zde zastoupen jednak přetiskem své práce *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität* (s. 67 – 86), jednak dalším, analytickým článkem, znovu se objevuje rovněž Karl Sierek. Texty se zřetelně dělí na dvě skupiny: na jedné straně stojí příspěvky teoretického a úvahového charakteru – vedle Kirchmannovy studie Stefan Reinecke, *Wenn das Kino über sich selbst staunt* (Když film nad sebou samým žasne, s. 9 – 15); Karl Sierek, *Transit oder: Das Elend der Reflexion* (Přechod aneb Bída reflexe, s. 17 – 30); Katharina Sykorová (Sykora), *Paragone. Selbstreflexivität im vorfilmischen Bild* (Paragone. Sebereflexivnost v předfilmovém obrazu, s. 31 – 56); Norbert Bolz, *Die Zukunft der Zeichen. Invasion des Digitalen in die Bilderwelt des Films* (Budoucnost znaků. Invaze digitálnosti do světa filmových obrazů, s. 57 – 65); Lars Henrik Gass, *Poröse Bilder. Das Kino reflektiert seinen Ernstfall* (Porézní obrazy.

3) Vydavatelé v redakční předmluvě ohlašují třetí číslo, jež má být věnováno komikovi Roscoe „Fatty“ Arbucklovi; to však dosud – pokud je mi známo – vydáno nebylo.

4) Překlad názvů studií může být vzhledem k tomu, že autoři často využívají specifiky němčiny (a také angličtiny), narážek a víceznačností, někdy jen přibližný.

5) Z dřívějších arnoldshainských sborníků srov. např.: *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Ed. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius. Marburg 1993.

Film reflektuje vážnost své situace, s. 87 – 93) –, na druhé straně rozboru konkrétních filmů: Kay Kirchmann probírá *Muže s kinoaparátem* (Dziga Vertov, s. 95 – 103), Werner Schneider *8 1/2* (Federico Fellini, s. 105 – 115), Reinhard Middel *Bartona Finka* (Ethan a Joel Coenovi, s. 117 – 125) a Ernst Karpf *Hráče* (Robert Altman, s. 127 – 135).

Přehled obsahu obou publikací už naznačil, že v nich nemůžeme hledat plně systematické a vnitřně konzistentní poučení o problematice sebereflexivnosti filmu. Jejich zajímavost a inspirativnost tkví naopak v tom, že exponují pluralitu, mnohost přístupů, osvětlování otázek sebereflexivnosti z různých hledisek, někdy i velmi odlišných a obtížně slučitelných.

Čtenáři se tak předkládá řada rozličných návrhů na vymezení povahy a rozsahu pojmu sebereflexivnosti; zdá se, že tu je nutno počítat přinejmenším se čtveřicí aspektů: V prvním případě jde o tematizaci filmu uvnitř filmu, tematizaci jeho produkce a recepce, jeho úlohy ve společnosti, jeho vyjadřovacích prostředků a vývoje těchto prostředků atd. Další podobu sebereflexivnosti představuje uzavření do filmového univerza, kdy se referenční rovinou filmu stává opět film, nikoli něco vůči filmu vnějšího, „svět“. (Na zmíněné rozlišení klade důraz Kay Kirchmann, který se snaží i o diferenciaci terminologickou: pro potlačení vztahu k mimofilmové realitě volí speciální označení *sebereferenčnost*.) Jindy vystupuje do popředí fakt, že film reflektuje – a to ve dvojím smyslu: odráží i činí předmětem úvahy – svou vlastní utvořenost, konstruovanost, principy a možnosti svého rozvoje, svou vztaženost k aktivitě tvůrčího autorského subjektu, svou zaměřenost na diváky (mj. Thomas Christen, Dominique Blüherová). Snad lze konečně označit jako sebereflexivní i možno říci implicitní protějšek k tomuto postupu, tedy zvýraznění osobité struktury filmu, specifické, neskrývané artificiální uspořádanosti, projevující se např. nápadnými symetriemi, paralelismy, prací s variacemi (Karl Sierek v *Text und Kritik*). I z tohoto bezpochyby značně širokého rámce ovšem leckterý autor vybočuje; tak Siegfried Kaltenecker chápe sebereflexivnost filmu jako sebereflexi subjektu, jako konstrukci a situování „já“. Někdy se pak sotva ubráníme jistému údivu nad tím, co všechno lze při dostatečně umné argumentaci do sféry sebereflexivnosti zahrnout.

S mnohostí názorů na povahu filmové sebereflexivnosti se pojí mnohost ve volbě metodologických nástrojů, koncepčních bází, které mají napomoci uchopení problematiky. V jednom případě jsou východiskem osvědčené přístupy dějin umění, jindy filozofující estetika, uplatňuje se pojmový aparát naratologie, psychoanalýzy, bachtinovská koncepce dialogičnosti i myšlenky Michela Foucaulta. Někteří autoři se ovšem nevyhýbají ani esejistickým úvahám a subjektivním impresím.

Konečně při četbě narážíme na zajímavou otázku místa sebereflexivnosti ve vývoji filmu a existence reprezentativních, „vzorových“ sebereflexivních filmů. Na jedné straně se sebereflexivnost zjevně spíná s moderním filmem, s pokusy o inovaci filmového vyjadřování, prosazujícími se v zásadě od šedesátých let (právě z této doby pocházejí kanonická díla, která „nelze nechat stranou“, jako je Felliniho *8 1/2*), na straně druhé se ukazuje, že schopnost sebereflexe a sklon k ní provázejí film od jeho prvopočátků: jak dokládají Dominique Blüherová a Stefan Reinecke, už kolem roku 1900 vznikaly filmy exponující akt natáčení filmu a divácké reakce při promítání; Reinecke objevuje sebereflexivnost dokonce ve filmech bratří Lumièrů. Jiný závažný moment představuje hodnotový aspekt: přináší uplatnění sebereflexivnosti ve filmu nutně také určitou kvalitu (estetickou náročnost, modernost, kritičnost)? Tažení proti takovému názoru podniká v arnoldshainském sborníku Karl Sierek.

Není tu místo na podrobnou charakteristiku obsahu jednotlivých studií. Zastavme se tedy aspoň u několika význačných bodů:

Teoreticky a filozoficky nejambicióznější je bezpochyby výklad Kaye Kirchmanna o sebereflexivnosti a sebereferenčnosti (závažnost studie podtrhuje i opakované otištění). Uplatnění sebereferenčnosti, ztráty vztahu k mimofilmové realitě, spojuje Kirchmann s poznávací skepsí moderny,

která odmítla víru v prostou korespondenci mezi lidským vnímáním a tím, co je „vně“. Modernímu filmu se sám film stává jedinou veličinou, k níž se může vztahovat. Postmoderní film se pak zakládá na citování moderní sebereferečnosti. To, co bylo pro modernu problémem a krizovým momentem, představuje pro postmodernu jen předmět nezávazné hry.

Zmínku si zaslouží také studie Kathariny Sykorové: Sykorová, profesorka dějin umění v Bochumi, se k filmu dostává velkou oklikou. Východiskovým bodem je pro ni dnes už málo známý estetický termín *paragone* (italsky „srovnání, podobnost“). Označovala se tak vzájemná soutěž, střetání mezi uměními, vedoucí k jejich sebevymezení, k pokusům o stanovení jejich hierarchie a v souvislosti s tím charakteru jejich vztahu ke skutečnosti (determinovaného protikladem *imitatio – inventio*); pochopitelně se s tím spojoval akcent na sebereflexi. Po důkladném výkladu o situaci v malířství se autorka snaží hledat (ovšem už na ploše značně menší) analogické projevy sebevymezení v oblasti filmu (reflexe vlastní povahy ve vztahu k jiným, „starším“ médiím, reflexe vlastní konstrukce reality a fikce, srovnávání „oka“ kamery a lidského oka).

Obě uvedené německé publikace jsou tak nesporně podnětným čtením pro každého, kdo se zajímá o problematiku sebereflexivnosti, a samozřejmě i pro toho, kdo sleduje současné trendy myšlení o filmu.

Petr Mareš

Příběh Wendersova pohledu

Wim Wenders: *Dech andělů. Výbor z kritik, esejů a rozhovorů.*

Aurora, Praha 1996, náklad 2 000 výtisků, cena 175 Kč.

„To vše znamená, že filmy visí na povrchu věcí,“ cituje třiačtyřicetiletý Wim Wenders filmového teoretika Kracauera v jedné ze svých prvních kritik na Nekesův film *Kelek*. Z řady citací, provázejících kritické juvenilie pozdějšího režiséra, které téměř výlučně pocházejí z oblíbených rockových (rock'n'rollových) písní, je snad jediná tato vybrána z historie myšlení o filmu. Přes tento zjevný nepoměr můžeme Wima Wenderse označit mimo jiné za svébytného filmového myslitele.

Z Wendersových kritik, esejů a rozhovorů, tak jak nám je předkládá výbor *Dech andělů*, ovšem plyne, že autorovo psaní je neoddělitelnou součástí končízního celku, jehož těžiště nelze přesně lokalizovat. Nespočívá totiž výslovně ani v „dělání“ filmů, ani v přemýšlení nad nimi. Pokoušet se tento celek rozčlenit na teorii a praxi je stejně pošetilé jako v jeho filmech preparovat obsah od formy. Film ve Wendersově pohledu (jeho klíčové slovo) má také co do činění s tím, co autor označuje jako film imaginární (stať *Dějiny imaginárního filmu*, s. 130 – 132), jímž můžeme rozumět jakousi zónu, z níž filmy vyrůstají; kromě děl dokončených tam patří také ty filmy, které z nej-různějších důvodů nevznikly a zůstaly v zárodku, v mysli autorů či na papíře scenáristů. Tím to však nekončí: do Wendersova pojmání celku přirozeně patří způsob, jakým je film prezentován, stejně jako to, jak a v jakých podmínkách ho divák přijímá, teprve v jeho hlavě se (dobrý) film poskládá dohromady a skrze obraz a příběh se protne citový a myšlenkový svět autora se světem divákovým. Ale ani zde není film hotov, což demonstruje článek *Pro Ingmara Bergmana (ne o něm)* (s. 128 – 129), kde Wenders popisuje proměnlivou a rozporuplnou historii vlastní

recepce Bergmanových filmů. Lze se ptát – a Wendersovy stati a rozhovory k tomu čtenáře-diváka nenuceně vedou –, kde začíná a kde končí film, jaký je rozdíl mezi kinematografií a filmem, a dojít až k otázce nejzákladnější: co je to vlastně film?

Z některých stran výboru dýchne na čtenáře dojem, že právě tato podstatná otázka musí zůstat otevřená, sluší se na ni s určitostí neodpovědět, jelikož právě jen na pozadí této otevřenosti, tak charakteristické pro jednotný celek Wendersovy tvorby, se lze nadít skutečných zážitků, autorských dobrodružství a diváckých překvapení. V takto pojímaném dobrodružství jménem film není možné obejít autorovo soukromí, kniha je v tomto směru bohatá na osobní reálie, z nichž vzchází ilustrativní popis cesty jednoho autora. Zvláště informativně cenné jsou režisérovy rozhovory a doplňující doslov překladatele Milana Doinela. Především se však Wenders nezdřáhá mluvit o svých snech, konkrétně o *Americkém snu* (s. 71 – 104), o tom, co znamenala Amerika a její mýty pro mladíka z rodiny lékaře, ročník 1945, který v poválečném Německu nenašel následovánímhodný vzor, a proto se mu jím stala právě Amerika. Její obraz v něm, stejně jako v celé jeho generaci, formovaly především filmy a rock'n'roll.

V rozhovoru s Tajou Gutovou (*Vnímání pohybu*, s. 163 – 182) Wenders stvrzuje, že rock'n'roll skutečně vyprostil z osamění celou jednu generaci, dokonce právě z této „hudby novodobých barbarů“ přeskočila jiskra, která v této generaci zažehla vlastní tvořivost.

Americký sen, sen o zemi svobodných obrazů, jaké mladý Wenders nalézal ve filmech Johna Forda a Nicholase Raye, podstatně ovlivnil první etapu jeho díla, jež kromě toho stojí i ve znamení rock'n'rollu, vlastních malířských pokusů a ostentativního míjení se s tradicí filmového establishmentu. Jeho první kritiky, vznikající v letech 1968 – 1970, potvrzují příslušnost ke škole „filmových senzibilistů“, jakési alternativě k oficiálnímu proudu, jež měla své centrum na mnichovské filmové škole. Wenders píše zpočátku jen o experimentálních filmech, horuje pro odpsychologizování a povrch věcí se skrytou vášnivostí neproklamovaného manifestu.

Později v rozhovoru s Gutovou mluví o morálce, které se jako pisatel držel: psát co nejvíce o svých pocitech, vylíčit svou diváckou zkušenost a vyvarovat se vnucování názorů, dokonce i jejich samotnému prezentování. Z dnešního pohledu vyhlízejí tyto kritiky nesrozumitelně, jako svérázný zápis zvláštního synestetického plynutí, se zřetelem k vizuální stránce, s častými asociacemi k hudbě, jež jako by někdy nabývala vrchu. K proniknutí do ducha takového psaní je potřeba spíše sympatie a naladění na stejné vlnu než intelektuálního úsilí.

Vlohu senzibilisty Wenders dále rozvíjel ve své „praktické“ filmařské činnosti. V komentářích k vlastním filmům a jejich vzniku (*Le souffle de l'Ange*, s. 133 – 160) je zřetelná autorova snaha přistupovat od počátku k námětu (je-li jaký) oproštěn od všech koncepcí (často jen s jakýmsi estetickým vzorem), někdy dokonce bez scénáře, vydán okolnostem, jako citlivé médium, které tvoří film pouhým pohledem. Typická je pro to věta v komentáři k filmu *Paříž, Texas*. Wenders říká: „Chtěli jsme se vystavit krajině.“

Ty své filmy, které byly předem příliš promyšlené a připravené, považuje režisér za fiasko. Pozvání do Hollywoodu a několikaletá práce v docela odlišném kulturním a producerském systému, jakkoli Wenders po Hollywoodu toužil, způsobily nakonec vystřízlivění z jeho amerického snu. Po depresivní hollywoodské zkušenosti (vlastně ještě v jejím rámci) s filmem *Hammett*, kdy drsný producent F. F. Coppola donutil senzibila Wenderse připravit předběžnou animovanou verzi, přišel na svět ve všech směrech odlišný *Stav věcí* jako opět „otevřený film“, ponurá diagnóza filmového umění a stavu obrazů. *Stav věcí* (1981) lze chápat jako zlomový film přibližující Wenderse k jeho evropským kořenům, se kterým souběžně proběhlo filmařovo přimknutí se k evropské autorské kinematografii. Ruku v ruce s tím šel i nečekaný pocit silnější národní či spíše jazykové identity a touha po letech znovu natočit německý film, kterým bude *Nebe nad Berlínem*...

Z několika míst knihy můžeme odečíst Wendersův rozporuplný vztah k domovu, hledání domova je spodním tématem většiny jeho filmů, a nutno dodat, tématem zřejmě doživotním. Wenders, bytostný režisér *road movies*, z něho odvozuje spřízněnost s jiným režisérem-bezdomovcem Nicholasem Rayem, ale Wendersovo (a původně Murnauovo) „I'm at home nowhere“ přestává částečně platit, jakmile vstoupíme do jeho domény, a tou je nutná kinematografická podmínka – pohled. Lze-li Wendersovu knihu a tvorbu redukovat do nějakého pojmu, pak je to právě **pohled**. Můžeme je číst jako příběh autorova vidění. Stopy jeho příběhu nacházíme na každé straně a také v každém Wendersově filmu.

V *Tokyo-Ga* (s. 122 – 127), jednom z režisérovy filmových deníků, je příznačná scéna. Wenders, který konfrontuje současnou japonskou metropoli s představou, již o ní nabyt z filmů uctívaného učitele Jasudžiróa Ozua, nafilmuje jeden a tentýž objekt – úzkou ulici – dvěma způsoby: jednou tak, jak je zvyklý, a podruhé tak, jak by ji natáčel Ozu v „jeho“ ohniskové vzdálenosti za jinak totožných parametrů. „Nabízel se jiný obraz, obraz, který už nepatřil mně,“ shrnuje výsledek experimentu režisér. Je to právě pohled, který vtiskuje světu řád a jednotu, a ten režisér Wenders v Tokiu hledá. Ale obrazy mají nejen svého původce, ale i svou dobu. Je třeba nalézt obrazy, které by odpovídaly stavu současné civilizace, říká krajan Werner Herzog ve Wendersově filmovém deníku z uchvátaného Tokia. Wenders ty své pohledy hledá se stejnou umanutostí jako kolega-světoběžník, neváhá se pro ně vydat třeba až na konec světa, ale současně mu jde o to, aby jeho pohledy a příběhy mohl divák sdílet.

V dobrém smyslu osvětářskou stránkou jeho psaní, poselstvím jeho knihy, je ona filmová didaktika, „zraková hygiena“, jak říká Doinel v doslovu. Způsob, jakým nahlíží na věci, aby byly vidět. Způsob, jak odložit všechny koncepty, zrakové předsudky, ideové klapky, zatemňující, předem hotové „názory“.

Teprve tady začneme rozumět péči, s níž Wenders v roce 1970 podrobně popisuje „didaktický příběh“ od Françoise Truffauta *Divoké dítě*. A celý tento aspekt může v našich očích vrhnout nové světlo na Wendersovu tvorbu, například na scénu, kdy Peter Falk tušenému andělovi Ganzoyi u stánku s občerstvením názorně ukazuje, že je-li zima, je člověku příjemné mnout si ruce.

Wenders filmy rozlišuje na ty, které oči zalepují, a ty, které oči otevírají. Pokud lze to samé říci o knihách, pak *Dech andělů* patří jednoznačně mezi ty druhé. Také díky inspirativnímu doslovu, z něhož přes nepříliš optimisticky viděný stav věcí vane vstřícnost compaňera.

Radovan Suk

*Příloha***Prameny k dějinám české kinematografie 1966 – 1971
v archivu ÚV KSČ**

(Poznámka: Dokumenty jsou řazeny chronologicky. Data uvedená na začátku a na konci citace se nevztahují ke vzniku dokumentu, nýbrž ke schůzi daného orgánu ÚV KSČ, na nichž byl příslušný dokument projednáván. Dokumenty označené v citaci za archivní jednotkou „perr“ nebo „taj“ neměli editoři v době přípravy edice k dispozici. Na jejich existenci odkazují v archivu jen strohé poznámky ve věcném rejstříku daného fondu a inventáře je nezachycují vůbec. Proto jsou jejich názvy jen heslovité. Čísla uváděná v citaci u archivní jednotky za lomítkem označují bod jednání schůze.)

1.
1966, 15. červen, Praha. – Uspořádání XIII. mezinárodního kongresu filmových a televizních škol v Praze. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 1, a. j. 1/8, 15. 6. 1966.
2.
1966, 12. červenec, Praha. – Hodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za rok 1965. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 4, a. j. 4/inf 3, 12. 7. 1966.
3.
1966, 13. červenec, Praha. – Současný stav zakázkové činnosti pro západní producenty a Čs. filmu a spolupráce s italskou kinematografií. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 1, a. j. 2/5, 13. 7. 1966.
4.
1966, 27. září, Praha. – Kontrolní zpráva o plnění usnesení PÚV KSČ z r. 1965 a o některých aktuálních programových otázkách Čs. televize. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 9, a. j. 10/4, 27. 9. 1966.
5.
1966, 12. říjen, Praha. – Filmové festivaly. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 5, a. j. 8 taj, 12. 10. 1966.
6.
1967, 4. leden, Praha. – Filmové a televizní noviny. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 9, a. j. 14 perr, 4. 1. 1967.
7.
1967, 15. únor, Praha. – Film „Maraton“, filmové festivaly. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 11, a. j. 17 perr, 15. 2. 1967.
8.
1967, 4. duben, Praha. – Současný stav a úkoly ve výchově k soc. internacionalismu a vlastenectví; propagace SSSR a návrhy na její zlepšení. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 27, a. j. 29/5, 4. 4. 1967.
9.
1967, 21. červen, Praha. – Návrh na vydávání časopisu Filmové a televizní noviny. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 16, a. j. 24/6, 21. 6. 1967.

10.
1967, 19. červenec, Praha. – Uspořádání Mezinárodního symposia představitelů filmových svazů soc. zemí Evropy. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 18, a. j. 26/6, 19. 7. 1967.
11.
1968, 28. únor – 18. duben, Praha. – Filmové festivaly. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 25, a. j. 37a perr, Usnesení SÚV KSČ schválená per rollam a rozhodnutí taj. ÚV KSČ v období od 28. února do 18. dubna 1968.
12.
1968, 8. listopad, Praha. – Některá opatření v oblasti sdělovacích prostředků. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 85, a. j. 132/9, 8. 11. 1968.
13.
1969, 6. květen, Praha. – Opatření v oblasti hromadných sdělovacích prostředků. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 93, a. j. 156/1, 6. 5. 1969.
14.
1969, 19. září, Praha. – Kádrové záležitosti. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 104, a. j. 171 perr, 19. 9. 1969.
15.
1970, 12. leden, Praha. – Zpráva o situaci v čs. kinematografii. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 114, a. j. 187/5, 12. 1. 1970.
16.
1970, 27. únor, Praha. – Uspořádání XVII. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 119, a. j. 193/12, 27. 2. 1970.
17.
1970, 6. březen, Praha. – Zveřejnění zprávy rehabilitační komise v zahraničí (protizákonné vyvezení filmu z polit. procesů). SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 120, a. j. 194/17, 6. 3. 1970.
18.
1970, 13. březen, Praha. – Uspořádání XVII. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 121, a. j. 195/20, 13. 3. 1970.
19.
1970, 7. duben, Praha. – Zpráva o situaci v oblasti českého filmu. SÚA, Byro ÚV KSČ pro stranickou práci v českých zemích, f. 02/7, sv. 22, a. j. 47/5, 7. 4. 1970.
20.
1970, 15. květen, Praha. – O ohlasu tisku Francouzské KS k uvedenému filmu „Doznání“. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 126, a. j. 202/inf 6, 15. 5. 1970.
21.
1970, 18. květen, Praha. – Schválení výsledků pohovorů. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 46, a. j. 80/2, 18. 5. 1970.
22.
1970, 19. červen, Praha. – Výsledek prověrky hospodárnosti při vynakládání materiálůvých a finančních prostředků v podniku Čs. filmexport Praha. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 130, a. j. 206/4, 19. 6. 1970.

ILUMINACE

Prameny k dějinám české kinematografie 1966 – 1971 v archivu ÚV KSČ

23.

1970, 19. červen, Praha. – Zpráva o prověrce vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu filmových a televizních umělců v Praze. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 130, a. j. 206/5, 19. 6. 1970.

24.

1970, 30. listopad, Praha. – Zpráva o prověrce vybraných úseků Čs. filmu. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 146, a. j. 224/inf 2, 30. 11. 1970.

25.

1971, 18. leden, Praha. – Převedení střediska produkce a distribuce Mezinárodní organizace filmu pro děti a mládež z Bruselu do Prahy. SÚA, Sekretariát ÚV KSČ, f. 02/4, sv. 60, a. j. 108/3, 18. 1. 1970.

26.

1971, 23. duben, Praha. – Situace a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii. SÚA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 161, a. j. 243/11, 23. 4. 1971.

Zpracoval Jiří Hoppe

Příloha

Česká kinematografie v období normalizace 1969 – 1975

Výběrová bibliografie

(Poznámka: Následující bibliografie je rozčleněna do pěti oddílů – I. všeobecné; II. neperiodická filmová literatura vydaná v Československu; III. neperiodická filmová literatura vydaná v zahraničí; IV. články z českého a slovenského periodického tisku a V. články ze zahraničního periodického tisku. V rámci těchto oddílů je užito abecedního řazení. Obsahuje-li příslušný oddíl více záznamů od téhož autora, jsou tyto záznamy dále řazeny chronologicky. Bibliografie zahrnuje i různé podnikové tiskoviny ryze interní povahy, které jsou veřejně dostupné, nejčastěji v knihovně NFA.)

I. VŠEOBECNÉ

BELDA, Josef viz Pecka, Jindřich

BLEHA, Josef – PROCHÁZKOVÁ, Jana: *Realizace kulturní politiky v ČSR 1970 – 1985*. Státní knihovna ČSR, Praha 1987, 63 s.

BOLOMSKÝ, Karel viz Otáhal, Milan

CÍSAŘ, Jaromír: *Vývoj českého zákonodárství v letech 1968 – 1970*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 1995, 67 s.

Československo roku 1968. 2. díl. Počátky normalizace. Parta, Praha 1993, 134 s.

Dejinné poučenie KSČ a kultúra. Pravda, Bratislava 1983, 282 s.

Dějiny socialistického Československa. Studie a materiály. Svazek 4. Dějiny budování socialismu v ČSSR. Ústav československých a světových dějin ČSAV, Praha 1981, 323 s.

Dvě desetiletí před listopadem. Ed. Emanuel Mandler. Maxdorf, Praha 1993, 109 s.

Hlavní dokumenty ze sjezdů čs. uměleckých svazů. Panorama, Praha 1979, 154 s.

Hlavní dokumenty ze sjezdů čs. uměleckých svazů. Panorama, Praha 1982, 128 s.

HOPPE, Jiří viz Pecka, Jindřich

KOVÁŘ, Miloslav: *Rozvoj kultury v Československu v letech socialistické výstavby*. Horizont, Praha 1978, 183 s.

KSČ a kultura. Sborník dokumentů a článků ke kulturní politice KSČ. Díl III.: 1960 – 1971. VŠP, Praha 1973, 248 s.

MACURA, Vladimír: *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty*. Pražská imaginace, Praha 1992, 126 s.

MATOUŠ, Milan: *Fronta bez příměří. Československo v boji proti ideologické diverzi*. Svoboda, Praha 1974, 355 s.

Normy normalizace. Ústav pro českou literaturu AV ČR – Slezská univerzita, Praha – Opava 1996, 142 s.

NOSKOVÁ, Alena viz Otáhal, Milan

OTÁHAL, Milan – NOSKOVÁ, Alena – BOLOMSKÝ, Karel: *Svědectví o duchovním útlaku 1969 – 1970. Dokumenty: „Normalizace“ v kultuře, umění, vědě, školství a masových sdělovacích prostředcích*. Maxdorf, Praha 1993, 148 s.

OTÁHAL, Milan: *Opozice, moc, společnost 1969 – 1989. Příspěvek k dějinám „normalizace“*. Maxdorf, Praha 1994, 124 s.

PECKA, Jindřich – BELDA, Josef – HOPPE, Jiří: *Občanská společnost 1967 – 1970. Emancipační hnutí uvnitř Národní fronty*. Doplněk, Brno 1995, 586 s.

Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ. SPN, Praha 1984⁶, 102 s.

Prameny zla I. Věda a kultura: Komunistická strana Československa a problematika kultury a masmédií. Public History, Praha 1990 – 1992, 224 s.

PROCHÁZKOVÁ, Jana viz Bleha, Josef

Realizace kulturní politiky v ČSR 1970 – 1985. Výběrová bibliografie. Základní knihovna – Ústředí vědeckých informací ČSAV, Praha 1987, 514 s.

Sborník zahraničních materiálů k politickému vývoji v ČSSR po roce 1968. Praha 1989.

TOMÁŠEK, Dušan: *Pozor, zcenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury.* Nakladatelství a vydavatelství MV ČR, Praha 1994, 158 s.

Životní zkouška. Revizionismus, maloměštláctví, oportunismus a boj proti nim. Rudé právo, Praha 1972, 174 s.

II. NEPERIODICKÁ FILMOVÁ LITERATURA VYDANÁ V ČESKOSLOVENSKU

Abecední seznam filmů produkce FSB. FSB, Praha 1976, 28 s.

Aktiv tvůrčích pracovníků a pracovníků filmové distribuce k projednání závěrů říjnového plenárního zasedání ÚV KSČ o ideologických otázkách. ČSF, Praha 1972, 60 s.

BARTOŠEK, Luboš: *Příspěvek k metodologii dějin československé kinematografie.* Texty č. 1, ČSFÚ, Praha 1976, s. 1 – 47.

BARTOŠEK, Luboš: *Muži za kamerou. Historický nástin kameramanské práce v českém a slovenském hraném filmu.* ČSFÚ, Praha 1984, 63 s.

BARTOŠEK, Luboš viz Bartošková, Šárka

BARTOŠKOVÁ, Šárka: *Československé filmy 1969 – 1971. (Filmografie). I – II.* ČSFÚ, Praha 1973, 373 s.

BARTOŠKOVÁ, Šárka: *Československé filmy 1969 – 1971. (Filmografie).* ČSFÚ, Praha 1977, 102 s.

BARTOŠKOVÁ, Šárka – BARTOŠEK, Luboš: *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů.* ČSFÚ, Praha 1986, 520 s.

BENEŠOVÁ, Marie – BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu.* ČSFÚ, Praha 1979, 236 s.

BENEŠOVÁ, Marie: *Břetislav Pojar.* ČSFÚ, Praha 1984, 41 s.

BERNARD, Jan – FRÝDLOVÁ, Pavla: *Malý labyrint filmu.* Albatros, Praha 1988, 510 s.

BERNARD, Jan: *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy.* Primus, Praha 1994, 199 s.

BOČEK, Jaroslav viz Benešová, Marie

BORÁKOVÁ, Drahomíra: *Výběrový seznam filmů a záznamů 1968.* ČST, Praha 1969, 304 s.

BRACH, Stanislav: *Barrandov.* FSB, Praha 1968, nestr.

BRDEČKOVÁ, Tereza viz Hádková, Jana

BŘEZINA, Václav: *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930 – 1996.* Filmové nakladatelství Cinema, Praha 1996, 531 s.

Cena čs. filmové kritiky 1951 – 1983. SFÚ, Bratislava 1983, 24 s.

Ceny, ocenění a vyznamenání režisérů za filmy FSB 1951 – 1983. FSB, Praha 1975 – 1983, nestr.

Cestou odkazu Vítězného února. ČSFÚ, Praha 1988, 105 s.

CIESLAR, Jiří: *Filmové zápisky.* GRYF, Praha 1993, 132 s.

Le cinéma tchécoslovaque. The Czechoslovak Film 68/69. Čs. filmexport, Praha 1969, nestr.

CYSAŘOVÁ, Jarmila: *Pokus o občanské společenství.* FITES, Praha 1994, 79 s.

Czechoslovak Cinematography. ČSFÚ, Praha 1979, 40 s.

Czechoslovak Film Institut celebrates its 10th anniversary. ČSFÚ, Prague 1973.

České a slovenské filmy v zahraničním tisku. Praha 1976.

Československá kinematografie. ČSFÚ, Praha 1981, 115 s.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Praha 1972.

Československo 1921 – 1976. Filmová kronika bojů a vítězství. FP, Praha 1976, 24 s.

Československý film a filmová distribuce. ÚPF, Praha 1988, 297 s.

Československý film k oslavám 30. výročí osvobození ČSSR. ÚPF, Praha 1975, 9 s.

Československý film 1945 – 1985. ČSFÚ, Praha 1985, 32 s.

Československý filmový ústav. ČSFÚ, Praha 1983, 46 s. + nestr. obr. příloha.

Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let. ČSFÚ, Praha 1983, 99 s.

- Českoslovenští tvůrci dokumentárního filmu. ÚPF, Praha 1983, 132 s.
- Čtyřicet let od vítězství nad fašismem a budování socialistické společnosti. ÚPF, Praha 1985, 67 s.
- Čtyřicet mírových let – 40 filmových vyznání. ČSFÚ, Praha 1984, 91 s.
- DIZDAREVIC, Jasmin: *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. AG kult, Praha 1990, s. 127.
- Dvacet mezinárodních filmových festivalů v Československu – Karlovy Vary 1946 – 1976. ČSFÚ, Praha 1976, 466 s.
- Encyklopédia filmu. Sestavil Richard Blech a kol. Obzor, Bratislava 1993, 1056 s.
- Film a doba 1962 – 1970. Uspoř. Stanislav Ulver. Sdružení přátel odborného filmového tisku, Praha b. d. [1996], 296 s.
- Filmová kronika 1971 – 1975. ČSFÚ, Praha 1971 – 1975.
- Filmové úspěchy 35 let. ČSF, Praha 1980, 8 s.
- Filmový magazín 1971 – 1973. Orbis, Praha 1971 – 1973.
- Filmový sborník historický 1. *Film a literatura*. ČSFÚ, Praha 1988, 300 s.
- Filmový sborník historický 2. *90 let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. ČSFÚ, Praha 1991, 283 s.
- Filmy k 50. výročí KSČ. ÚD ČSLA, Praha 1970, 19 s.
- FOLL, Jan: *Miloš Forman*. ČSFÚ, Praha 1989, 44 s.
- FORMAN, Miloš – NOVÁK, Jan: *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*. Atlantis, Brno 1994, 235 s.
- FORMAN, Miloš viz Liehm, Antonín J.
- FRÜHAUF, Jiří – SVOBODOVÁ, Vlasta: *Československé filmy 1972 – 1976. I. – II.* ČSFÚ, Praha 1977, 125 a 240 s.
- FRÜHAUF, Jiří: *Jaroslav Balík*. ČSFÚ, Praha 1984, 32 s.
- FRÝDLOVÁ, Pavla viz Bernard, Jan
- FRYŠ, Miloš: *Filmy Evalda Schorma*. ČFÚ, Praha 1992, 43 s.
- HÁDKOVÁ, Jana: *Václav Hapl*. ČSFÚ, Praha 1989, 31 s.
- HÁDKOVÁ, Jana: *Drahomíra Vihanová*. ČFÚ, Praha 1991, 51 s.
- HÁDKOVÁ, Jana – BRDEČKOVÁ, Tereza: *Jan Špáta. Dívej se dolů*. ČFÚ, Praha 1991, 173 s.
- HANUŠ, Milan: *Podoby Františka Vlácil*. ČSFÚ, Praha 1984, 37 s.
- HAVELKA, Jiří: *Filmové vavříny II. (s čísly a událostmi 1965 – 1969)*. FÚ, Praha 1970, 152 s.
- HAVELKA, Jiří: *Československé filmové hospodářství 1966 – 1970*. ČSFÚ, Praha 1976, 555 s.
- HAVELKA, Jiří: *Československé krátké filmy 1945 – 1970. I. – III.* ČSFÚ, Praha 1977, 193, 386 a 345 s.
- Herecký seznam 1970 – 1975/76. FSB, Praha 1970 – 1976.
- HÖGER, Karel: *Faustovské srdce Karla Högera*. Mladá fronta, Praha 1994, 468 s.
- HROMÁDKA, Milan – POLÁKOVÁ, Marie – VALENTOVÁ, Jarmila: *Kulturní instituce 4*. ÚVK, Praha 1970, 139 s.
- HUBAČ, Jiří – KOPECKÁ, Slávka: *Pocta Vladimíru Menšíkovi*. HAK, Praha 1993, 323 s.
- HVÍŽDALA, Karel: *České rozhovory ve světě*. Československý spisovatel, 1992, 332 s.
- HVÍŽDALA, Karel viz Landovský, Pavel
- Informatorium pro každého. Mladá fronta, Praha 1984, 95 s.
- JACHNIN, Boris: *Jan Procházka*. ČSFÚ, Praha 1990, 35 s.
- JANOUSEK, Jiří: *3 1/2 podruhé*. Orbis, Praha 1969, 331 s.
- JANOUSEK, Jiří: *Tváře bez svatozáře*. Práce, Praha 1987, 238 s.
- JAROŠ, Jan: *Jaromil Jireš*. ČSFÚ, Praha 1990, 28 s.
- JURÁČEK, Pavel: *V krajině vládných bludiček*. 199. ZÓ Svazarmu, Praha 1989, 100 s.
- KAHOVCOVÁ, Alena – TIBITANZLOVÁ, Ivana – TOPOESKÁ, Alica: *Bibliografie československé filmové neperiodické literatury 1945 – 1985*. ČSFÚ, Praha 1989, 466 s.
- Katalog celovečerních filmových programů československé produkce. ÚPF, Praha 1970, nestr.
- Katalog XXVII. MFF Karlovy Vary. Spříznění volbou. ČSF – XXVII. MFF Karlovy Vary, Praha 1990, 160 s.
- KEMR, Josef: *Český Don Quijote*. Petrklíč, Praha 1996, 329 s.
- KLIMENT, Jan: *Výbor z kritik (1973 – 1976)*. ČSFÚ, Praha 1977, 176 s.
- KOLÁŘ, Jan: *Muž, který trvá na svém*. Akropolis, Praha 1992. [Rudolf Hrušínský].
- KOPECKÁ, Slávka viz Hubač, Jiří

- KOVÁŘ, Miloslav: *Film a ideologie*. Panorama, Praha 1985, 384 s.
- KSČ a československá kinematografie. Výbor z dokumentů z let 1945 – 1980. ČSFÚ, Praha 1981, 148 s.
- KUBÍKOVÁ, Pavlína: *Ladislav Smoljak – Zdeněk Svěrák*. ČSFÚ, Praha 1988, 43 s.
- LANDOVSKÝ, Pavel: *Soukromá vzpoura. Rozhovor s Karlem Hviždálou*. Bonn 1988; Mladá fronta, Praha 1990², 158 s.
- Letní setkání filmových klubů 1964 – 1994. Asociace českých filmových klubů, Praha 1994, 56 s.
- LIEHM, Antonín J.: *Příběhy Miloše Formana*. New York 1975; Mladá fronta, Praha 1993², 196 s.
- LINHARTOVÁ, Rajka: *Bibliografie glos, kritik, statí a publikací Lubomíra Linharta o filmu a fotografii (1927 – 1977)*. ČSFÚ, Praha 1978, 137 s.
- LUKEŠ, Jan: *Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let*. In: *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. Praha 1988, s. 273 – 300.
- LUKEŠ, Jan: *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie (Kritický deník 1987 – 1993)*. NFA, Praha 1993, 319 s.
- Magazín kina 1969/70. Orbis, Praha 1970, 190 s.
- MACHÁČEK, Miroslav: *Zápisky z blázince*. Český spisovatel, Praha 1995, 176 s.
- MACHONIN, Sergej: *Příběh se závorkami*. Atlantis, Brno 1995, 305 s.
- Materiály II. sjezdu FITES a národních sjezdů ČEFITES a SLOFITES 21. a 22. února 1969 v Praze*. FITES, Praha 1969, 61 s.
- MELOUNEK, Pavel: *Karel Kachyňa*. ČSFÚ, Praha 1984, 29 s.
- MELOUNEK, Pavel: *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let*. ČSFÚ, Praha 1987, 150 s.
- MELOUNEK, Pavel: *Biják. Intimní osvětlení českého filmu*. Pragma, Praha 1994, 107 s.
- MENZEL, Jiří: *Muž, který zůstává. Rozhovor Martina Nezvala a Petra Volfa s filmovým režisérem a držitelem Oscara Jiřím Menzelem*. Carmen, Praha 1992, 92 s.
- Mezinárodní symposium: *Působení filmu a televize na společenské vědomí*. SČDU, Praha 1974, 40 s.
- MUCHA, René: *II. světová válka v zrcadle kinematografie*. ČSFÚ, Praha 1973, nestr.
- MUCHA, René: *K 25. výročí únorového vítězství čs. pracujícího lidu*. ČSFÚ, Praha 1973, nestr.
- Múzy pražských diváků*. FP, Praha 1970, nestr.
- NĚMEC, Václav: *České a slovenské filmy uvedené v distribuci k 50. výročí založení KSČ*. ÚPF, Praha 1972, 56 s.
- NEZVAL, Martin viz Menzel, Jiří
- NOVÁK, Jan viz Forman, Miloš
- O socialistické angažovanosti filmového umění*. ČSF, Praha 1972, 60 s.
- 30. výročí znárodnění čs. kinematografie*. ČSFÚ, Praha 1975, 109 s.
- Za socialistické filmové umění. (Sborník dokumentů 1969 – 1974)*. ČSFÚ, Praha 1976, 217 s.
- PALUDA, Štefan: *Otázky kulturní politiky*. ČST, Bratislava 1976, 167 s.
- PAVLOVÁ, Miroslava: *Přehled československých filmů 1970 – 1973*. ČSFÚ, Praha 1973, 33 s.
- PEŠTA, Pavel – VLAŠÍN, Štěpán: *K socialistickému umění*. SPN, Praha 1976, 285 s.
- POLÁKOVÁ, Marie viz Hromádka, Milan
- POŠOVÁ, Kateřina: *Jiří Menzel*. ČFÚ, Praha 1992, 47 s.
- Premiéry v českých a slovenských kinách v roce 1969*. SFÚ, Bratislava 1970, nestr.
- Přehled filmů FSB 1970 – 1977*. FSB, Praha 1977, 20 s.
- PUCHTOVÁ, Olga: *Čtete rádi o divadle a filmu? Výběrová anotovaná bibliografie z fondů divadelního a filmového útvaru Městské knihovny v Praze*. Městská knihovna, Praha 1989, 76 s.
- PURŠ, Jiří: *80 let československé kinematografie*. ČSFÚ, Praha 1978, 23 s.
- PURŠ, Jiří: *Poslání socialistického filmu*. ČSFÚ, Praha 1981, 163 s.
- PURŠ, Jiří: *Obrisy vývoje československé znárodněné kinematografie (1945 – 1980)*. ČSFÚ, Praha 1985, 343 s.
- ROUBÍNEK, Otakar: *Filmoví režiséři na českých jevištích od roku 1958*. ČSFÚ, Praha 1978, 65 s.
- 75 let československé kinematografie 1898 – 1973*. ÚPF, Praha 1973, 65 s.
- SIROVÝ, Zdeněk: *...není zač, řekl Bůh*. Český spisovatel, Praha 1996, 176 s.
- Socialistický realismus a filmové umění*. ČSFÚ, Praha 1977, 58 s.

- STRUSKOVÁ, Eva – ŠTÁBLA, Zdeněk – ZDRAŽILOVÁ Milica: *Retrospektiva českých a slovenských filmů 1898 – 1974*. ČSFÚ, Praha 1974, nestr.
- SVOBODA, Jan: *K revizionistickým tendencím v naší filmové teorii a kritice šedesátých let*. Texty č. 1, ČSFÚ, Praha 1976, s. 48 – 52.
- SVOBODOVÁ, Vlasta viz Frühauf, Jiří
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Toronto 1971; Horizont, Praha 1991², 251 s.
- ŠMÍDA, Bohumil: *Jeden život s filmem*. Mladá fronta, Praha 1980, 285 s. + 32 s. obr. příl.
- ŠMÍDA, Bohumil: *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. SPN, Praha 1985, 216 s.
- ŠMÍDMAJER, Miloslav: *Miroslav Ondříček*. ČSFÚ, Praha 1990, 35 s.
- ŠPÁTA, Jan viz Hádková, Jana
- ŠTÁBLA, Zdeněk viz Strusková, Eva
- ŠTĚCH, Vojtěch: *35 let Klubu filmových novinářů ČSN*. b. n., Praha 1973, 38 s.
- ŠTORCHOVÁ, Michaela: *Filmoví herci a herečky*. Erika, Praha 1993, 384 s.
- TÁBORSKÝ, Václav: *Jiří Papoušek*. FITES, Praha 1969, 16 s.
- TIBITANZL, Jiří: *Jiří Sequens*. ČSFÚ, Praha 1987, 25 s.
- TIBITANZLOVÁ, Ivana: *Věra Plívová-Šimková*. ČSFÚ, Praha 1988, 27 s.
- TIBITANZLOVÁ, Ivana viz Kahovcová, Alena
- TOPOESKÁ, Alica viz Kahovcová, Alena
- TRAPL, Vojtěch: *Formování psychiky diváků filmovými díly*. ÚV Národní fronty, Praha 1970, 18 s.
- Trezorové a pozastavené filmy*. ÚPF, Praha 1989, 59 s. [knihovna DFV FF UK, sign. U-2-7]
- Ustavující sjezd Svazu českých dramatických umělců dne 2. října 1972*. SČDU, Praha 1972, 110 s.
- 35. výročí znárodnění čs. kinematografie*. Praha 1980.
- 30. výročí znárodnění čs. kinematografie*. ČSFÚ, Praha 1975, 109 s.
- VALENTOVÁ, Jarmila: *Výzkum dlouhodobého vývoje oblasti kultury*. Sešit 10: *Filmové umění*. ÚVK, Praha 1974, 117 s.
- VALENTOVÁ, Jarmila viz Hromádka, Milan
- VALTROVÁ, Marie: *Kronika rodu Hrušínských*. Odeon, Praha 1994, 406 s.
- VÁVRA, Otakar: *Zamyšlení režiséra*. Panorama, Praha 1982, 319 s.
- VÁVRA, Otakar: *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Prostor, Praha 1996, 366 s.
- VLAŠÍN, Štěpán viz Pešta, Pavel
- VOLF, Petr viz Menzel, Jiří
- VORÁČ, Jiří: *Čeští a slovenští filmoví režiséři v exilu*. Univerzita Palackého, Olomouc 1993, 51 s.
- VRAŠTIAK, Štefan: *Premiéry v českých a slovenských kinách v roce 1969*. SFÚ, Bratislava 1970, nestr.
- VRAŠTIAK, Štefan: *30 rokov čs. znárodnenej kinematografie*. ÚSF, Bratislava 1975, 60 s.
- VYSEKALOVÁ, Jitka: *Oldřich Lipský. Cesta za humorem*. ČSFÚ, Praha 1984, 34 s.
- WEISS, Jiří: *Bílý mercedes*. Victoria Publishing, Praha 1995, 265 s.
- ZDRAŽILOVÁ Milica viz Strusková, Eva
- ZVONÍČEK, Stanislav: *Čtvrtstoletí československé socialistické kinematografie a její další perspektivy*. ČFÚ, Praha 1970, 81 s.
- ZVONÍČEK, Stanislav: *10 let Československého filmového ústavu*. ČSFÚ, Praha 1973, 8 s.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář čs. filmu*. NFA, Praha 1993, 286 s.

III. NEPERIODICKÁ FILMOVÁ LITERATURA VYDANÁ V ZAHRANIČÍ

- Cecoslovacchia / Polonia / Ungheria: immagini di una cinematografia*. Roma 1985.
- DEWEY, Langdon: *Outline of Czechoslovakian Cinema*. Informatics, London 1971.
- Die Filme des Prager Frühlings 1963 – 1969*. Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1992.
- Les Films interdits des Années soixante. Documentation*. Locarno 1990.
- HAMES, Peter: *The Czechoslovak New Wave*. University of California Press, Berkeley 1985, 322 s.

- International Directory of Cinematographes, Set- and Costume designers in film. Vol. 10: Czechoslovakia.*
Ed. Alfred Krautz. München 1991.
- LIEHM, Antonín J.: *Closely Watched Films. The Czechoslovak Experience.* International Arts and Sciences Press, New York 1976.
- LIEHM, Antonín J.: *The Politics of Culture.* Grove Press, New York 1973.
- LIEHM, Mira – LIEHM, Antonín J.: *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945.* University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1977.
- MEMES, Károly: *Films of commitment: socialist cinema in Eastern Europe.* Corvina 1985.
- Nová vlna – Cinema cecoslovaco degli anni '60.* Ed. Roberto Turigliatto. Linday, Torino 1994, 322 s.
- Politics, art and commitment in the Eastern Europe cinema.* New York 1983.
- WHITE, Alistair: *New Cinema in Eastern Europe.* Studio Vista, London 1971, 159 s.

IV. ČLÁNKY Z ČESKÉHO A SLOVENSKÉHO PERIODICKÉHO TISKU

- ADAMEC, Oldřich: *Filmexport odpovídá.* Záběr 2, 14. 6. 1969, č. 12, s. 6.
- al-: *Z činnosti svazových komisí.* Informace SČDU 1975, č. 2, s. 18 – 19.
- Anketa. Film a doba 17, 1971, č. 2, s. 67 [Jiří Purš, Jan Zelenka, Ján Riško, Miroslav Pastyřík]; č. 3, s. 122 – 123 [Antonín Dvořák, Václav Trojan, Karel Martínek, Jaroslav Šťastný, Marie Kubátová]; č. 4, s. 176 [Josef Toman, Kamil Bednář]; č. 5, s. 232 – 233 [Stanislav Zvoníček, Zdeněk Dufek, Ota Hofman]; č. 6, s. 288 [Vojtěch Trapl].
- Anketa. Film a doba 36, 1990, č. 2, s. 58 – 59 [Jan Žalman, Antonín Máša, Jaromír Šofr, Karel Vejřík, Jan Knoflíček, Jan Jaroš, Milan Hanuš]; č. 3, s. 122 – 123 [Jaroslav Boček, Drahomíra a A. J. Liehmovi, Jan Svoboda]; č. 4, s. 178 – 179 [Václav Křístek, Fero Fenič, Radko Hájek, Jiří Cieslar, Jan Bernard, Aleš Danielis]; č. 5, s. 244 – 245 [Stanislava Přádná, Václav Šásek, Galina Kopaněvová, Irena Pavlásková]; č. 6, s. 299, 315 [Otomar Dvořák, Vladimír Bor, Jan Lukeš].
- BEDNÁŘ, Kamil viz *Anketa*
- BERNARD, Jan viz *Anketa*
- BOČEK, Jaroslav viz *Anketa*
- BOR, Vladimír viz *Anketa*
- BOR, Vladimír viz *Fiala, Miloš*
- BRANKO, Pavel viz *pb*
- BROUSEK, Antonín: *Nová vlna ve stojatých vodách.* Listy 2, 20. 2. 1969, č. 7, s. 8.
- BROŽ, Jaroslav: *Pokrokové tendence v historii českého filmu.* Záběr 4, 27. 5. 1971, č. 11, s. 6.
- BROŽ, Miloš viz *Fiala, Miloš*
- BROŽ, Miloš viz *Měšťan, Vojtěch*
- BRŮŽEK, Miloslav: *Nové úkoly – nové metody. Kultura po říjnovém zasedání ÚV KSČ.* Rudé právo 53, 17. 2. 1973, č. 41, s. 5.
- CIESLAR, Jiří viz *Anketa*
- České kinematografické návraty. Scéna 14, 1989 [3. 1. 1990], č. 25 – 26, s. 15.
- čj: *Úspěchy našeho filmu.* Svobodné slovo 31, 27. 2. 1975, č. 49, s. 5.
- DANIEL, František viz *Fiala, Miloš*
- DANIELIS, Aleš viz *Anketa*
- DOLEJŠÍ, Antonín: *Strana a vědy o umění.* Estetika 11, 1974, č. 1, s. 1 – 6.
- DOSOUDIL, Oldřich: *K naší kinematografii.* Tribuna 2, 15. 7. 1970, č. 28, s. 2.
- DUFEK, Zdeněk viz *Anketa*
- DVOŘÁK, Antonín viz *Anketa*
- DVOŘÁK, Otomar viz *Anketa*
- ERBENOVÁ, Irena: *Slovo o filmové tvorbě.* Svět v obrazech 29, 9. 2. 1973, č. 6, s. 18.
- f- viz *Fiala, Miloš*
- FÁBERA, Miroslav: *O českém filmu v posledních dvou letech.* Rudé právo 51, 20. 2. 1971, č. 43, s. 4.
- FÁBERA, Miroslav: *Náročná metoda.* Tvorba 2, 29. 9. 1971, č. 39, s. 9.

- FEIX, Karel viz Fiala, Miloš
- FENIČ, Fero viz *Anketa*
- FIALA, Miloš: *Poznámky k bilanci. Náš film 1968*. Rudé právo 49, 16. 1. 1969, č. 13, s. 5.
- mfa- [Miloš Fiala]: *Stanoviska filmových a televizních tvůrců*. Rudé právo 49, 24. 2. 1969, č. 46, s. 2.
- f- [Miloš Fiala]: *Vizitky tvůrčích skupin FSB 1. Příběhové filmy*. Rudé právo 49, 6. 3. 1969, č. 55, s. 5 [rozhovor s Bohumilem Šmídou a Františkem Danielem].
- FIALA, Miloš: *Vizitky tvůrčích skupin FSB 2. Šíře talentů, směrů, generací*. Rudé právo 49, 13. 3. 1969, č. 61, s. 5 [rozhovor s Jiřím Šeborem a Vladimírem Borem].
- mfa- [Miloš Fiala]: *Vizitky tvůrčích skupin FSB 3. Filmy o možnostech člověka*. Rudé právo 49, 20. 3. 1969, č. 67, s. 5 [rozhovor s Ladislavem Novotným a Bedřichem Kubalou].
- mfa [Miloš Fiala]: *Vizitky tvůrčích skupin FSB 4. O smyslu filmu*. Rudé právo 49, 3. 4. 1969, č. 79, s. 5 [rozhovor s Karlem Feixem a Milošem Brožem].
- FIALA, Miloš: *Ohlédnutí za českým filmem*. Film a doba 15, 1969, č. 8, s. 398 – 405.
- Fites = Čefites + Slofites. Kino 24, 20. 3. 1969, č. 6, s. 11.
- FUCHS, Aleš: *O sněmování mladých dramatiků*. Práce 30, 4. 4. 1974, č. 60, s. 6.
- g/m: *30 let Čs. filmexportu*. Zpravodaj Československého filmu 1987, č. 1, s. 21.
- GOLDSCHIEDER, František: *Čas k slávě, čas k tvorbě*. Kino 24, 9. 1. 1969, č. 1, s. 2 – 3.
- GOLDSCHIEDER, František: *Z letopisů neradostných let I. – VIII*. Kino 45, 1990, č. 10 (22. 5.), s. 7; č. 11 (5. 6.), s. 7; č. 12 (19. 6.), s. 7; č. 13 (3. 7.), s. 6 – 7; č. 14 (17. 7.), s. 7; č. 15 (31. 7.), s. 7; č. 17 (29. 8.), s. 7; č. 18 (12. 9.), s. 7.
- GRUS, Jaroslav viz *Ptáme se...*
- HÁJEK, Radko viz *Anketa*
- HANUŠ, Milan viz *Anketa*
- HELGE, Ladislav – PACOVSKÝ, Ludvík: *Rozhovor v předvečer sjezdu*. FTN 3, 20. 2. 1969, č. 4, s. 1, 6.
- HOFMAN, Ota viz *Anketa*
- HRBAS, Jiří: *Bilance i perspektivy*. Film a doba 16, 1970, č. 11, s. 568 – 581.
- HRBAS, Jiří: *Zdravý proud českého filmu*. Tvorba 2, 17. 2. 1971, č. 7, s. 13.
- HRBAS, Jiří: *Kapitoly o našem a světovém filmu I. – V*. Film a doba 17, 1971, č. 2, s. 68 – 72; č. 3, s. 124 – 128; č. 4, s. 177 – 186; č. 5, s. 234 – 242; č. 6, s. 292 – 301.
- HRBAS, Jiří: *V socialistickém duchu*. Film a doba 17, 1971, č. 7 (I. 1898 – 1930), s. 345 – 357; č. 8 (II. 1930 – 1945), s. 402 – 414; č. 9 (III. 1945 – 1960), s. 456 – 467; č. 10 (IV. 1960 – 1970), s. 515 – 527.
- HRBAS, Jiří: *Rok přelomu*. Film a doba 19, 1973, č. 1, s. 4 – 5.
- HRBAS, Jiří: *Rok 1974 ve filmu a tisku*. Film a doba 20, 1974, č. 1, s. 4 – 5.
- HRBAS, Jiří: *Československá kinematografie v sedmdesátých letech*. Film a doba 20, 1974, č. 7, s. 370 – 386.
- HRBAS, Jiří: *Výročí osvobození a současné látky v našem filmu*. Film a doba 21, 1975, č. 5, s. 252 – 264.
- HUMPLÍK, Alois: *Současnost československé kinematografie. Rozhovor s ústředním ředitelem Čs. filmu dr. Jiřím Puršem*. Práce 29, 15. 6. 1973, č. 141, s. 1, 6.
- HUŽERA, Jaroslav: *O Svazu českých dramatických umělců*. Ahoj na sobotu 4, 8. 12. 1972, č. 49, s. 7.
- chlu: *Jak v roce 1970. Hovoříme s ústředním ředitelem Československého filmu Dr. Jiřím Puršem*. Záběr 3, 5. 2. 1970, č. 3, s. 3.
- Jak o nás psali...* Film a doba 36, 1990, č. 9, s. 504 – 505.
- JAROŠ, Jan: *Ohlédnutí I. – II*. Film a doba 36, 1990, č. 1, s. 23 – 26; č. 2, s. 72 – 76.
- JAROŠ, Jan viz *Anketa*
- JELÍNKOVÁ, Eva: *O filmech roku 1969 a nejen o nich*. Doba 1, 1969, č. 8, s. 22 – 27 [rozhovor s F. B. Kunčím].
- JELÍNKOVÁ, Eva: *Kam se kutálejí koruny z kin?* Film a doba 16, 1970, č. 1, s. 32 – 33.
- jj: *Filmový podnik a ROH*. Večerní Praha 19, 25. 9. 1973, č. 190, s. 6.
- KALINA, Vladimír: *Volby jsou záležitostí nás všech!* Kino 26, 28. 10. 1971, č. 22, s. 3.
- KLIMENT, Jan: *K situaci v našem filmu*. Rudé právo 50, 15. 1. 1970, č. 12, s. 5 [rozhovor s Jiřím Puršem].
- Kl [Jan Kliment]: *Barrandovští komunisté sněmovali*. Rudé právo 51, 1. 10. 1970, č. 233, s. 5.
- Kl [Jan Kliment]: *Náš film jde správně*. Rudé právo 52, 1. 4. 1972, č. 78, s. 4.

- KLIMENT, Jan: *Odpovědnost dramaturgů*. Rudé právo 53, 30. 11. 1972, č. 283, s. 5.
- KL [Jan Kliment]: *Hrdá odpovědnost*. Rudé právo 53, 1. 3. 1973, č. 51, s. 5.
- kl [Jan Kliment]: *Filmaři chtějí pomoci ze všech sil*. Rudé právo 53, 5. 3. 1973, č. 54, s. 2.
- KLIMENT, Jan: *Filmová dramaturgie – úkol nejpřednější*. Film a doba 19, 1973, č. 3, s. 116 – 118.
- KLIMENT, Jan: *Jen nezůstat stát*. Rudé právo 53, 28. 4. 1973, č. 100, s. 5.
- KLIMENT, Jan: *Čekáme – nikoliv na Godota. Splatí filmaři dluh květnu 1945?* Film a doba 19, 1973, č. 5, s. 228 – 233.
- KLIMENT, Jan: *Téma práce ve filmu*. Film a doba 19, 1973, č. 7, s. 341 – 343.
- KLIMENT, Jan: *Ideové umění nebo žádné*. Film a doba 19, 1973, č. 8, s. 396 – 397.
- KLIMENT, Jan: *Mládí*. 75. Film a doba 19, 1973, č. 9, s. 452 – 453.
- KLIMENT, Jan: *Naše současná odpovědnost*. Film a doba 19, 1973, č. 10, s. 508 – 510.
- KLIMENT, Jan: *Jenom si nepoklepávejme po ramenou!* Film a doba 19, 1973, č. 11, s. 564 – 565.
- KL [Jan Kliment]: *Bohatý příští rok dramatických umělců*. Rudé právo 54, 22. 12. 1973, č. 304, s. 2.
- KLIMENT, Jan: *Kultura, denní chléb miliónů*. Rudé právo 53, 24. 12. 1973, č. 306, s. 5.
- KLIMENT, Jan: *Zapomínat se nedá a proti maloměšťačtví je třeba stále bojovat*. Film a doba 20, 1974, č. 1, s. 10 – 11.
- KLIMENT, Jan: *Umění patří lidu – nikomu jinému. K některým otázkám demokratizace kultury*. Film a doba 20, 1974, č. 2, s. 66 – 68.
- KL [Jan Kliment]: *Skutečná světovost*. Rudé právo 54, 11. 4. 1974, č. 86, s. 5.
- KL [Jan Kliment]: *Odpovědnost členů strany*. Rudé právo 54, 20. 6. 1974, č. 144, s. 5.
- KLIMENT, Jan: *Víc hlav víc ví. K některým otázkám filmové tvorby*. Rudé právo 55, 21. 9. 1974, č. 224, s. 5.
- KL [Jan Kliment]: *Pro správnou věc*. Rudé právo 55, 9. 11. 1974, č. 265, s. 5.
- KLIMENT, Jan: *Nestačí vyrábět, je nutné tvořit*. Film a doba 21, 1975, č. 2, s. 61 – 63.
- KLIMENT, Jan: *O plodné nespokojenosti aneb ještě čeká dost práce*. Film a doba 21, 1975, č. 5, s. 245 – 246.
- KLIMENT, Jan: *Jeden rok na pochodu. Nad loňskou bilancí barrandovské tvorby 75*. Scéna 1, 10. 4. 1976, č. 1, s. 4 – 5.
- KLIMENT, Jan: *K socialistickému filmu. Nad pěti lety naší kinematografie*. Rudé právo 56, 28. 2. 1976, č. 50, s. 5.
- KNITL, Oldřich: *Podnikavost je česká vlastnost*. Kino 24, 20. 3. 1969, č. 6, s. 2 – 3.
- KNOFLÍČEK, Jan viz *Anketa*
- KOPANĚVOVÁ, Galina viz *Anketa*
- KOVÁŘ, Miloslav – ONDROUŠEK, Slavoj: *Konec filmové bezideovosti*. Tribuna 6, 3. 4. 1974, č. 14, s. 11.
- KOZLOVÁ, Danica: *Návrat socialistické kinematografie*. Tvorba 7, 3. 3. 1976, č. 10, s. IV – příloha.
- KOZLOVÁ, Danica: *Filmová bilance 1975*. Tvorba 7, 17. 3. 1976, č. 12, s. 14.
- KŘÍSTEK, Václav viz *Anketa*
- KUBALA, Bedřich viz *Fiala, Miloš*
- KUBALA, Bedřich viz *Měššan, Vojtěch*
- KUBÁTOVÁ, Marie viz *Anketa*
- KUČERA, Jaroslav viz *Měššan, Vojtěch*
- KUNC, F. B.: *Barrandov 69'*. Kino 24, 6. 3. 1969, č. 5, s. 2 – 4.
- KUNC, F. B. viz *Jelínková, Eva*
- kva-: *Filmové městečko*. Večerní Praha 1. 4. 1973.
- L. H., *Angažovanost – strašák nebo perspektiva?* Rudé právo 52, 27. 1. 1972, č. 22, s. 5.
- LIEHM, A. J. viz *Anketa*
- LIEHMOVÁ, Drahomíra viz *Anketa*
- LÚČAN, Matej: *30. výročí znárodnění*. Film a doba 21, 1975, č. 11, s. 652.
- LUKEŠ, Jan: *Příležitosti, které se neopakují*. Divadelní noviny 2, 30. 3. 1993, č. 7, s. 6.
- LUKEŠ, Jan: *Vzlety a pády*. Iluminace 6, 1994, č. 1, s. 141 – 154.
- LUKEŠ, Jan: *Formanovské proměny*. Iluminace 6, 1994, č. 4, s. 135 – 139.
- LUKEŠ, Jan: *Svědectví o svědectví*. Iluminace 7, 1995, č. 2, s. 154 – 156.
- LUKEŠ, Jan: *Tři pokusy o lidský osud*. Iluminace 7, 1995, č. 2, s. 157 – 162.
- LUKEŠ, Jan viz *Anketa*

- MARTÍNEK, Karel: *O socialistického umělce*. Večerní Praha 19, 2. 10. 1973, č. 196, s. 4.
- MARTÍNEK, Karel viz *Anketa*
- MARVAN, Jaroslav viz *Ptáme se...*
- MÁŠA, Antonín viz *Anketa*
- MATUŠKA, Hynek: *Ve jménu života, radosti i krásy*. Květy 21, 29. 5. 1971, č. 21, s. 38 – 39.
- mc: *Kriticky, náročně, s jasnou perspektivou*. Rudé právo 56, 11. 12. 1975, č. 292, s. 5.
- MELOUNEK, Pavel: *Bitva o nové osobnosti aneb Zastáváme za světem?* Scéna 13, 25. 7. 1988, č. 15, s. 7.
- MĚŠŤAN, Vojtěch: *Co je nového, pane Brož?* Záběr 2, 22. 3. 1969, č. 6, s. 4 [rozhovor s Milošem Brožem].
- MĚŠŤAN, Vojtěch: *Co máte hotovo, pánové?* Záběr 2, 5. 5. 1969, č. 9, s. 4 [rozhovor s Ladislavem Novotným a Bedřichem Kubalou].
- MĚŠŤAN, Vojtěch: *Odpovídá Jaroslav Kučera, jeden ze šéfů tvůrčí skupiny Juráček – Kučera*. Záběr 2, 12. 7. 1969, č. 14, s. 3.
- mfa-, mfa viz *Fiala, Miloš*
- MORAVA, Karel – PONDĚLÍČEK, Ivo: *Proměny filmového hlediště v ČSR*. Film a doba 15, 1969, č. 6, s. 286 – 289.
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Odpočinek bojovníka. Téměř 10 let života skupiny Švábík–Procházka*. FTN 3, 28. 5. 1969, č. 11, s. 4.
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Široké srdce Šebora–Bora*. FTN 3, 9. 7. 1969, č. 14 – 15, s. 6.
- NOVOTNÝ, Ladislav viz *Fiala, Miloš*
- NOVOTNÝ, Ladislav viz *Měšťan, Vojtěch*
- oh: *Film – současnost – budoucnost*. Večerní Praha 19, 21. 5. 1973, č. 99, s. 6 [rozhovor s Ludvíkem Tomášem].
- ONDROUŠEK, Slavoj viz *Kovář, Miloslav*
- pac: *Ve znamení blížícího se XIV. sjezdu strany*. Rudé právo 51, 8. 3. 1971, č. 56, s. 1 – 2.
- PACOVSKÝ, Ludvík: *Nesouhlasím*. FTN 3, 28. 5. 1969, č. 11, s. 2.
- PACOVSKÝ, Ludvík: *Svobodný film – angažovaný film*. Kino 24, 10. 7. 1969, č. 14, s. 12.
- PACOVSKÝ, Ludvík: *Mýty kolem distribuce*. Film a doba 16, 1970, č. 1, s. 36 – 37.
- PACOVSKÝ, Ludvík viz *Helge, Ladislav*
- PAVLÁSKOVÁ, Irena viz *Anketa*
- PASTYŘÍK, Miroslav viz *Anketa*
- pb [Pavel Branko]: *Integrace činem?* FTN 3, 20. 2. 1969, č. 4, s. 6 [rozhovor se Štefanem Uhrem].
- PICK, Jiří: *Nad dramaturgickým plánem FSB*. Tvorba 2, 29. 9. 1971, č. 39, s. 8.
- PODHRADSKÝ, Ján: *Film je umenie ale aj nástroj ideologie*. Film a doba 19, 1973, č. 2, s. 60 – 63.
- PONDĚLÍČEK, Ivo viz *Morava, Karel*
- Prezident přijal filmaře*. Rudé právo 51, 5. 5. 1971, č. 105, s. 1.
- PROCHÁZKA, Vladimír: *Fakta o kultuře*. Tvorba 6, 5. 11. 1975, č. 45, s. 9.
- PROSNIČOVÁ, Alexandra: *Z gottwaldovské dílny. Rozhovor s Jaroslavem Štastným, vedoucím výrobní skupiny KF Gottwaldov*. Kino 26, 5. 8. 1971, č. 16, s. 10.
- PŘÁDNÁ, Stanislava viz *Anketa*
- PTÁČEK, František: *Umění není jen pro „vyvolené“*. Tvorba 2, 16. 6. 1971, č. 24, s. 11.
- Ptáme se našich umělců, členů volebních komisí NF*. Kino 26, 4. 11. 1971, č. 23, s. 5 [Jaroslav Grus, Jaroslav Marvan, Vilém Závada].
- PURŠ, Jiří: *Bilance pětadvaceti let*. Film a doba 15, 1970, č. 9, s. 452 – 455.
- PURŠ, Jiří: *Naše tvorba po XIV. sjezdu KSČ*. Záběr 4, 10. 6. 1971, č. 12, s. 1, 6.
- PURŠ, Jiří: *Naše úkoly a cíle*. Film a doba 17, 1971, č. 6, s. 289 – 291.
- PURŠ, Jiří: *Československý film v předvolebním období*. Kino 26, 14. 10. 1971, č. 21, s. 4.
- PURŠ, Jiří: *Současné úkoly naší kinematografie*. Kino 28, 20. 11. 1973, č. 23, s. 3.
- PURŠ, Jiří: *Socialistický film – ideologická zbraň*. Film a doba 19, 1973, č. 7, s. 340 – 341.
- PURŠ, Jiří: *Bilance a perspektivy našeho filmu*. Film a doba 20, 1974, č. 2, s. 60 – 62.
- PURŠ, Jiří: *Československý film v roce 1975*. Tvorba 6, 9. 4. 1975, č. 15, s. 9.
- PURŠ, Jiří: *30. výročí znárodnění*. Film a doba 21, 1975, č. 12, s. 713 – 715.
- PURŠ, Jiří viz *Anketa*

- PURŠ, Jiří viz Humplík, Alois
- PURŠ, Jiří viz chlu
- PURŠ, Jiří viz Kliment, Jan
- PURŠ, Jiří viz Svatoňová, Ivana
- PURŠ, Jiří viz Tvrzník, Jiří
- R: *Co chystá Barrandov*. Svět práce 4, 20. 1. 1971, č. 3, s. 10.
- REMEŠ, Vladimír: *Je to horor, přátelé – filmexport na scéně*. Tvorba 1, 15. 7. 1970, č. 28, s. 10.
- REMEŠ, Vladimír: *Filmové účtování*. Tvorba 2, 2. 6. 1971, č. 22, s. 11, 15.
- RIŠKO, Ján viz Anketa
- RYBÍN, Jiří viz -vr-
- S kým dál v kultuře*. Rudé právo 50, 20. 3. 1970, č. 67, s. 1.
- SOELDNER, Ivan: *Barrandov – město divů*. Mladý svět 11, 1969, č. 33, s. 13 – 20.
- Stanovisko výboru filmové sekce SČDU k distribučnímu využití filmů z tvorby 60. let včetně titulů, které do distribuce nikdy nebyly uvedeny*. Scéna 14, 1. 10. 1989, č. 19, s. 8.
- STEFAN, Hvězdoslav: *K uvedení některých filmů ze šedesátých let*. Rudé právo 70, 7. 11. 1989, č. 262, s. 5.
- STEINER, Bohumil: *7 otázek Kina pro dr. Bohumila Steinera, prvního náměstka ústředního ředitele Čs. filmu*. Kino 26, 1. 4. 1971, č. 7, s. 2 – 4.
- Sv: *Rok barrandovské konsolidace*. Mladá fronta 26, 26. 3. 1970, č. 72, s. 4.
- SVATOŇOVÁ, Ivana: *Nové zákony pro československou kinematografii*. Tvorba 3, 26. 4. 1972, č. 17, s. 8 [rozhovor s dr. Jiřím Puršem].
- SVOBODA, Jan viz Anketa
- š-: *Plodné dohody*. Tvorba 3, 5. 1. 1972, č. 1, s. 16.
- ŠAŠEK, Václav viz Anketa
- ŠEBOR, Jiří viz Fiala, Miloš
- ŠMÍDA, Bohumil viz Fiala, Miloš
- ŠOFR, Jaromír viz Anketa
- ŠTRIC, Ernest: *Ideologia a umenie*. Film a divadlo 17, 1973, č. 2, s. 4.
- ŠTRIC, Ernest: *O cestě vpřed rozhoduje tvorba*. Film a divadlo 17, 1973, č. 6, s. 4.
- ŠTRIC, Ernest: *S väčšou náročnosťou*. Film a divadlo 18, 1974, č. 16, s. 5.
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav viz Anketa
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav viz Prosnicová, Alexandra
- T. B.: *Kdo emigroval*. Reportér 4, 23. 1. 1969, č. 3, s. 29.
- TARANTOVÁ, Lydie: *Jak kdo vidí čs. film*. Kino 24, 23. 1. 1969, č. 2, s. 2.
- TOMAN, Josef viz Anketa
- TOMAN, Ludvík: *Jak dál v kinematografii*. Svět socialismu 4, 10. 3. 1971, č. 10, s. 16 – 17.
- TOMAN, Ludvík: *S touto zemí, s tímto lidem*. Rudé právo 52, 23. 11. 1971, č. 277, s. 5.
- TOMAN, Ludvík: *Problematica dramaturgie českého hraného filmu*. Film a doba 18, 1972, č. 9, s. 452 – 460.
- TOMAN, Ludvík: *Dramaturgie dnes a zítra*. Kino 28, 22. 10. 1973, č. 21, s. 3 – 4.
- TOMAN, Ludvík viz oh
- TRAPL, Vojtěch: *Tvůrčím způsobem uplatňovat kritéria marxistické estetiky*. Film a doba 19, 1973, č. 10, s. 555 – 557.
- TRAPL, Vojtěch: *Formování psychiky diváka filmovými díly*. Scéna 15, 7. 2. 1990, č. 2, s. 12.
- TRAPL, Vojtěch viz Anketa
- Trezorové filmy do kin (I.)*. Zpravodaj Čs. filmu 1990, č. 9, s. 20 – 27.
- Trezorové filmy*. Zpravodaj Čs. filmu 1990, č. 11, s. 11 – 15.
- Trezorové filmy III*. Zpravodaj Čs. filmu 1990, č. 12, s. 11 – 23.
- TROJAN, Václav viz Anketa
- TVRZNÍK, Jiří: *O stavu české kultury*. Mladá fronta 26, 26. 3. 1970, č. 72, s. 4.
- jtv [Jiří Tvrzník]: *Lednový Barrandov*. Mladá fronta 30, 17. 1. 1974, č. 14, s. 1 – 2.
- TVRZNÍK, Jiří: *Chceme dělat dobré filmy*. Mladá fronta 30, 21. 2. 1974, č. 44, s. 4 [rozhovor s Jiřím Puršem].
- TVRZNÍK, Jiří: *Sjednucujeme názory a zájmy*. Mladá fronta 30, 2. 4. 1974, č. 78, s. 4.

- TVRZNÍK, Jiří: *Přemýšlení (spíše několik poznámek) o filmu (mladém)*. Mladá fronta 30, 20. 4. 1974, č. 93, příloha, s. 6 – 7.
- TVRZNÍK, Jiří: *Znovu do kin*. Kino 44, 25. 4. 1989, č. 9, s. 4.
- Usnesení České národní rady*. Tvorba 6, 19. 11. 1975, č. 47, příloha, s. I.
- UHER, Štefan viz pb
- Ústřednímu výboru Komunistické strany Československa*. Film a doba 20, 1974, č. 2, s. 65.
- VÁŇA, Otakar: *Filmový redaktoři – spojte se!* FTN 3, 6. 2. 1969, č. 3, s. 1, 3.
- Ve prospěch kultury*. Mladá fronta 29, 7. 6. 1973, č. 134, s. 2.
- VEJŘÍK, Karel viz *Anketa*
- vr-: *Filmexport po dvou letech. Rozhovor s ředitelem Čs. filmexportu Jiřím Rybínem*. Tvorba 3, 26. 1. 1972, č. 4, s. 14.
- (z): *Dar filmařů ÚV KSČ*. Rudé právo 52, 15. 1. 1972, č. 12, s. 1.
- Z aktivu pražských umělců*. Práce 26, 13. 3. 1970, č. 61, s. 6.
- Za nové tvůrčí činy socialistického umění*. Rudé právo 54, 14. 2. 1974, č. 38, s. 1 [provolání československých uměleckých svazů].
- ZÁVADA, Vilém viz *Ptáme se...*
- ZELENKA, Jan viz *Anketa*
- ZEMAN, Pavel: *Tři pohledy na cenzurní praxi a kulturní politiku KSČ v letech 1945 – 1971*. Iluminace 7, 1995, č. 3, s. 130 – 132.
- Znovu obnovit důvěru v český film. Aktiv komunistů hodnotil výsledky loňské tvorby*. Večerní Praha 16, 19. 1. 1970, č. 13, s. 4.
- ZŮNA, Miroslav: *Sedmdesátá léta v našem filmu*. Dramatické umění 1985, sešit 1, s. 13 – 24.
- ZVONÍČEK, Stanislav: *Ano a ne – o nové vlně v našem filmu*. Tvorba 2, 7. 4. 1971, č. 14, s. 10.
- ZVONÍČEK, Stanislav viz *Anketa*
- ŽALMAN, Jan viz *Anketa*

V. ČLÁNKY ZE ZAHRANIČNÍHO PERIODICKÉHO TISKU

- ABRAHAMSON, K. A.: *Kulturmonstret bakom den tjeckiska 60-talsfilmen*. (Conference Report). Filmrutan 1986, č. 2, s. 27 – 29.
- Background: Eastern Block Media: Czechoslovakia*. Screen Digest, říjen 1975, s. 152.
- BECKER, Wieland: *Wie man Hoffnung zerstört oder: Die Macht der Demagogie*. Film und Fernsehen 18, 1990, č. 8, s. 3 – 5.
- BECKER, Wieland – GEHLER, Fred: *Prager Miniaturen*. Film und Fernsehen 18, srpen 1990, č. 8, s. 2 – 9.
- BOCEK, Yaroslav: *Les dernières nouveautés de la cinématographie tchécoslovaque*. Technique, l'Exploitation Cinématographique, leden 1970, č. 314, s. T9 – T15.
- CARLSON, J.: *Homevideo*. Cineaste 1990, č. 3, s. 60.
- COMUZIO, Emanno: *Dopo il „miracolo“ ovvero lo smarrimento quotidiano*. Cineforum 9, červen 1969, č. 86, s. 384 – 414.
- Czech New Wave of the 60's*. National Film Theatre Programmes, prosinec – leden 1976-77, s. 20 – 25.
- DISKI, Jenny: *Nouvelle Prague*. Sight and Sound 4, 1994, č. 2, s. 69.
- EKKER, Ernst A.: *News aus Barrandov*. Action 5, 1969, č. 2, s. 22 – 23.
- ELLEY, Derek: *Ripples from a dying wave*. Films and Filming 20, 1974 č. 10, s. 32 – 36.
- GEHLER, Fred: *So weit, wie es geht*. Film und Fernsehen 18, 1990, č. 8, s. 2 – 3.
- GEHLER, Fred viz Becker, Wieland
- GERVAIS, Ginette: *Le film comme témoin de la société tchécoslovaque*. Jeune Cinema, červen – červenec 1970, č. 48, s. 6 – 12.
- HAMES, Peter: *Encouraging Signs*. Film (BFFS), léto 1978, č. 66, s. 7.
- HOLLOWAY, Ron: *Will openness era spur release of banned films?* Hollywood Reporter 17. 2. 1987, č. 50.
- JAGODZINSKI, A.: *Powrót po 21 latach*. Kino (Warszawa) 25, 1990, č. 8, s. 39 – 40 [rozhovor s Josefem Škvoreckým].

- KACHLIK, Antonín: *Wie ich es sehe*. Beiträge F & F 27, 1986, č. 2, s. 125 – 137.
- KOPANEVOVA, Galina: *Offene Tresore, offene Grenzen*. Film und Fernsehen 18, 1990, č. 11, s. 26 – 29.
- MARSZALEK, Rafał: *Stracone pokolenie*. Kino (Warszawa) 25, 1990, č. 8, s. 37 – 38.
- NAPOLITANO, Antonio: *Pluralismo del cinema cecoslovacco*. Filmcritica 20, říjen 1969, č. 201, s. 339 – 342.
- PILAT, František: *Les moyens techniques de l'animation du mouvement*. Technique, l'Exploitation Cinématographique, leden 1970, č. 314, s. T9 – T15.
- PRYL, Karel: *Swan Song*. Sight and Sound 40, 1971, č. 3, s. 124 – 127.
- Renaissance of the historical film in Czech*. Time & Tide, červen 1969, č. 300, s. 77 – 78.
- Report Czechoslovak Film Chief Polednak Ousted*. Hollywood Reporter 18. 12. 1970, s. 30.
- SKVORECKÝ, Josef: *The Birth and Death of the Czech New Wave*. Take One 1, 1970, č. 8, s. 9 – 12.
- SKVORECKÝ, Josef: *What was saved from the wreckage*. Sight and Sound 55, 1986, č. 4, s. 278 – 281.
- SKVORECKÝ, Josef viz Jagodzinski, A.
- SOBOLEWSKI, Tadeusz: *Te wariat! Wisła się pali!* Kino (Warszawa) 27, 1992, č. 5, s. 13.
- SOBOLEWSKI, Tadeusz – WERNER, Andrzej: *Czeskie pytania. Ludzka twarz czeskiego kina*. Kino (Warszawa) 26, 1991, č. 3, s. 2 – 6.
- Something different – Czechoslovakia 1958 – 1970*. National Film Theatre Programmes, únor 1988, s. 20 – 24.
- WERNER, Andrzej viz Sobolewski, Tadeusz
- WUILLEUMIER, Marie-Claire: *Individuo e collectività nel Nuovo cinema cecoslovacco*. Cineforum 9, červen 1969, č. 86, s. 407 – 414.

Zpracovala Tereza Dvořáková

Použité zkratky:

AV ČR	–	Akademie věd České republiky
č.	–	číslo
ČFÚ	–	Český filmový ústav
ČSAV	–	Československá akademie věd
ČSF	–	Československý film
ČSR	–	Česká socialistická republika
ČST	–	Československá televize
DFV FF UK	–	divadelní a filmová věda Filozofické fakulty Univerzity Karlovy
FITES	–	Svaz československých filmových a televizních umělců
FP	–	Filmový podnik
FSB	–	Filmové studio Barrandov
FTN	–	Filmové a televizní noviny
FÚ	–	Filmový ústav
MFF	–	mezinárodní filmový festival
MV ČR	–	Ministerstvo vnitra České republiky
s.	–	strana
SČDU	–	Svaz československých dramatických umělců
SFÚ	–	Slovenský filmový ústav
sign.	–	signatura
SPN	–	Státní pedagogické nakladatelství
ÚD ČSLA	–	Ústřední dům Československé lidové armády
ÚPF	–	Ústřední půjčovna filmů
ÚSF	–	Ústredie slovenského filmu
ÚV	–	ústřední výbor
ÚVK	–	Ústav pro výzkum kultury
VŠP	–	Vysoká škola politická
ZO Svazarmu	–	základní organizace Svazu pro spolupráci s armádou

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ACHTERNBUSCH, Herbert

Herbert Achternbusch [retrospektiva]. Praha, 3. 9. 1996 – 7. 10. 1996 / autoři textů Hans Günther Pflaum, Marina Schneede, Andreas Ströhl; fotografie Inter Nationes, Bonn. – 1. vyd. – Praha: Goethe-Institut Prag, 1996. – 55 s.: čb. fot., filmografie.

(Brož.)

Katalog k přehlídce filmů německého malíře, spisovatele a filmáře Herberta Achternbusche, která se konala v pražském Goethe-Institutu v září 1996. Všechny filmy jsou kromě základních filmografických údajů provázeny autorovými komentáři.

ARNO, Siegfried

Siegfried Arno / Red. Hans-Michael Bock. – [1. vyd.] – Hamburg: CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V.: CineGraph Babelsberg – Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e. V.: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1995 Dezember. – 51 s.: čb. fot., bibliografie, diskografie, filmografie. – (FilmMaterialien / herausgegeben von Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen; 8). (Brož.)

Sborník věnovaný německému filmovému herci Siegfriedu Arnovi. Sestaven z výběru dobových textů a kritik o Arnově filmovém herectví, biografické studie, bibliografie a kompletní filmografie.

BISMARCK

Bismarck, Preussen, Deutschland und Europa: Filmprogramm: [Přehlídka]. Berlín (SRN), 26. 8. 1990 – 25. 11. 1990 / mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa, Ulrich Gregor, Michael Hanisch, Edmund Luft, Peter Nau, Erika Richter, Rolf Richter, Gerhard Schoenberger. – [1. vyd.] – Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, [1990]. – Nestr.: filmografie, jmenný rejstřík. ISBN 3-927876-02-X (brož.)

Katalog filmů z filmové přehlídky „Bismarck, Prusko, Německo a Evropa“. Jednotlivá hesla jsou

složena z obsahů filmů, základních filmografických údajů, medailonků filmových tvůrců a různých úryvků textů vztahujících se k uvedeným filmům (rozhovory, filmové kritiky apod.).

BJÖRKMAN, Stig

Woody o Allenovi / Stig Björkman; z angličtiny přeložila Dana Hábová. – 1. vyd. – Praha – Litomyšl: Paseka, 1996. – 254 s.: čb. fot., filmografie, poznámky. Orig.: Woody Allen on Woody Allen. Boston: Faber and Faber, 1994. ISBN 80-7185-052-7 (váz.)

Kniha rozhovorů o životní dráze spisovatele, herce a filmového režiséra Woody Allena. Obsahuje kompletní Allenovu filmografii a přináší údaje i o jeho spolupráci na filmech jiných režisérů.

CABINET

<Das> *Cabinet des Dr. Caligari*: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/20 / mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Prawer; Materialien zum Film von Uli Jung, Walter Schatzberg. – [1. vyd.] – München: edition text + kritik, 1995. – 158 s.: čb. fot., bibliografie. – (FILMtext: Drehbücher klassischer deutscher Filme / herausgegeben von Helga Belach, Hans-Michael Bock). ISBN 3-88377-484-7 (brož.)

Svazek věnovaný filmu Roberta Wieneho *Kabinet dr. Caligariho*. Obsahuje úvodní studii Siegberta S. Prawera, scénář Carla Mayera a Hanse Janowitz, kritiky z dobového německého tisku, text Roberta Wieneho „Expresionismus ve filmu“, filmografické údaje a bibliografii publikovaných prací o tomto filmu i jeho tvůrcích.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 35, Winter 1996, No. 2. – University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Eric SMOODIN: „Compulsory“ *Viewing for Every Citizen: Mr. Smith and the Rhetoric of Reception*, s. 3 – 23;

Matthew TINKCOM: *Working Like a Homosexual: Camp Visual Codes and the Labor of Gay Subjects in the MGM Freed Unit*, s. 24 – 42; Ilsa J. BICK: *Boys in Space: Star Trek, Latency, and the Neverending Story*, s. 43 – 60; Lynne JOYRICH: *Feminist Enterprise? Star Trek: The Next Generation and the Occupation of Femininity*, s. 61 – 84; Paula J. MASSOOD: *Mapping the Hood: The Genealogy of City Space in Boyz n the Hood and Menace II Society*, s. 85 – 97.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 35, Spring 1996, No. 3. – University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Jennifer PETERSON: *The Competing Tunes of Johnny Guitar: Liberalism, Sexuality, Masquerade*, s. 3 – 18; Charles TASHIRO: *When History Films (Try to) Become Paintings*, s. 19 – 33; Radha SUBRAMANYAM: *Class, Caste, and Performance in „Subaltern“ Feminist Film Theory and Praxis: An Analysis of Rudaali*, s. 34 – 51; Jeffrey A. BROWN: *Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return*, s. 52 – 71; Sumiko HIGASHI: *Dialogue: Manhattan's Nickelodeons*, s. 72 – 74; Robert C. ALLEN: *Manhattan Myopia; or, Oh! Iowa!*, s. 75 – 103; Ben SINGER: *New York, Just Like I Pictured It...*, s. 104 – 128.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 35, Summer 1996, No. 4. – University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Charles O'BRIEN: *Rethinking National Cinema: Dreyer's Passion de Jeanne d'Arc and the Academic Aesthetic*, s. 3 – 30; Vance KEPLEY Jr.: *The First Perestroika: Soviet Cinema under the First Five-Year Plan*, s. 31 – 53; Leger GRINDON: *Body and Soul: The Structure of Meaning in the Boxing Film Genre*, s. 54 – 69; William BODDY: *Approaching The Untouchables: Social Science and Moral Panics in Early Sixties Television*, s. 70 – 87; Peter FENG: *Being Chinese American, Becoming Asian American: Chan Is Missing*, s. 88 – 118.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 36, Fall 1996, No. 1. – University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Richard PROUTY: *The Well-Furnished Interior of the Masses: Kirsanoff's Menilmontant and the Streets of Paris*, s. 3 – 17; Greg M. SMITH: *Blocking Blokade: Partisan Protest, Popular Debate, and Encapsulated Texts*, s. 18 – 38; Peter N. CHUMO II: *Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in Singin' in the Rain*, s. 39 – 54; David SANJEK: *Dr. Hobbes's Parasites: Victims, Victimization, and Gender in David Cronenberg's Shivers*, s. 55 – 74; Cristina DEGLI-ESPOSTI: *Sally Porter's Orlando and the Neo-Baroque Scopic Regime*, s. 75 – 93.

CINEMATHEQUE

Cinémathèque. – Automne 1994, N° 6. – Cinémathèque française, Éditions Yellow Now.
ISBN 2-87340-108-7

Půlletní revue pro estetiku a historii filmu.
Z obsahu: Jean NARBONI: *Pendant que l'herbe pousse: Stroheim aujourd'hui*, s. 6 – 14; Georges DIDI-HUBERMAN: *Bataille avec Eisenstein: forme – matière – montage*, s. 15 – 38; Suzanne LIANDRAT-GUIGES: *Des statues et des films*, s. 39 – 50; Jacques GRANT: *Bob le Copieux: sur Robert Aldrich*, s. 51 – 64; Livio BELLOÏ: *Max Ophüls: le cristal et la tache*, s. 65 – 77; Michel FRIZOT: *Revoir le panorama ou les yeux ont aussi des pieds*, s. 78 – 97; Rick ALTMAN: *Naissance de la réception classique: la campagne pour standardiser le son*, s. 98 – 111; Marc SANDBERG: *Serge Sandberg, l'ascension d'un producteur (1879 – 1922)*, s. 112 – 124; François THOMAS: *Les mésaventures d'une bande sonore: les deux Macbeth d'Orson Welles*, s. 125 – 140; Georges STURM: *Fritz Lang, une ascendance viennoise*, s. 141 – 155; Dominique PAÏNI: *The Matinee Idol ou la loi de la foule*, s. 160 – 165; Laurent MANNONI: *„Wither wilt thou lead me?“: en suivant l'ombre de Will Day*, s. 166 – 177.

CINEMATHEQUE

Cinémathèque. – Printemps 1995, N° 7. – Cinémathèque française, Éditions Yellow Now.
ISBN 2-87340-108-7

Půlletní revue pro estetiku a historii filmu.
Z obsahu: Hubert DAMISCH: *Un trouble de mémoire au cinéma: The Bandwagon de Vincente Minnelli*, s. 6 – 15; Jacques BONTEMPS: *Elle ne portait pas de ruban jaune: Lothringen! de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, s. 16 – 20; Youssef ISHAGHPOUR: *Présence et*

acte: l'Annonce faite à Marie d'Alain Cuny, s. 21 – 28; Dominique PAÏNI: *Sans l'ombre d'un pli: Falbalas de Jacques Becker*, s. 29 – 34; Jacques AUMONT: *Migrations*, s. 35 – 47; Francis RAMIREZ – Christian ROLOT: *Guillaume Apollinaire et le désir de cinéma*, 50 – 60; Entretien avec Maurice DROUZY: *Le Maître du logis, Dreyer et sa famille*, s. 61 – 77; Marc VERNET: *Le cinéma sans le cinéma ou bon usage de l'archive*, s. 80 – 97; Laurent BILLIA: *Le Fonds Léon Gaumont: le Service des Actualités (BIFI)*, s. 116 – 125; Valérie POSENER – Valéry BOSSENKO: *Le Cabinet d'histoire du cinéma du VGIK*, s. 126 – 128.

CINEMATHEQUE

Cinémathèque. – Automne 1995, N° 8. – Cinémathèque française, Éditions Yellow Now. ISBN 2-87340-116-8

Příletní revue pro estetiku a historii filmu.

Z obsahu: Raymond BELLOUR: *L'arrière-monde*, s. 6 – 11; Barthélemy AMENGUAL: *Le cinéma: un art de la description!*, s. 12 – 23; Philippe ARNAUD: *L'engendrement des images. Vertigo d'Alfred Hitchcock*, s. 24 – 32; David IPACKI: *Le Verbe ressuscité et l'Image crucifiée. JLG-JLG de Jean-Luc Godard*, s. 33 – 42; Freddy BUACHE: *La rumeur des distances traversées*, s. 43 – 49; Jean-Luc NANCY: *De l'évidence. Et la vie continue d'Abbas Kiarostami*, s. 50 – 61; François ALBERA: *Malévitch et le cinéma: le chaînon manquant*, s. 62 – 70; Casimir MALÉVITCH: *Les lois picturales dans les problèmes du cinéma*, s. 71 – 77; Barthélemy AMENGUAL: „Kouléčov a fait le cinéma...“, s. 78 – 93; Youssef ISHAGHPOUR: *Le tombeau de Ferydoun Rahnema (1930 – 1975)*, s. 94 – 101; Stephen BOTTOMORE: *Quel dommage! La vente de la collection Will Day 1929 – 1959*, s. 106 – 111; Luke McKERNAN: *Royal Remembrances, la collection des films Will Day*, s. 112 – 121.

CONOCER

Conocer a Eloy de la Iglesia – San Sebastián: Filmoteca Vasca – Euskadiko Filmategia: Festival International de Cine de Donostia, 1996. – 226 s.: čb. a bar. fot., filmografie, výběrová bibliografie, index. ISBN 84-88452-08-X (brož.) Monografie španělského režiséra, doplněná jeho filmografií.

DESSAU, Paul

Paul Dessau / Red. Hans-Michael Bock, Marie-Luise Bolte. – [1. vyd.] – Hamburg: CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V.; CineGraph Babelsberg – Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e. V.; Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1994 September. – 53 s.: čb. fot., bibliografie, filmografie. – (FilmMaterialien / herausgegeben von Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen; 6). (Brož.)

Sborník věnovaný německému hudebnímu skladateli a dirigentovi Paulu Dessauovi. Obsahuje jeho texty o filmové hudbě, recenze, biografickou studii, bibliografii prací o něm a jeho filmografii.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 8, Spring 1996, No. 1. – London: John Libbey & Company Ltd. ISBN 0 86196 557 4

Z obsahu: Michael WALSH: *National cinema, national imaginary*, s. 5 – 17; Peter GELLER: *Visions of a northern nation: Richard Finnie's views of natives and development in Canada's 'last frontier'*, s. 18 – 43; Manuela von Papen: *Keeping the home fires burning? – Women and the German homefront film 1940 – 1943*, s. 44 – 63; Christopher FAULKNER: *Jean Renoir addresses the League of American Writers*, s. 64 – 68; Jean RENOIR: *Conférence faite pour la 'League of American Writers'*, s. 69 – 71; Marine DANAN: *From a 'prenational' to a 'postnational' French cinema*, s. 72 – 84; Patricia R. ZIMMERMANN: *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*, s. 85 – 98.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 50, Fall 1996, No. 1. – Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386

Z obsahu: Leo BRAUDY: *Renoir at Home: Interview with Jean Renoir*, s. 3 – 8; Pamela HASKIN: „Saul, cen you make me a title“? *Interview with Saul Bass*, s. 10 – 17; James M. MORAN: *Gregg Araki: Guerilla Film-maker for a Queer Generation*, s. 1826.

FRANCKE, Lizzie

Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood / Lizzie Francke. – 1st ed. – London: British Film Institute, 1994. – 172 s.: čb. fot., poznámky, výběrová bibliografie a filmografie.

ISBN 0-85170-478-6 (brož.)

Esejisticky pojaté dějiny zachycující profesi scenáristek v Hollywoodu od roku 1911 do současnosti. Kniha obsahuje osudy nejvýznamnějších hollywoodských scenáristek, spolu s jejich filmografiemi.

GALICHENKO, Nicholas

Glasnost – Soviet Cinema Responds / Nicholas Galichenko; edited by Robert Allington. – 1st ed. – Austin: University of Texas Press, 1991. – 142 s.: čb. fot., poznámky, index, filmografie. – (Texas Film Studies Series / editor Thomas Schatz). ISBN 0-292-72753-4 (brož.)

Historický pohled na filmovou tvorbu v bývalém Sovětském Svazu v době tzv. glasnosti, tedy v osmdesátých letech, je doplněn stručnými profily téměř třiceti režisérů a jejich filmografií.

GRUMLÍK, Josef Karel

Vlasta Fialová vypráví v herecké šatně o své práci a životě / Josef Karel Grumlík. – [1. vyd.] – Brno: Nakladatelství Šimon Ryšavý, [1996]. – 92 s.: čb. fot. v příl., filmografie. – (Vzpomínky brněnských umělců; sv. 1). ISBN 80-902143-0-4 (váz.)

Autobiografie divadelní a filmové herečky Vlasty Fialové doplněná s filmografií.

HENDRICH, Vladimír

Easy Rider & Co.: Rebelové, motorky, hippies a drogy ve filmu / Vladimír Hendrich; fotografie Miloš Fikejz a archiv. – [1. vyd.] – Praha: Maťa, 1996. – 120 s.: čb. fot. v příl., poznámky, rejstřík. ISBN 80-86013-05-7 (brož.)

Studie o filmech tematicky vymezených motivem drog, hippies a mladistvých rebelů.

Sleduje kontinuitu daného filmového žánru a snaží se podat co nejúplnější přehled filmů uvedeného žánru.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 16, August 1996, No. 3. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Nicholas J. CULL – Arthur WALDRON: *Shanghai Document – 'Shankhaiskii Dokument' (1928): Soviet film propaganda and the Shanghai rising of 1927*, s. 309 – 331; John SEDGWICK: *Michael Balcon's Close Encounter with the American Market, 1934 – 1936*,

s. 333 – 348; Sergio ALEGRE: *The Blue Division in Russia, 1941 – 1944: the filmic recycling of Fascism as anticommunism in Franco's Spain*, s. 349 – 364; Jeff A. WEBB: *Canada's Moose River Mine Disaster (1936): radio-newspaper competition in the business of news*, s. 365 – 376; David F. DONNELLY – Janis L. EDWARDS: *'Television is a Fanny Business' (1946): a collection of cartoons assembled by Dr Allen B. DuMont and privately printed for his friends*, s. 427 – 443.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 16, October 1996, No. 4. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Thomas SAKMYSTER: *Naze Documentaries of Intimidation: Feldzug in Polen (1940), Feuertaufe (1940) and Sieg im Westen (1941)*, s. 485 – 514; Susan TEGEL: *Veit Harlan and the Origins of Jud Süß, 1938 – 1939: opportunism in the creation of Nazi anti-semitic film propaganda*, s. 515 – 532; James CHAPMAN: *'The Yanks Are Shown to Such Advantage': Anglo-American rivalry in the production of The True Glory (1945)*, s. 533 – 554; Luisa CICOGNETTI – Lorenza SERVETTI: *'On Her Side': female images in Italian cinema and the popular press, 1945 – 1955*, s. 555 – 564; Janet MOAT: *The Aileen and Michael Balcon Special Collection: an introduction to British cinema history, 1929 – 1960*, s. 565 – 576; Ilana BET-EL: *Memory, Evidence and Films*, s. 577 – 580; Michèle LAGNY: *The Documentary View: a computerized catalogue of French documentaries*, s. 581 – 586.

HOBERMAN, J.

Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds / J. Hoberman. – [2. vyd.] – Philadelphia: Temple University Press, 1995. – 401 s.: čb. fot., poznámky, výběrová bibliografie, index. ISBN 1-56639-404-X (brož.)

Knižní publikace obsahující historický přehled filmů v jiddiš po celém světě od počátků kinematografie až do začátku devadesátých let našeho století.

CHION, Michel

David Lynch / Michel Chion; translated by Robert Julian. – [2. vyd.] – London: British Film Institute, 1996. – 210 s.: čb. fot., filmografie, bibliografie. –

Paris: Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, 1992.

ISBN 0-85170-457-3 (brož.)

Anglický překlad důkladné monografie amerického režiséra z pera francouzského autora.

Knižní studie sleduje v chronologickém pořádku Lynchovu tvorbu od počátku do roku 1995.

JOURNAL

Journal of Film Preservation. – Vol. 25, November 1996, No. 53. – Bruxelles: FIAF.

ISSN 1017-1126

Z obsahu: Gabrielle CLAES: *Les droits archives préserver et présenter*, s. 2 – 7; Dominique PAÏNI: *Comme dans un musée*, s. 8 – 11; Egon JACOBSON: *The Cinema After 100 Years*, s. 27 – 30; W. N. McLAREN: *Experiences of an Amateur Filmmaker*, s. 31 – 33; Anton GIMÉNEZ I RIBA: *El Cine Amateur en Catalunya*, s. 34 – 37; Silvan FURLAN: *Amateur – Alternative Film in Slovenia*, s. 37 – 41; Peter MacNAMARA: *Amateur Film as Historical Record – A Democratic History?*, s. 41 – 45; Micheline MORISSET: *Par-delà les mariages et les baptêmes*, s. 45 – 47; Walter SCHOBERT: *Kaiser, Kintopp & Karossen. Early Amateur Films by Julius Neubronner: Restored*, s. 47 – 49; Ross LIPMAN: *Problems of Independent Film Preservation*, s. 49 – 58; Pierre VÉRONNEAU: *Appareils de tous formats*, s. 58 – 59; Peter von BAGH: *Refound films, with happiness*, s. 59 – 63; Luke McKERNAN: *Programming Victorian Cinema*, s. 63 – 68.

KINOVEDČESKIJE

Kinovedčeskije zapiski. – 1996, No. 31. – Moskva: Ejzenštejnovskij centr issledovanij kinikultury – Naučno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva Kinokomiteta Rossii – Muzej kino, Moskva. ISSN 0235-8212

Z obsahu: Nils Bor i kino (L. K. Kozlov, V. S. Listov, O. B. Zaslavskij, S. L. Turko, J. S. Tarchanova, I. V. Mancov, B. P. Filimonov, D. Bykov), s. 29 – 56; Ian CHRISTIE: *Stratěgii vyživaniya: karjera v sovetskom kino*, s. 57 – 62; Marshall McLUHAN: *Kino. Mir kinolenty*, s. 63 – 72; Arnold HAUSER: *Kino*, s. 72 – 78; Pjotr MACOCHA: „Ja ně bojus sporit s vami, Aleksandr Petrovič...“, s. 131 – 139; Hans-Joachim SCHLEGEL: *Berlin i Germanija Aleksandra Dovženko*, s. 139 – 146; R. D. PERESECKIJ: *Ekran v ekraně*, s. 147 – 171; O. V. ARONSON: *Uslovija kinoprostranstva*,

s. 172 – 187; D. A. SALYNSKIJ: *Kinogermeněvtika Tarkovskogo*, s. 188 – 198; Sjusej NISI: *Forma vremeni i obraz vremeni. O dvuch filmach Akiry Kurosavy*, s. 199 – 213; Vladimir LAVRENTJEV: *Fakty svidětelstvujut*, s. 214 – 226; Leonid RYMARENKO: *Poluzabytoje*, s. 227 – 231; V. P. MICHAJLOV: *Chozjain „Russkoj zolotoj serii“ – Pavel Timan*, s. 232 – 246; V. P. MICHAJLOV: *Lichoj jamščik russkoj kinematografii (Iosif Nikolajevič Jermoljev)*, s. 246 – 261.

KRAJINA

Krajina dětství. Český film z let 1958 – 1964 / odborné vedení a úvod Milan Hanuš; redaktorka Renáta Pavlíščíková. – [1. vyd.] – Olomouc: Spolek svobodných bakalářů, 1994 prosinec. – 50 s.: čb. fot., poznámky a bibliografie. (Brož.)
Sborník studií studentů Katedry teorie a dějin dramatických umění a literatury na Filosofické fakultě UP v Olomouci o českých hraných filmech *Skleněná oblaka* (F. Vlácil, 1958), *Touha* (V. Jasný, 1958), *Holubice* (F. Vlácil, 1960), *Kráľci ve vysoké trávě* (V. Gajer, 1961), *Trápení* (K. Kachyňa, 1962), *Až přijde kocour* (V. Jasný, 1964) a *Máte doma lva?* (P. Hobl, 1964).

KWARTALNIK

Kwartalnik filmowy. – Rok 17, lato 1996, Nr 147 (74). – Warszawa: Instytut Sztuki PAN. ISSN 0452-9502

Z obsahu: Ingmar BERGMAN: *Ryba. Farsa filmowa*, s. 6 – 35; Tadeusz SZCZEPAŃSKI: *Przypadki Joachima Nagiego*, s. 36 – 43; Tadeusz SZCZEPAŃSKI: *Obrazy, obrazy, obrazy. Pierwsze dziesięć filmów Bergmana*, s. 44 – 78; Wiesław JUSZCZAK: *Bergman: dwie trylogie. Wprowadzenie do seminarium bergmanowskiego*, s. 79 – 104; Wiesław JUSZCZAK – Tadeusz SZCZEPAŃSKI: *Niebo, czyściec, piekło. Dyskusja o trylogii*, s. 105 – 112; Monika FABIJANŃSKA: *Iluzja i rzeczywistość*, s. 113 – 124; Grzegorz KONSALIK: *Cierpienie a niepokój metafizyczny w trylogii Bergmana*, s. 125 – 126; Tomasz Edward JAROSZEK: *Godzina wilka – impresja*, s. 127 – 128; Tomasz ROBACZYŃSKI: *Niektóre problemy dotyczące sztucznego języka w Milczeniu Bergmana*, s. 129 – 130; Przemysław NOWAKOWSKI: *Kilka uwag o Personie*, s. 131 – 134;

Allan CASEBIER: *Teorie fenomenologická. Husserlowska teorie představení uměleckého* (1), s. 136 – 145; Jerzy WÓJCIK: *Portrét z paměti*, s. 146 – 158; Maria KORNATOWSKA: *Dziennik nowojorski* (3), s. 160 – 170; Aleksander KWIATKOWSKI: *Słowiański syndrom Michaela Cimino*, s. 171 – 175; Magdalena ŁAPIŃSKA: *Przysniona rzeczywistość, rzeczywistość sniwa. Motyw snu i wspomnienia w filmie Moje własne Idaho*, s. 176 – 182; Stefan MORAWSKI: *O świecie smutnym, który wydaje się wesoły*, s. 183 – 194; Iwona RAMMEL: *Porážky poznání. Vidění i slyšení w Obywatelu Kanie i Opatrzności*, s. 198 – 206.

MELOUNEK, Pavel

Čeští filmaři, něžní barbaři. 22 + 2 portréty našich režisérů / Pavel Melounek. – 1. vyd. – Praha: Nakladatelství BOHEMIA, 1996. – 169 s.: čb. fot., filmografie.

ISBN 80-85803-22-4 (váz.)

Miniportréty 24 českých filmových režisérů (O. Vávra, K. Kachyňa, F. Vlácil, J. Herz, V. Drha ad.) s jejich filmografiemi.

METEOR

Meteor. – 1996, No. 5. – Wien: PVS Verleger / Meteor.

Z obsahu: Robert SCHINDEL: *Die hilflosen Antifaschisten. Anmerkungen zu Franz Antels Bockerer*, s. 4 – 10; Claus PHILIPP: „Helfen Sie uns, daß dieser Film zustande kommt“. Bockerer I a II – *Eine Chronik der Ereignisse in Zitaten*, s. 11 – 16; Stefan GRISSEMAN: *Glas und Feuer: Babylo, Disneyland. Vom Scheitern am Filmemachen: Aufzeichnungen zu einem imaginären Kino*, s. 17 – 24; Drehli ROBNIK: *Langsam sterbe das Alte Fleisch! Das große Ausrinnen in David Cronenbergs Crash*, s. 25 – 32; Bert REBHANDL: *Manny Farber – ein amerikanischer Filmkritiker*, s. 37 – 39; Manny FARER: *White Elephant Art vs. Termite Art [1962]*, s. 42 – 52; Vräth ÖHNER: *Fernsehen 4: Eros*, s. 53 – 58; Claus PHILIPP: *England privat*, s. 59 – 63; Brigit FLOS: *Home Black Home. Anmerkungen zu der filmischen Versuchsreihe von Mike Leigh*, s. 63 – 66; *Nuts in May (1976)*. *Szenenprotokoll: Tea Time*, s. 67 – 72; Robert BUCHSCHWENTER: *Rollenspiel als Typo-Pathologie*, s. 72 – 76; Dietrich KUHLEBRODT: *Die nackte Motorik*, s. 77 – 80; Wolfgang BEILENHOF: *Zwischenbilder*.

Sayat Nova / Die Farbe des Granatapfels, s. 85 – 88.

METEOR

Meteor. – 1996, No. 6. – Wien: PVS Verleger / Meteor.

ISBN 3-901196-314

Z obsahu: Isabella REICHER – Drehli ROBNIK: *Das Action-Kammer-spiel. Hollywood-Filme nach dem Die-Hard-Bauplan I*, s. 11 – 20; Serge DANEY: *Godards Paradox*, s. 25 – 28; Vräth ÖHNER: *Godards Stottern*, s. 28 – 31; Jean-Louis COMOLLI: *Rußland spielen. Der projizierte Körper von Godard*, s. 32 – 41; Lars Henrik GASS: *Geöffnete Hand, machtloses Wort. Godard nach der Katastrophe, oder: Keine Angst vor Godard-Filmen!*, s. 41 – 43; Bert REBHANDL: *Fern von Vietnam*, s. 44 – 46; Michel CHION: *Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino*, s. 48 – 58; James STEWART – Gregory SOLMAN: *Learning Your Craft – Wie man sein Metier erlernt*, s. 62 – 72; Gertrude KOCH: *Die Furie des Verschwindens. The Big Swallow (James A. Williamson, zirka 1901)*, s. 77 – 80.

MILLAR, Ingrid

Liam Neeson: The First Biography / Ingrid Millar. – 1st ed. – New York: St. Martin's Press, 1996 January. – 211 s.: čb. fot. v příl., filmografie.

ISBN 0-312-14002-9 (váz.)

První biografie amerického herce Liama Neesona od americké filmové publicistky.

MONTAGE A/V

Montage A/V. – Jg. 5, 1996, Nr. 2. – Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. ISSN 0942-4954

Z obsahu: Rick ALTMAN: *Die Geburt der klassischen Rezeption. Die Kampagne zur Standardisierung des Tons*, s. 3 – 22; Karl SIEREK: *Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung*, s. 23 – 49; Frank KESSLER: *Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus*, s. 51 – 65; Hermann KAPPELHOFF: *Medientheorie oder ästhetische Theorie?*, s. 67 – 88; Ludger KACZMAREK: „Verstehen Sie Film?“. *Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven Filmpsychologie*, s. 89 – 107;

Film & Fernsehen: Neuerscheinungen.
Eine Überblick über die deutschsprachige
Publizistik der Film- und Fernsehwissenschaft,
s. 111 – 222.

PEHLKE, Heinz

Heinz Pehlke, Kamera / Red. Rolf Aurich. –
[1. vyd.] – Hamburg: CineGraph – Hamburgisches
Centrum für Filmforschung e. V.: CineGraph
Babelsberg – Brandenburgisches Centrum für
Filmforschung e. V.; Berlin: Stiftung Deutsche
Kinemathek, 1995 September. – 56 s.: čb. fot.,
bibliografie, filmografie. – (FilmMaterialien /
herausgegeben von Hans-Michael Bock,
Wolfgang Jacobsen; 7).
(Brož.)

Sborník věnovaný německému kameramanovi
Heinzi Pehlke sestavený z Pehlkeho
biografického portrétu, bibliografie prací o něm
a jeho úplné filmografie.

PFEIFFER, Lee – LEWIS, Michael

The Films of Harrison Ford / Lee Pfeiffer,
Michael Lewis. – [1. vyd.] – New York: A Citadel
Press Book, 1996. – 229 s.: čb. a bar. fot. –
Published by Carol Publishing Group.
ISBN 0-8065-1658-5 (brož.)

Publikace příručkového typu podávající
v chronologickém pořádku přehled o filmech,
v nichž hrál známý americký herec Harrison Ford.
Po stručném biografickém úvodu následují hesla
pro jednotlivé filmy od roku 1966 – 1995 se zá-
kladními filmografickými údaji, stručným dějem
a citacemi z kritik.

PICK, Zuzana M.

The New Latin American Cinema: A Continental
Project / Zuzana M. Pick. – 1st ed. – Austin:
University of Texas Press, 1996. – 251 s.:
poznámky, bibliografie, index. – (Texas Film
Studies Series / Editor Thomas Schatz). –
Second paperback printing.
ISBN 0-292-76549-5 (brož.)

Historická studie, mapující vývoj nového
latinskoamerického filmu v šedesátých letech,
hledá jeho institucionální a estetické základy.

PODSKALSKÝ, Zdeněk

Lásky a nelásky aneb není tam nahoře ještě někdo
jinej? / Zdeněk Podskalský; uspořádali Alex
Koenigsmark, Zdeněk Podskalský jr.;
úvod Alex Koenigsmark. – 1. vyd. – Praha:

Nakladatelství FORMA, 1996. – 222 s.: čb. fot.
v příl. – Ve spolupráci s nakladatelstvím
Blízká setkání.

ISBN 80-902106-8-6 (váz.)

Výběr z deníků, fejetonů, rozhovorů, povídek
a nedokončených pamětí režiséra
Zdeňka Podskalského.

ROUMANIE

Roumanie: <Le> film documentaire.
(1898 – 1990) = *Rumänien. Die dokumentarfilme*
(1898 – 1990) = *Romania. The documentary films*
(1898 – 1990). – [1. vyd.] – Nyon: Festival
International du Film Documentaire, 1990 octobre.
– 124 s.: čb. fot., filmografie.
ISBN 2-88346-009-4 (brož.)

Katalog z přehlídky rumunských dokumentárních
filmů na 22. Mezinárodním festivalu
dokumentárních filmů ve švýcarském Nyonnu
(1990) a na 41. ročníku Mezinárodního filmového
festivalu v Berlíně (1991).

SCREEN

Screen. – Vol. 37, Winter 1996, No. 4. – Glasgow:
University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Yosefa LOSHITZKY: *Travelling culture*
/ *travelling television*, s. 323 – 335;

John WELCHMAN: *Moving Images: on travelling*
film and video, s. 336 – 350; Chris HOLMLUND:
The eyes of Nelly Kaplan, s. 351 – 367;

Roland B. TOLENTINO: *Inangbayan,*
the mother-nation, in Lino Brocka's Bayan Ko:
Kapit Sa Patalim and Orapronobis, s. 368 – 388.

TRAKIN, Roy

Tom Hanks. Cesta ke slávě / Roy Trakin;
z angličtiny přeložila Karina I. Havlů. – 1. vyd. –
Praha: ETC PUBLISHING, 1996. – 189 s.:
barev. fot. v příl., filmografie. –
(Galerie – osobnosti jak je neznáme). –
Orig.: Tom Hanks – *Journey to Stardom*.
New York: SMP St. Martin's Press Inc., 1996.
ISBN 80-86006-03-4 (váz.)

Monografie amerického filmového herce
Toma Hankse doplněná filmografií.

ULIISSES

Uliisses: Ein Film von Werner Nekes / hrsg.
Walter Schobert. – [1. vyd.] – Köln: Verlag
der Buchhandlung Walther König. – 280 s.: čb.
fot., biofilmografie.

ISBN 3-88375-060-3 (brož.)

Publikace věnovaná filmu *Uliisses* německého filmového režiséra Wernera Nekese.

Obsahuje rozhovor s tvůrcem, dialogovou listinu filmu, filmový protokol, všechny filmografické údaje a poznámky k filmu.

VÁVRA, Otakar

Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek /

Otakar Vávra; předmluva Jiří Menzel; k vydání připravil Michal Bregant. – 1. vyd. – Praha: PROSTOR, 1996. – 366 s.: čb. fot. v příl., filmografie, rejstřík filmových, divadelních a literárních děl, jmenný rejstřík. – (Edice Portréty; sv. 3).

ISBN 80-85190-42-7 (váz.)

Paměti filmového režiséra Otakara Vávry s úplnou režisérskou filmografií.

VOSKOVEC, Jiří

Klobouk ve křoví. Výbor veršů V + W (1927 – 1947)

/ vybral a doprovod napsal Jiří Voskovec. – 3. vyd., v MF 1. vyd. – Praha: Mladá fronta, 1996. –

274 s.: poznámky. – Spoluautor textů Jan Werich.

ISBN 80-204-0595-X (váz.)

Výbor z veršů Jiřího Voskovce a Jana Wericha z let 1927 – 1947 s komentáři Jiřího Voskovce.

VOSKOVEC, Jiří

Voskovec & Wachsmanni. Z rodinné kroniky a dopisů / uspořádala, úvodní vzpomínkovou statí a poznámkami opatřila Adriena Borovičková. –

[1. vyd.] – Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996. – 308 s.: čb. fot., poznámky, rodokmen.

ISBN 80-7106-158-1 (váz.)

Korespondence Jiřího Voskovce z let 1939 – 1946

a 1950 – 1981 doplněná vzpomínkovou črtou

Voskovcovy neteře Adrieny Borovičkové.

WACHSFIGURENKABINETT

<Das> *Wachsfigurenkabinett*: Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923 / mit einem einführenden essay von Thomas Koebner; Materialien zum Film von Hans-Michael Bock. – [1. vyd.] – München: edition text + kritik, 1994. – 150 s.: čb. fot. – (FILMtext: Drehbücher klassischer deutscher Filme / herausgegeben von Helga Belach, Hans-Michael Bock)

ISBN 3-88377-430-8 (brož.)

Svazek věnovaný filmu Paula Leniho

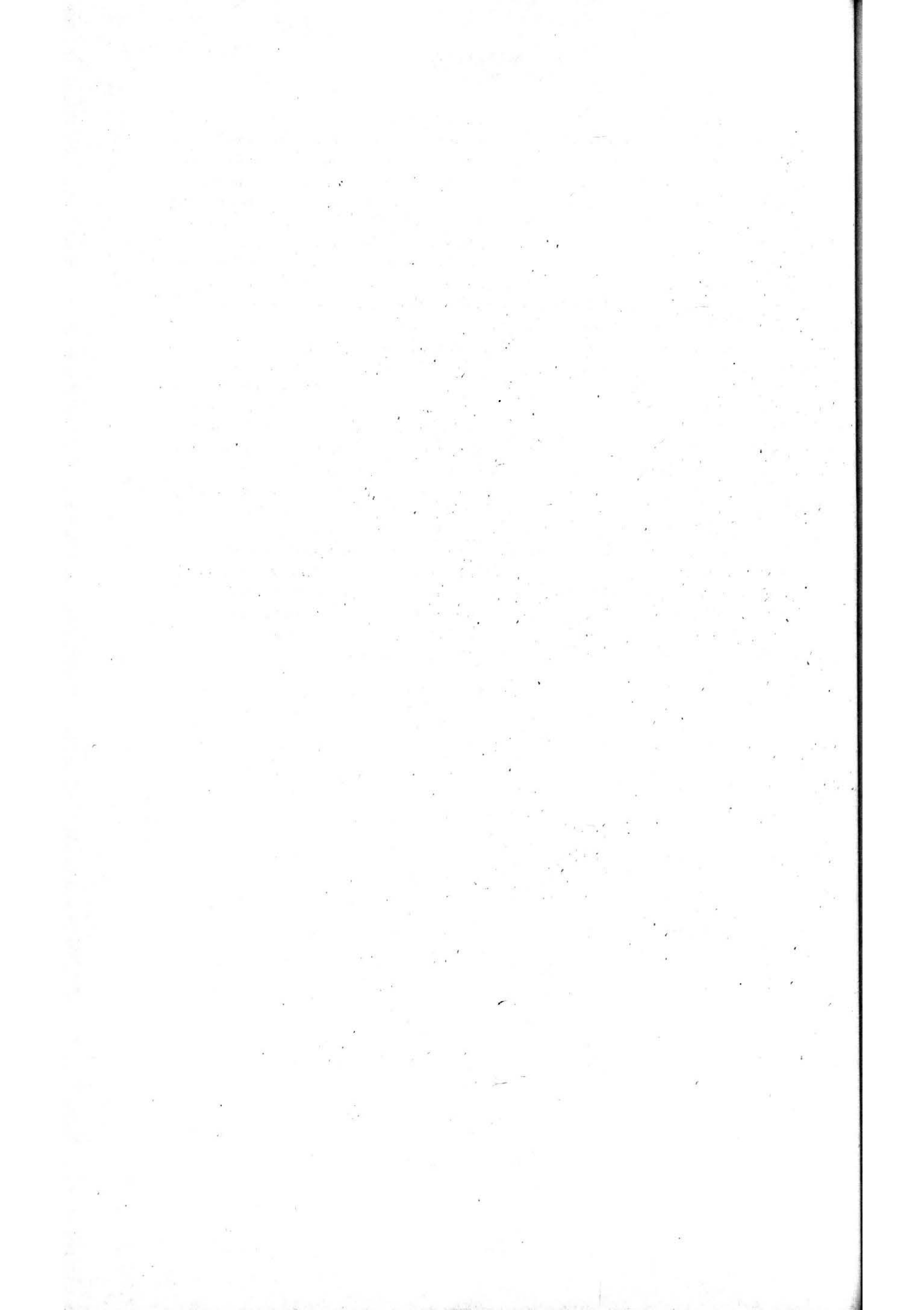
Kabinet voskových figur. Obsahuje úvodní studii

Thomase Koebnera, scénář Henrika Galeena,

výběr z dobových německých kritik, text

Paula Leniho o filmovém řemesle

a filmografické údaje.



Encyklopedické heslo

SEDMIKRÁSKY

Věra Chytilová, 1965 – 1966

Námět: Věra Chytilová, Pavel Juráček. **Scénář:** Ester Krumbachová, Věra Chytilová. **Dramaturgie:** Zdeněk Bláha, Václav Nývlt. **Kamera:** Jaroslav Kučera. **Výtvarná spolupráce:** Ester Krumbachová, Jaroslav Kučera. **Návrhy kostýmů:** Ester Krumbachová. **Výtvarník dekorací:** Karel Lier. **Hudba:** Jiří Šust, Jiří Šlitr. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Ladislav Hausdorf.

Hrají: Jitka Cerhová (Marie I), Ivana Karbanová (Marie II), Marie Češková, Jiřina Myšková (žena na toaletách), Julius Albert (starší světák), Jaromír Vomáčka (veselý pán), Jan Klusák (mladý světák), Marcela Březinová, Oldřich Hora, Václav Chochola, Josef Koníček.

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Šmída – Fikar. 74 min., bar., 35 mm. **Premiéra:** 30. 12. 1966.

Dvě dívky Marie se rozhodnou být zkažené. Zatímco černošlaska se v restauracích nechává hostit vždy od nějakého pána, blondýna hraje její sestru a nesnesitelným chováním kazí schůzku; obě pak pána vyprovodí do vlaku a nechají ho odjet. Jindy ztropí výtržnost v baru. Blondýna si zahraje na sebevraždu. Nebo se nechá pozvat donchuánským hudebníkem na sbírku motýlů. Dívky ukradnou peníze toaletářce, zapálí si fábory v bytě, venku se podívá, že je pracující lidé (zahradníci, dělníci na kolech) nevnímají. Z podzemí se výtahem dostanou do sálu s připravenou recepcí, kde začnou ochutnávat, později ničít připravené lahůdky; pokračují šlehačkovou bitvou, oblečeny do záclon hrají si na stolech na módní přehlídku, houpají se na lustru a odtud spadnou do bazénu. Topíce se volají o pomoc. Závěr ukazuje, jak by to dopadlo, kdyby dostaly možnost k nápravě: svázané do novinového papíru položily by rozbité kusy nádobí k sobě a naaranžovaly na ně kaši, která zbyla z lahůdek. Poslední titulky říká: „Tento film je věnován těm, kteří se rozhořčují pouze nad pošliapaným salátem.“

Záběry z válek a explozí rámuji *Sedmikrásky* jako podobnost o destruktivních potencích lidského rodu. Metafyzicky nahlíženo svědčí film Věry Chytilové o duchovní prázdnotě, ba žízni moderního světa, o absenci „vyšší“ moci, jež by lidskému bytí dávala korigující řád. Pochybovačné rozjímání („Tak o co jde?“ „Ty myslíš vážně, že o něco jde? Že něco je?“ – „My jsme přece obě tak šťastné. No, řekni, že jsme šťastné.“) je kromě toho adresováno filozofickým fundamentům komunistické doktríny, včetně její etiky.

Tím, že médiem ničivého pudu učinila dvě mláďata ženského pohlaví, jednak autorka vyostřila hrot zobrazené civilizační krize, jednak téma vtáhla do feministického kontextu. Parazitismus, škodolibost, lenost, žravost, egoismus jsou opakem tradičního ideálu ženství jakožto „hlubiny bezpečnosti“; přitom nelze tvrdit, že by zlé vlastnosti obou Marií nebyly v ženském principu potenciálně přítomny. Muži kolem dívek jsou buď chlípní seladoni, nebo neteční, beztvární „pracující“. Výtržnice zaměřují svou aktivitu ke stupňování entropie; plánovitě ničí veškeré uspořádané systémy, ať jde o společenské konvence, životní prostředí či studený bufet. Jejich pustošivá praxe vyhlíží do jisté doby jako spravedlivá anarchistická msta na zlém měšťáckém světě, jemuž jde jen o to, aby jejich mládí a ženství vykořistil. Dívky přijímají role „zajíčků“, kterou oficiální pruderie sice odsuzuje, společenská praxe, diktovaná muži, je však naopak vyžaduje. Žádného samce však nenechají dojít k cíli; promiskuitní jsou obě Marie jen naoko. Pud k smrti je motivuje silněji než sexus. Nemají se rády ani navzájem, jsou spřaženy, nikoli spřáteleny.

Možné divákovy sympatie k recesistickým kouskům zlobivých Marií skončí scénou, v níž děvčata okradou toaletářku, která je jim přátelsky nakloněna. Protiklad mezi nimi a universem nabude až mystického rozměru při ranním mýjení se „světem pracujících“, kdy dívky, jež tolik toužily na sebe upozornit, zapochybovaly o své viditelnosti a existenci. Jejich potřeba převahy nad světem se potvrzuje jako projev komplexu méněcennosti,



Sedmikrásky
Foto archiv

jako kompenzace frustrace z neschopnosti svět zvládat a žít. V závěrečné vizi „nápravy“, při níž jsou dívky sešněrovány novinovým papírem (symbol fráze), lze spatřovat i metaforu socialismu jako pošlapané hostiny, kdy už jeho ideálům nelze vrátit panenskou neposkvrněnost.

Satirická groteska *Sedmikrásky* je budována jako pamflet. Ten má podobu koketní koláže, jíž je divák atakován, urážen, frustrován či lechtán k potměšilému smíchu. Příběh podává fenomenologii chuligánství a vandalismu, jeho metaforický potenciál však zasahuje mnohem širší patologii společenského života. Vyprávění je proto vedeno v abstraktní rovině: Marie se v expozici rozhýbává s trhaným skřípěním jako dřevěné loutky, obraz na sebe ustavičně upozorňuje střídáním barvy, černobílě a barevným tónováním, ostrými pastelovými barvami, schválnostmi ve střihu, scénografii či kostýmech. Děj se rozvíjí jednak jako hra (vadí – nevadí), jednak jako módní přehlídka s akcemi podobnými happeningu či provokacemi à la skrytá kamera. Prostor příběhu je budován jako občas neskutečný (bazén se záchrannými kládami, výtah „do výživy“). Střihová skladba využívá principů montáže atrakcí, intelektuální montáže, titulků (písmena protokolárně vrážená psacím strojem), refrénů, výtvarné koláže, zrychlených záběrů. Aktérky jsou oblékány a zdobeny jako výtvarné artefakty (včetně např. využití kovového odpadu). Výrazný hudební doprovod hereckou akci oživuje, zgroteskuje či naopak patetizuje. Formální skladba předjímá klipovou estetiku. Důležitou úlohu mají dialogy, složené z nápadně korektně intonovaných vět, jež jsou buď frázemi („My jsme mladé a máme život před sebou!“), nebo jazykovými hříčkami („kosti – kosti – kostižer“). Odpovídá jim okázale naivní herectví s diblíkovskou mimikou.

Sedmikrásky patří k vrcholným dílům české nové vlny. Chytilová jimi pokračuje v průzkumu zmarňovaných ženských šancí, ve sledování napětí mezi světem žen a světem mužů i ve svých hlubinných tématech plynoucího času a spění k smrti. V kontextu českého umění šedesátých let patří *Sedmikrásky* ke svědectví o rozkladu hodnot a ztrátě perspektiv, jak je ve stejné době reflektovaly např. prózy Vladimíra Párala. Z hlediska vývoje socialistických kinematografií jde o nejdůslednější negaci pedagogicky optimistické linie filmů o zbloudilé, ale zdravými kolektivy posléze napravované mládeži. Étos *Sedmikrásek* se realizuje jako „léčba šokem“.

Sedmikrásky se staly terčem legendární interpelace poslance Pružince, přednesené v květnu 1967 jménem 21 poslanců v československém Národním shromáždění. Následoval otevřený dopis 14 filmařů, přednesený 28. 6. 1967 na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, kde na Pružincovu interpelaci reagoval i Milan Kundera. *Sedmikrásky* byly na čas staženy z kin a koncem roku 1967 znovu uvolněny. Za normalizace patřily k nepočteným dílům čs. kinematografie šedesátých let, které nepostihl zákaz promítání a s následujícím autorčinným opusem *Ovoce stromů rajských jíme* bývaly repertoárovou lahůdkou filmových klubů.

BIBLIOGRAFIE: BK [Luboš Bartošek], *Sedmikrásky*. Filmový přehled 24. 4. 1967, č. 16. • Věra Chytilová, *Sedmikrásky*. Film a doba 12, 1966, č. 4, s. 169. • Věra Chytilová – Ladislav Kapek, *Rozmluva o kytkách*. Kino 21, 11. 8. 1966, č. 16, s. 8 – 9. • Jaroslav Boček, *Podobenství Věry Chytilové*. Film a doba 12, 1966, č. 11, s. 566 – 571. • Agneša Kalinová, *Dobývanie nových pevnín*. Kultúrny život 22, 3. 2. 1967, č. 5, s. 6. • Milan Kundera, *Můj tip*. Literární noviny 16, 24. 6. 1967, č. 25, s. 2. • Drahomíra Novotná, *Sedmikrásko, tvé jméno je lhostejnost!* Filmové a televizní noviny 1, 9. 8. 1967, č. 3, s. 2. • IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (protokol). Čs. spisovatel, Praha 1968, vystoupení Milana Kundery (s. 26) a Václava Havla (136 – 137). • ajl [A. J. Liehm], *Sedmikrásky*. Literární listy 1, 28. 3. 1968, č. 5, s. 10. • Jan Žalman, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář čs. filmu*. IX. Film a doba 36, 1990, č. 11, s. 614 – 623.

CENY: Trilobit 66 režisérce a kameramanovi, 1967 • odměna ČSF 66 kameramanovi za film, 1967 • Velká cena v kategorii autorských filmů na Gran premio Bergamo 1967 • Prix d'excellence v soutěži UNIATEC Brusel 1968 • Velká cena Svazu belgických filmových kritiků 68, 1969 • mezi 15 nejlepšími zahraničními filmy v roce 1968 ve Finsku.

Encyklopedické heslo

PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA

Pavel Juráček, 1969

Námět: na motivy třetí knihy Gulliverových cest Jonathana Swifta. **Scénář:** Pavel Juráček. **Dramaturg:** Václav Nývlt. **Kamera:** Jan Kališ. **Hudba:** Luboš Fišer. **Zpívají:** Kühnův dětský sbor a Kühnův smíšený sbor. **Architekt:** Milan Nejedlý. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** František Fabián.

Hrají: Lubomír Kostelka (Gulliver), Pavel Landovský (fízl), Klára Jerneková (Markéta), Milena Zahrynovská (Dominika), Luděk Kopřiva (Seid), Slávka Budínová (Seidová), Pavel Bošek (Baux), Jiřina Jirásková (Tadeášová), František Holar (vedoucí dobrovolník), Miroslav Macháček (Munodi), Viktor Maurer (Emem), Eduard Dubský (prefekt), Miloš Vávra (Emil), Jiří Janda (Patrik), Jiří Hálek (guvernér), Věra Ferbasová (Munodiová), Radovan Lukavský (Beiel), Nataša Gollová (referentka), Jiří Hrzán (Vyskoč), Zdeněk Kryžánek (ministr orby), Vítězslav Černý (kat), František Husák (básník), Miroslav Hotový (regent), Josef Abrahám (Matouš Veliký) aj.

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Juráček – Kučera. 102 min., čb, 35 mm. **Premiéra:** 3. července 1970, obn. prem.: duben 1990.

I. CESTA TAM. Pětatřicetiletý Lemuel Gulliver kvůli závoři a zákazu vjezdu odbočí na vedlejší cestu, octne se v lese, vystoupí, auto mu ujíždí serpentínami, Gulliver je dostihne, projede tunelem, nezládné zátočinu, zřítí se do strže. Nic se mu nestane a na silnici spatří oblečeného zajíce s hodinkami.

II. BALNIBARBSKÁ PAST. V němých obrazech provázených hrdinovým monologem sledujeme snovou sekvenci, v níž se Gulliver ocitá v „domě zbudovaném bláznem“. Vzpomíná na Markétu, která se utopila; je chycen, ale nesmí promluvit.

III. AKADEMIE VYNÁLEZCŮ. Gullivera vyslýchají v policejní škole. Při národním tanci ve vznešené společnosti se dopustí nevysvětlitelného prohřešku; je vyobcován a odvádí jej plavovlasá Gabriela, dívka s tváří Markéty. Ráno se Gulliver probudí vedle červovlasé Dominiky.

IV. STROJ NA RUČNÍ POHON. Gulliver potkává smutného básníka, spatří Markétu plakát na ulici a fízl jej přesvědčuje, že jí umřel bratříček. Navštíví archiv názorné agitace, vynálezce Baux mu předvádí myslící stroj na ruční pohon.

V. GUVERNÉR. Gulliver si prohlíží Lagado, je pozván ke guvernérovi, který louská ořechy. Před fízlem Gullivera zachrání opoziční studenti, které zajímá, zda se Gulliver zná s knížetem Munodim.

VI. OCHRÁNCI STUDÁNEK. Ozbrojení dobrovolníci vyvolají u studánky paniku a Seid zastřelí jednoho ze studentů, milence Dominiky.

VII. CIRKUS MUNODI. Při návštěvě Cirkusu Munodi sleduje Gulliver staré filmové týdeníky. Setkává se s Markétou, ale probudí se opět s Dominikou. Prchá po střeších před policií.

VIII. BALNIBARBSKÁ TMA. Nad městem se zastavil létající ostrov Laputa a zastínil slunce. Gulliver je konfrontován se zatčenými studenty, nechťně je prozradí, jde se přiznat guvernérovi a ocitne se před soudem.

IX. SLAVNOSTNÍ POPRAVA. Gulliver má být při lidové slavnosti s dalšími občany (básník, vandrák, profesor, blázen, prostitutka, muž s kočkou) popraven. Zachrání jej pozvání na Laputu.

X. LÉTAJÍCÍ OSTROV. Na Laputě se Gulliver dozví, že král Matouš Veliký dělá už jedenáctý rok vrátného v Monte Carlu. Na Laputě vládne stínový kabinet a kníže Munodi pije za celou vládu. Přebývá tu princezna Niké, která je dalším vtělením Markéty. Ráno se Gulliver potřetí probudí vedle Dominiky. Regent jej před návratem prosí, aby dole nic neprozradil.

ILUMINACE

Jaromír Blažejovský: Případ pro začínajícího kata



Případ pro začínajícího kata

Foto archiv

XI. BALNIBARBSKÉ MLČENÍ. Navzdory obvyklému pondělnímu mlčení Gulliver prozradí Balnibarbským, guvernérovi i opozici, že Lapuľanům na nich nezáleží. Nejprve jej za to chce zabít guvernéř, potom jej uhoďí studenti. Gulliver odchází se slovy: „Promiňte...“

XII. CESTA NĚKAM JINAM. Blázen Vyskoč odveze Gullivera na selském voze k tunelu, ven ze země Balnibarbi.

Autorský film Pavla Juráčka, jen velmi volně inspirovaný III. knihou Gulliverových cest, vytváří antiutopickou vizi jiného státu, který je přitom českému divákovi důvěrně známý. Zároveň jde o dílo hluboce osobní. Autor spojuje politickou alegorii s lyrikou.

Úpadkový společenský řád, panující na Balnibarbi, a příhody, do nichž je Gulliver vtažen, korespondují s českou zkušeností z budování socialismu: občané vzhlížejí k autoritě, pod níž se rozprostírá tma; zemi řídí absurdními pokyny Akademie vynálezců, formálním vůdcem je samolibý guverénér (podobný Vasilu Biľakovi), všudypřítomným živlem je nápadně nenápadný fízl. Domněle vědeckou ideologií a monarchistickou autoritou se prosazují bludy (královu úvahu, aby v budoucnosti počítaly i stroje šicí, akademici „tvořivě rozvinuli“ a přidali kladku, páku a kolo na hřídeli, což připomíná Stalinův omyl s kybernetikou apod.). Režim trestá básníky za díla „cizí našemu duchu“ a používá ozbrojené „lidové milice“, které občas usmrtí některého ze studentů (motiv násilí vůči mládeži připomínal jak tzv. strahovské události 1967, tak oběti srpna 1969; ve scéně, kdy studenti odnášejí padlého druhá, si diváci vzpomněli i na Jana Palacha). Ve fraškovité justici se uplatní „soudkyně z lidu“ ve folklórním kroji: „Já jsem jenom obyčejná ženská ... a najednou mě zavolají a já jdu a mám posílat lidi i na smrt, taková věc už člověka donutí k zamyšlení...“ Estrádně inscenovanou popravu provází dechovka a tělocvičná akademie (v letech teroru režim nezapomínal na spartakiády) a Vilma, manželka dobrovolníka Seida, vzpomíná na lampiónové průvody v mládí. Lidé jsou ostražití k cizincům, názor ciziny je zajímavý, ale nedovedou si představit překročení hranic. Občané si opakují jedinou banální panovníkovu větu, která se po léta opakuje jako novoroční projev a dělají si naděje z domnělé změny akcentů ve slově „slunce“.

Je-li „stínová“, neautentická existence Balnibarbských podmíněna kultem Laputy, nesetká se Gulliver s autentickou existencí ani na Laputě, kde panuje kult nepřítomného krále, ministra orby dělá zahradník a princezna sní o možnosti žít mezi obyčejnými lidmi. Tajemné mocenské struktury, jejichž autoritu sřeží „dole“ teror, návyk, dobrá vůle a strach z poznání, se „nahore“ ukážou jako nicotné. Přesto z tohoto odhalení nejsou poddaní šťastni, neboť s vědomím lhostejných nebes nedokážou žít: ztratili by smysl života a pracně udržovanou osobní důstojnost.

Juráčkova skepse zasahuje i opoziční složky. Také konspirující studenti totiž potřebují věřit v autoritu. Domnívají se ji nacházet v knížeti Munodim. Spatřují v něm šanci na reformu a ani oni se nedokážou vyrovnat se ztrátou iluzí. Tragikomická role zůstává i básníkovi.

Případ pro začínajícího kata je mj. film o způsobech, jimiž jsou občané oblužováni, drženi v pasivitě, aby si své osvobození nejen nedokázali zařídit, ale aby si je ani nepřáli. Jde o společnost, která setrvačně, ba s pocitem životního naplnění buduje totalitu, ač spěje od desíti k pěti: „Poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá? – Ale on namítl: Co pořád máte, prosím vás, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat?“

Nad jiné alegorie své doby ční *Případ pro začínajícího kata* svou poezií a důležitou linií osobního, romantického milostného příběhu. Juráček napsal, že na látce jej vzrušila možnost realizovat svět dětství. Nechtěl být jen dvojsmyslně pikantní, pouhá satira jej neuspokojovala. Balnibarbi je snovým zrcadlem Gulliverova svědomí; v pohádkové zemi hledá sebe samého. Prožívá „križi třicátníků“ a zabloudí do trýznivých vzpomínek. Trápí jej výčitky pro utopenou Markétu, jejíž tvář nachází v dívkách z Balnibarbi; se svým ideálem vede ustavičný dialog, ale probouzí se vždycky vedle smyslné Dominiky, ztělesňující archetyp nevěstky. Příběh tedy vypráví rovnou měrou o špatném politickém svědomí, jako o svědomí individuálním, metafyzickém a erotickém: „Možná, že se neutopila, pane Gullivere,“ říká Niké, „možná, že vy jste jenom dostal tenkrát strach. Možná zůstala živa. Možná, že vy jste se tenkrát rozplakal, protože jste najednou zjistil, že nikdy nebude taková, jakou jste ji chtěl mít. Možná, že někde šťastně žije a ani netuší, že jste ji utopil. Pane Gullivere, ta vaše Markéta je taková, jakou jste ji vždycky chtěl mít, mrtvá!“

Pracovní název projektu, *Krajina vlídných bludiček*, vystihuje archetypální způsob oslovení, který Juráček použil: spojení pohádky, laskavosti a fikce. Prostor iniciačního příběhu je od počátku budován jako důvěrně český. Krajina s kapličkou je „obecně českou krajinou“ (Kučera). Starobylá, zažitá architektura balnibarbské metropole s dlážděnými ulicemi, chrámy, klenutými klenbami interiérů připomíná, že Balnibarbi, snad docela nedávno, byla kvetoucí zemí. Na Laputě nachází Gulliver typicky české náměstí, ulice, věž. Na nečekaných místech film diváka okouzluje apelem na podvědomě zažité motivy, jako je oblečený zajíc, známý z Alenky v říši divů. Z fikce nečekaně vystoupí osoby, jež divák zná ze svého časoprostoru: generál de Gaulle, Gagarin. Mezi odsouzence je přistrčen i muž s kočkou z Juráčkova filmu *Postava k podpírání*.

Podobně jako prostor v prózách Franze Kafky šokují Laputa a Balnibarbi svou všední banalitou; tíživým, ale běžným nepořádkem, v němž se důstojně pohybují lidé, z nichž někteří dosud neztratili aristokratickou rutinu svých zdvořilých gest. Na Laputu šplhá Lemuel věží plnou starého harampádí. Kde by se nadál magických

prostorů, nachází jen zborcené fragmenty minulého času, vnímané téměř klukovskými očima. Lemuel sám je bezpříznakově oblečený úřednický typ. Tím, že snové, surreálné, fantaskní motivy začleňuje do civilní všednosti, dosahuje Juráček znepokojivého znejistění a zároveň intimní blízkosti.

Civilnost své vize posílil režisér volbou klasického formátu a černobílého materiálu. Kameraman Jan Kališ drží příběh v realisticky střízlivé, registrující poloze, s občasným vybočením do nadreálných poloh (snímání Markéty jako lehce prosvětlené bytosti v historické architektuře, zpomalené či hekticky zrychlené podání některých dramatických scén). Atmosféru dokresluje hudba Luboše Fišera, s pasážemi pohádkově melodické konejšivosti, orchestrionové rozvernosti s dominantním klavírem, vojenské říznosti a s tajemnou písní, kterou zpívá dětský sbor: „Nad zemi vlků, nad skály štírů, gloria aleluja...“

Vyprávění je členěno na dvanáct kapitol jako řízenec epizod blízký pikareskním románům, jímž prochází hrdina zdánlivě bez proměny. „Diskauzální soustava“ (Kučera) složená z příčinně nesvázaných, do jisté míry autonomních bloků, otvírá divákovi rozlehlý intelektuální i emocionální prostor k asociacím, domýšlení a osobně intimním interpretacím.

Případ pro začínajícího kata je vrcholem tvorby Pavla Juráčka (1935 – 1989) a jedním z vrcholů české nové vlny a české kinematografie vůbec. Představuje syntézu autorových vícerych talentů, sklonů a snah a také syntézu evropské kulturní paměti – Jan Kučera nalézá spojitost se strukturou středověkého lidového divadla, nacházíme zde též ohlasy barokní, prvky pikareskního i humanistického a osvícenského románu, silnou notu romantickou, ozvěny pohádek, surrealismu i blízkost absurdního divadla. V kontextu české kinematografie jde o syntézu jejího smyslově lyrického proudu s ironií směru intelektuálně racionálního.

Případ pro začínajícího kata se však objevil příliš pozdě na to, aby jej potkala mezinárodní sláva, již se směla těšit jiná díla české nové vlny. V zahraničí téměř neznámý (nové vedení čs. kinematografie jím už neobešlo festivaly), získal si doma asi 28 000 diváků. V repertoáru filmových klubů vydržel jako zázrakem až do konce roku 1975 (na Slovensku déle) a i později se občas směl mimořádně promítat. Hluboko do normalizace tudíž představoval jeden z mála dostupných vzorků české tvorby šedesátých let; v užším kruhu klubového publika žil relativně dlouho jako kultovní dílo.

BIBLIOGRAFIE: BK [Luboš Bartošek], *Případ pro začínajícího kata*. Filmový přehled 1970, č. 28. • *Případ pro začínajícího kata*. Filmový přehled 1990, č. 6. • Pavel Juráček, *Případ pro začínajícího kata*. Film a doba 14, 1968, č. 5, s. 235 – 248. • Oldřich Adamec, *Gulliver v arcibiskupském paláci*. Záběr 2, 19. 4. 1969, č. 8, s. 3. • Sláva Pek, *Případ pro začínajícího kata*. Kino 24, 1. 5. 1969, č. 9, s. 2 – 3. • Pavel Juráček, *Případ pro začínajícího kata*. Film a doba 15, 1969, č. 7, s. 382 – 386. • Senta Wollnerová – Pavel Juráček, *Odsouzení ke Gulliverovi*. Filmové a televizní noviny 3, 17. 9. 1969, č. 17, s. 1. • Pavel Juráček, *V krajíně vládných bludiček*. Uspoř. Miloš Fikejz a Zuzana Vranovská, 199. ZO Svazarmu, Praha 1989. • Stanislav Ulver, *Případ pro začínajícího kata*. Dramatické umění '90, č. 1, s. 130 – 132. • Jan Kučera, *Variace na téma z Jonathana Swifta*. Dramatické umění '90, č. 1, s. 133 – 148. • Pavel Branko, *Fenomén aj výstraha doby*. Dialog 1990, č. 11, s. 5. • Jaromír Blažejovský: *Příběh Lemuela G.* Kino 48, 23. 2. 1993, č. 4, s. 31.

Jaromír Blažejovský

*Encyklopedické heslo***DŽUSOVÝ ROMÁN***Fero Fenič, 1984*

Námět, scénář, režie: Fero Fenič. **Dramaturgie:** Sonja Kroupová. **Kamera:** Jaroslav Brabec. **Střih:** Jiří Brožek. **Hudba:** Miki Jelínek. **Architekt:** Ludvík Široký. **Kostýmy:** Jana Budíková. **Zvuk:** Adam Kajzar. **Hrají:** Alena Mihulová (Alena), Laura Kurovská (Jituš), Josef Vaidiš (Franta), Ladislav Balous (Vašek), Ludmila Baštincová (matka Aleny), Iveta Kopecká (1. kamarádka), Michaela Podešvová (2. kamarádka), Vladimír Švabík (Moučka), Štěpánka Machová (Janečková), Drahůše Příbylová (Jandová), Lída Beránková, Pavel Klůs ad.

Výroba: Filmové studio Barrandov, 1. DVS, vedoucí Jiří Blažek. 75 min., bar., 35 mm. **Premiéra:** leden 1988.

Venkovská dívka Alena, spolu se svojí kamarádkou Jituš, dobíhají ráno autobus, který je odveze do sousedního města. V tamní gumárenské továrně nastupuje Alena na svou první směnu. Již první pracovní zkušenosti ukáží, že ji čeká práce stejně monotónní a ubíjející, jako je život na vesnici. Veškerou svou sílu upínají obě dívky k tomu, aby se seznámily s chlapcem a záhy založily rodinu. Během sportovní olympiády, kterou v rámci péče o zdraví pracujících pořádá závodní lékař, se pragmatická Jituš sblíží s Vaškem, jenž se právě vrátil z vojny. Při organizovaném zájezdu do krajského města za „kulturním vyžitím“ navštíví dělnice omylem místo operetky kulturistickou soutěž Zlatý sval; mezi soutěžícími pozná Vašek kamaráda z vojny Frantu. Franta přijede na svatbu Jituš s Vaškem a během veselky svede na valníku brambor nesmělou a naivní Alenu. Těhotná Alena záhy zjistí, že její milý je ženatý. Pod tlakem matky, která se hrozí veřejné ostudy, a na doporučení protřelé Jituš, se Alena podrobí interrupci. Do fabriky se vrací právě v momentě, kdy na místo Jituš odcházející na mateřskou dovolenou, nastupuje nová dívka, která v mnohém připomíná Alenu na počátku filmu...

Jednoduchý, epizodicky strukturovaný příběh zachycuje zhruba roční výsek ze života prosté venkovské dívky Aleny, která právě vstupuje do „dospělého“ života a prožívá svá první lidská, milostná a pracovní zklamání. Zájem spíše sociologický než psychologický vede autora především ke zkoumání sociálního prostředí a jeho determinujících vlivů na formování mladého člověka. Uvedené zaměření provází určitá typizace postav i situací, čímž se zároveň vyhrocuje a zobecňuje téma této hořce deziluzivní tragikomedie. Již v názvu je přitom čitelný prvek ironie, neboť v záměrném rozporu s povahou výpovědi odkazuje titul na sentimentální románci z červené knihovny.

Bezútešná sociální realita, osud „šťastnější“ kamarádky Jituš a upozaděný generační konflikt (matka) tvoří rámec, v němž Alena nabývá svých nových zkušeností. Charakter sociální reality spoluurčuje prostředí (moderní) vesnice a maloměsta, které Fenič nahlíží skrze všední život „malých“ lidí. V mozaice všednodenních, symptomatických, stále se opakujících situací (ranní vstávání, cesta dělnickým autobusem do továrny, mechanická práce, nuda volných odpolední a víkendů) vystihuje ubíjející sociální stereotypy, malost, konformitu, kulturní omezenost, pokleslý vkus a všeprostupující banalitu, jež charakterizují daný životní styl a mentalitu. Tuto mizérii znásobuje fakt, že si ji její „anonymní“ protagonisté už ani neuvědomují. Model sociálního chování ovládla apatie, privátní život zase určuje morálka přizpůsobivosti a účelu. Fenič sleduje, jak tyto vzorce, podporované pokryteckou výchovou, vymezily i životní styl a horizont nastupující generace.

Obě hlavní dívčí postavy, tuctové představitelky své sociální skupiny a generace, přijímají tento stav jako dannost a své romantické sny ztotožňují s obecně sdílenou představou štěstí, kterou Jituš v den svatby naplní slovy: „Postavíme si barák, koupíme auto, dítě už je zařízený, co víc bych si mohla od života přát?“ Cílevědomá, pragmatická, asertivní Jituš je pro citlivou, naivní a poddajnou Alenu nedostižným vzorem (rozdílnost

*Džusový román*

Foto archiv

povah podtrhuje též fyzická nesouměrnost hereckých představitelů – viz robustní Jituš, subtilní Alena). Na rozdíl od Jituš, která se vždy umí zařídit, však Alena sbírá jen samé trapné či trpké zkušenosti. Její nemožnost jakkoli spoluvytvářet svůj vlastní svět má v sobě cosi až fatálního, pravou příčinou její neuvědomované „existenciální úzkosti“ je ovšem společenský mechanismus, který lidský život podrobuje diktátu pustého konformního přebývání.

V tomto světle se Alena jeví jako oběť, nevinná a bezbranná, která nakonec snad přece jen dospěje k jistému sebeuvědomění. To však v důsledku sotva co změní a obě dívky zřejmě čeká stejně šedivá budoucnost, jejíž skličující předobraz ztělesňují uvláčené, zcela rezignované starší dělnice v továrně, nebo Alenina ustaraná matka, která ve vši upřímnosti jedná s dcerou obdobně jako se slepicemi v drůbežárně, kde pracuje.

Závěr filmu v podstatě stvrzuje status quo, jen osoby si promění role: Alena postoupí na místo zkušené Jituš, Aleninu pozici obsadí nově příchozí dívka... Kruhově uzavřená kompozice příběhu podtrhuje bezvýchodnost bludného kruhu všeobecného marasmu.

Fenič sleduje veškeré dění z jistého odstupu, z perspektivy nezaujatého pozorovatele, jehož ironická distance (spíše laskavá, shovívavá než útočná) si uchovává nestrannost pohledu: své postavy nesoudí, ale ani nemíní vzbuzovat nepatřičný soucit. Poetiku díla staví na syrovosti faktů a na prožitku jejich autenticity, který podporuje například i obsazení neherců. Až dokumentární charakter záznamu, který je příznačný pro způsob snímání (včetně využití „reportážní“ ruční kamery), doplňuje stylizace v rovině inscenační a montážní; tato kombinovaná metoda umožňuje nejen registrovat jevy, ale také odkrývá jejich tragigroteskní rysy. 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 (otilé ženy neurčitého věku soutěžící ve skoku dalekém na sportovní olympiádě gumárenské fabriky; kulturistická show Zlatý sval, kterou užasle sledují dělnice ve večerních šatech původně oblečených na návštěvu divadla); v pozadí občas zazní i tóny lyrické a melancholické (osamělá Alena na valníku poté, co ji svedl a opustil kulturista Franta).

Důležitý prvek struktury díla tvoří hudební vrstva, v níž jsou bohatě zastoupeny dobové šlágry pop-music (Karel Zich, Karel Gott, Katapult aj.) 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 kůru, zatímco z televize zní dechovka: „Ej paní mámo, pěknou dceru máte... takhle se vnoučat už nedočkáte.“ Jako charakterizační a zesilující prostředek funguje i řeč (jednoduché fráze, banální obsahy) a akustické zvuky (například odosobněný svět továrny a mechanické práce podtrhuje mírně naddimenzovaný autentický ruch strojů).

Džusový román je autorským hraným debutem dokumentaristy Fero Feniče (1950), který zde vědomě navazuje na sociologizující film šedesátých let a jeho veristickou metodu, jak ji originálně rozvinula tzv. formanská škola. Rané filmy Miloše Formana tu nepochybně skýtaly inspiraci, která se projevuje i ve formě přímých intertextových odkazů: například motiv Aleniny cesty do města, kde místo milého najde jeho manželku, upomíná na obdobnou anabázi Anduly z *Lásek jedné plavovlásky*; podobně scéna, v níž Franta svádí Alenu, parafrázuje slavnou scénu z téhož snímku, kdy Milda láká Andulu na pokoj – zřejmě je to i v dialogu, kde se využívá opakovaných jednoduchých naléhajících frází.

V kontextu českého filmu osmdesátých let *Džusový román* předznamenává kritický zájem filmařů o aktuální problémové jevy v životě mladých: drogy (*Pavučina*; Zdeněk Zoral, 1986), agresivita fotbalových fanoušků (*Proč?*; Karel Smyczek, 1987), vekslačství (*Bony a klid*; Vít Olmer, 1987) aj. V mezinárodním měřítku se nabízí srovnání s převratným ruským snímkem *Malá Věra* (Maleňkaja Vera, 1988), který v obdobně deziluzivním duchu natočil Vasilij Pičul.

Džusový román provázely pro otevřeně kritický pohled na soudobou společnost značné obstrukce ze strany schvalovacích orgánů, a to již od fáze scenáristické. Dokončený film byl uvolněn do široké distribuce až po více než třech letech od data výroby. I poté zůstal mimo zájem programové politiky kin, na plátnech se objevoval jen sporadicky a také v denním tisku se o něm příliš nepsalo; film tak unikl i větší divácké pozornosti. Odborná kritika naopak snímek přijala se značným ohlasem; v anketě filmových kritiků o nejlepší český a slovenský film osmdesátých let obsadil *Džusový román* čtvrtou příčku (spolu s: *Vesničko má středisková*; Jiří Menzel, 1985, a *Iná láska*; Dušan Trančík, 1985).

BIBLIOGRAFIE: -sp-, *Džusový román*. Filmový přehled, 1987, č. 12, s. 7 – 8. • Jan Foll, *Džusová „antiromance“*. Scéna 12, 29. 6. 1987, č. 12 – 13, s. 6. • Stanislava Přádná, *Džusový román*. Kino 42, 13. 11. 1987, č. 23, s. 4 – 5. • Veronika Kratochvílová, *Džusový román*. Záběr 21, 13. 1. 1988, č. 1, s. 6. • Jan Jaroš, *Džusový román*. Film a doba 34, 1988, č. 1, s. 41 – 43. • Jiří Voráč, *Nedoceněný debut*. TO, 1989, č. 1, s. 150 – 152. • MEL [Pavel Melounek], *Džusový román v Locarnu*. Scéna 13, 19. 10. 1988, č. 20, s. 5. • *Anketa Scény o nejlepší český nebo slovenský film a herecký výkon 80. let*. Scéna 15, 30. 5. 1990, č. 11, s. 3. • Pavel Melounek, *Horečky všedního dne*. ČSFÚ, Praha 1987.

Jiří Voráč

Encyklopedické heslo

DŮM PRO DVA

Miloš Zábranský, 1987

Námět: Rudolf Ráž. **Scénář:** Rudolf Ráž, Miloš Zábranský, Josef Valušiak. **Dramaturgie:** Josef Vaculík, Martin Mahdal. **Kamera:** Martin Benoni. **Střih:** Josef Valušiak. **Hudba:** Jan Paukert, Pavel Dražan; úryvky ze skladeb J. S. Bacha. **Architekt:** Zbyněk Hloch. **Kostýmy:** Vojtěch Kolařík. **Zvuk:** Antonín Kravka. **Hrají:** Ondřej Vetchý (Dan), Jiří Schmitzer (Bóža), Ivana Velichová (Magda), Jiřina Třebická (Přítalová, matka Dana a Bóži), Jaroslav Mareš (dědek Mrázek), Zdeňka Sajfertová (Janička), Miloslav Maršálek (Ráček, vedoucí oddělení), Milan Tahotný (mladík s walkmanem), Jan Hraběta, Jana Marková (Koulovi, rodiče Magdy) ad.

Výroba: Filmové studio Barrandov, 6. DVS, vedoucí Jan Vild. 78 min., bar., 35 mm. **Premiéra:** září 1988.

Bóža a o osm let mladší Dan Přítalovi jsou (nevlastní) bratři, kteří žijí s matkou v chátrajícím domku na vzdáleném pražském předměstí. Odtud každý den dojíždějí městským autobusem do tiskárny, kde oba pracují. Zatímco Bóža představuje typ svědomitého, asketického muže, který se stará o domek, pomáhá matce a s nelihostí sleduje četné výstřelky svého bratra, Dan je bezstarostný hejsek, který se nejraději poplakuje, předvádí silácké kousky a zajímají ho jen děvčata a hospodské pitky. Dramatický konflikt mezi bratry se vyhrtí poté, kdy do tiskárny nastoupí půvabná dělnice Magda. Třebaže Magda projevuje zájem o rezervovaného Bóžu, nechá se záhy svést Danem a otěhotní. Dan si ji odmítne vzít a vzápětí narukuje. Bóža se rozhodne vzít na sebe bratrovu odpovědnost a s Magdou se ožení. Po návratu z vojny se Dan opět setkává s Magdou a ta mu znovu podléhá. Právě v ten moment, veden mimořádnou intuicí, vydá se Bóža na „místo činu“ a při přecházení ulice jej srazí nákladní auto. Bratrovou smrtí hluboce zasažený Dan se snaží své chyby napravit: navrhne Magdě, že si ji vezme, a v práci žádá, aby mohl nastoupit na Bóžovo místo. V obou případech se setká s odmítavou reakcí. Náhle bezmocný a zoufalý Dan kráčí v závěru filmu ulicí, v davu jakoby zahlédne Bóžu, a poté vytřeštěným zrakem sleduje jakéhosi samolibého frajera postávajícího na rohu a s hrůzou v něm poznává sebe sama...

V komorním, lineárně vyprávěném příběhu, jehož epický půdorys tvoří banální milostný trojúhelník, exponuje autor dvojici typologicky odlišných postav. Jejich modelově vyhocenou konfrontaci rozvíjí jednak v rovině psychologického dramatu, pevně ukotveného ve všedních soudobých realitách, jednak v rovině podobnosti o stavu světa, za nímž se skrývá otázka mravnosti jako nezbytné podmínky existence.

Rozdílné postoje, chování a jednání dvou (nevlastních) bratrů – charakterově zcela odlišných osobností – jsou vyjevovány v řadě běžných všedních situací: doma, ve vztahu k matce, v práci, ve způsobu trávení volného času apod. Společný životní prostor (spí v jednom pokoji, pracují v téže provozu atd.) vyostřuje jejich každodenní konfrontaci, současně ale „fyzicky“ definuje až osudové spojení, které je nutí vzájemně se vymezovat a paradoxně i zastupovat. Katalyzátorem jejich dramatického konfliktu se stane Magda – matka Danova dítěte a manželka Bóži.

Sošný Bóža ztělesňuje introvertního člověka pevných morálních zásad, jež vyrůstají z kodexu křesťanské etiky a jež Bóža realizuje v poctivé a svědomité službě druhému. Vůči Danovi vystupuje z pozice anděla strážného, který se zjevuje vždy v krizovém okamžiku a snaží se bratra ochránit před nejhoršími výstřelky. Jako člověk ducha je Bóža vybaven zvláštními telepatickými schopnostmi a nadmyslovými vizemi; dokáže paralyzovat Danovu agresivitu a umí „vycítit“ okamžik, kdy se Dan dopouští dalšího nenapravitelného hříchu. Tajemné psychické síly vyvolávají v Bóžovi i představy vyložené mystické a symbolické (černý kůň ve scénarii měsíční krajiny panelového sídliště). Bóžova postava je veskrze tragická; v jejím útrpném výrazu nacházíme duchovní trýzeň, která přesahuje tento svět, a současně vědomí těžkého pozemského úkolu, při němž



Dům pro dva
Foto archiv

hříchy druhých bude muset vykoupit vlastní obětí. Latentní paralelu k biblickému příběhu Ježíše akcentuje i zjevná asociace ukřižování ve chvíli Bůžovy smrti: sražen autem leží na ulici s roztaženými rukama a pod jeho tělem se složí prkna do tvaru kříže.

Excentrická postava Dana, která jako jediná prochází vývojovým obloukem, je naopak plně z tohoto světa. Dan si chce žít a užít, a to bez jakýchkoli zábran. Rád se baví (s děvčaty), předvádí (před hospodskými kumpány), občas něco ukradne (knihy v tiskárně); nenalézáme však za tím vyloženě zlý úmysl, spíše jen lehkomyslnost. Bůžův otcovsko-karatelský přístup v něm vyvolává agresivní reakce, současně ale i respekt, neboť cítí bratrovu velkou vnitřní sílu. Zde lze nalézt zdroj Danovy pozdější proměny, kdy jej drastický existenciální šok (Bůžova smrt) přivede k očištnému sebepoznání.

Modelově vyhrocené charaktery dostávají diferencovanější odstíny díky herecké konkretizaci a v některých zdánlivě vedlejších motivech, zvlášť potom ve vztahu k matce. Zatímco Bůža realizuje svou synovskou lásku snahou o zvelebení domku a konáním mužských domácích prací (řezání dřeva), Dan umí vůči matce projevit vřelý cit a projasnit radostí její život naplněný jen úmornou starostí o dva dospělé syny. Bůža tak dostává i rozměr škarohlídkého světce (jenž se navzdory dobrým úmyslům nedokáže přiblížit k lidem), Dan zase získává rysy sympatického rošťáka a dítěte Štěstěny. (Tentýž paradox se naplňuje i ve vztahu bratrů k Magdě.)

Rámec příběhu tvoří všední realie a denní stereotypy (omšelé zdi domů, blátivé cesty, jízdy přečpaným městským autobusem, rozestavěné panelové sídliště, neosobní prostředí tiskárny apod.). Realistický obraz šedivé, odcizené „doby“ a jejího mechanického rytmu metaforicky zesiluje opakování některých motivů (například ranní cesta do práce), včetně speciální obrazově-zvukové montáže (anonymní uliční ruch; mechanický chod strojů). Tento „vyprázdněný“ sociální kontext zvýznamňuje kontext osobní, individuální, to jest výjimečnost Bůži, ale i hodnotu Danova sebepoznání.

Ambiciózní dramaturgická koncepce díla směřuje k postižení základního dramatického sváru jakožto předmětu metafyzického diskursu o střetu kategorického imperativu a nadosobního řádu s přízemní, chaotickou skutečností. Konflikt řeší v duchu antické tragédie, kde vládne přísná kauzalita, jednání postav má platnost osudových rozhodnutí a hrdina podstupuje oběť, která je předpokladem závěrečné katarze.

Tuto intelektuální konstrukci se však nepodařilo plně umělecky konkretizovat. Výsledek osciluje mezi psychologickým dramatem, moralitou a podobenstvím, neústrojně směšuje různé stylové prvky, „transcendentní obsahy“ demonstruje jen v rovině abstraktních symbolů a (ilustrativních) biblických odkazů. Přesto si film uchoval značnou působivost: má své kvality poetické (obrazný způsob vyjadřování, v němž se prostupuje realistický a psychologický detail s poetickým a metaforickým viděním), vyniká po stránce kameramanské (fotogenie reálných záběrů), herecké a hudební.

Třetí celovečerní film Miloše Zábranského (1952) vyvolal ve své době doslova nekritické nadšení; *Dům pro dva* byl vítán jako výjimečné dílo (dramaturgicky objevené, tematicky závažné, realizačně vynalézavé, interpretačně otevřené), které může obrodit naši kinematografii. Takové přijetí nepochybně podmínil dobový kontext (společenský i kinematografický), v němž tento ojedinělý pokus o „duchovní film“ nutně působil jako zjevení. Zábranský poté natočil snímky *Masseba* (1989) a *Stavení* (1990), které spolu s *Domem pro dva* tvoří jakousi volnou „křesťanskou trilogii“; cestou další stylizace a abstrakce se zde pokusil vydat svědectví o hledání a nalezení víry. Zvláště *Stavení* definitivně potvrdilo Zábranského umělecký debakl v oblasti „duchovního filmu“.

BIBLIOGRAFIE: *Dům pro dva*. Filmový přehled 1988, č. 8, s. 9 – 10. • Mirka Spáčilová, *Zrodil se film*. Scéna 13, 11. 7. 1988, č. 14, s. 5. • jff [Jiří Frühauf], *Dům pro dva*. Záběr 21, 13. 7. 1988, č. 14, s. 3. • Michal Bartůšek, *Dům pro dva*. Kino 43, 2. 8. 1988, č. 16, s. 15. • Stanislava Přádná, *Dům pro dva*. Záběr 21, 21. 9. 1988, č. 19, s. 6. • Josef Valušiak, *Dům pro dva*. Film a doba 34, 1988, č. 7, s. 361. • Jiří Voráč, *Hledání domu pro dva*. Revue 88, 1988, č. 1/ Vánoční příloha, s. 38 – 39. • Radovan Holub, *Nejsem tu sám. Rozhovor s režisérem Milošem Zábranským o cestě bez záruk*. Kino 43, 10. 5. 1988, č. 10, s. 8 – 9. • Stanislava Přádná, *Dům pro dva aneb Film pro dva herce*. Scéna 14, 13. 2. 1989, č. 3, s. 1. • Jiří Cieslar, *Dům pro dva*. Film a doba 35, 1989, č. 2, s. 98 – 101. • Jiří Frühauf, *Dům pro dva*. Film a doba 35, 1989, č. 2, s. 101 – 103.

CENY: II. fórum mladého filmu, Bratislava 1987 – Hlavní cena • XXI. filmový festival mladých, Trutnov 1988 – Velké zlaté slunce, Malé zlaté slunce za herecký výkon pro Ondřeje Vetchého • nominace na evropskou filmovou cenu Felix za herecký výkon pro Ondřeje Vetchého, Západní Berlín 1988.

Jiří Voráč

*Encyklopedické heslo***OBECNÁ ŠKOLA***Jan Svěrák, 1991*

Námět a scénář: Zdeněk Svěrák. **Režie:** Jan Svěrák. **Dramaturgie:** Václav Šašek. **Kamera:** František A. Brabec. **Hudba:** Jiří Svoboda, Antonín Dvořák (úryvky ze skladeb Symfonie e moll Z Nového světa a Humoreska), Jiří Traxler (Potkal jsem svůj sen). **Architekt:** Vladimír Labský, Gabriela Kubenová. **Kostýmy:** Jan Kropáček. **Střih:** Alois Fišárek. **Zvuk:** Jiří Kříž.

Hrají: Jan Tříska (Igor Hnízdo), Zdeněk Svěrák (Souček), Libuše Šafránková (Součková), Rudolf Hrušínský (ředitel), Václav Jakoubek (Eda), Radoslav Budáč (Tonda), Marek Endal (Rosenheim), Irena Pavlásková, Ondřej Vetchý (Tramvajákovi), Daniela Kolářová (Maxová), Eva Holubová, Rudolf Hrušínský ml. (Čejkovi), Iva a Miroslava Škudrnovy (Květa a Růža Fabiánovy), Petr Čepek (Rádži Tamil), Boleslav Polívka (Plíha), Oldřich Vlach (školník), Petr Brukner (řidič autobusu), Karla Chadimová (poštovní úřednice), Jiří Menzel (MUDr. Kalaban), Karel Kachyňa (inspektor), Miloslava Pleštilová (Plecitá)

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Miloslav Vydra – Dana Dudová. 90 min., bar., 35 mm. **Premiéra:** 8. 8. 1991.

Život pražského předměstí krátce po skončení druhé světové války je pro desetiletého Edu Součka plný dobrodružství. Klukovské zábavy, ke kterým ho svádějí odvážnější spolužáci, narážejí na odpor pedantického otce, spořádaného zaměstnance městské transformační stanice a přesvědčeného vlastence a demokrata. Ve škole se nezvedené třídě podaří přivést učitelku Maxovou až do blázince a na její místo nastupuje Igor Hnízdo, jehož provází pověst aktivního bojovníka proti fašismu. Muž imponující vojenským vystupováním, zevnějškem i záhadnou minulostí svými radikálními metodami záhy třídu zkrotí, přitom jí vštěpuje smysl pro fair play. Edovi se oproti jeho usedlému a nevýbojnému otci jeví Hnízdo jako vzor mužnosti. Přednosti učitele neuniknou ani paní Tramvajákové, když však Hnízdo dá před ní přednost dvojčatům Fabiánovým, napíše na něj udivačský dopis. Hnízdo je pro údajný mravnostní delikt odvolán, záhy se však ke třídě slavně vrací a jede s ní a panem Součkem na výlet k pohraničnímu pevnostem, na kterém projeví nečekanou nejistotu při nálezu pancéřové pěsti. Eda tu naopak poznává netušené přednosti svého otce a vzápětí prožije úzkoslivé okamžiky strachu o jeho život při požáru v transformační stanici. Závěrečná školní oslava prvního výročí osvobození se změní ve rvačku dětských protagonistů alegorické scénky napsané Hnízdem a ten je zklidňuje slovy souznicími s názory Edova otce.

Základní atmosféru *Obecné školy* určují přesné souřadnice časové (září 1945 – květen 1946) i místní (pražská periferie Bohdalec). Dosud ničím nezkalená poválečná víra v demokratický rozvoj země a v její svobodnou existenci mezi Východem a Západem má podobu čínorodého středostavovského hemžení, pojatého autorů dílem s nostalgickou vážností, dílem v poloze poetické-retrokomedie. Film pracuje zejména v první třetině s mozaikovou skladbou jednotlivých epizod, v nichž se odráží pospolitý způsob života dané komunity a jimiž jsou také zkratkovitě charakterizovány jednatí postavy. Zřetelnější dějovou linku dostává *Obecná škola* od příchodu Hnízda a zároveň se westernovým motivem záhadného cizince (umocněným ještě tím, že roli ztvárnil Jan Tříska, vracející se do českého filmu po čtrnácti letech americké emigrace) proměňuje ve film s tajemstvím, které nebude až do konce rozluštěno. Divák sám si musí spolu s Edou zodpovědět otázku věrohodnosti Hnízdových postojů a výchovných metod, a to zejména v konfrontaci s neromanticky usedlým a jindy zase až obrozenecky horlivým Součkem. Hnízdo a Souček jako by představovali opačné póly české mentality, přitom však každý z nich má vlastnosti i toho druhého, které jsou předpokladem závěrečného souzvučného vyznění. Na rozdíl od malého hrdiny zdánlivě idylické komedie divák zná neidylické vyústění krátkého



Obecná škola

Foto archiv

poválečného mezidobí a zná i konkrétní pozdější projevy povah a názorů, které film konfrontuje, vnímá tedy *Obecnou školu* ve druhém plánu současně i jako tragické historické memento.

Námět *Obecné školy* pochází z poloviny osmdesátých let, scénář byl původně psán pro Víta Olmera, který však nakonec dal přednost práci na *Tankovém praporu* (1991). Režie filmu se pak ujal jako svého celovečerního debutu scenáristův syn Jan Svěrák, už svými školními parodiemi a kvazidokumenty *Vesmírná odyssea II* (1986) a *Ropáci* (1988) předjímající jednu z poloh *Obecné školy*. V autobiograficky podložené látce uplatnil totiž Zdeněk Svěrák nejen inspiraci školním prostředím („*Marečku, podejte mi pero!*“, 1976), navazující na klasické komedie Jaroslava Žáka a Martina Friče, ale i své oblíbené motivy mystifikační, široce exploatované od šedesátých let v divadelních hrách psaných pro Divadlo Járy Cimrmana a ve filmových scénářích z těchto her vycházejících (*Jára Cimrman, ležící, spící*, 1983; *Rozpuštěný a vypuštěný*, 1984; *Nejistá sezóna*, 1987), a také nostalgicky pojaté téma podvodnické (*Vrchní, prchni*, 1980). Režisér zachoval poklidně realistické vyprávěcí tempo, detailní rekonstrukci dobového prostředí a teplým barevným tónováním navodil půvabnou dobovou idylu a do ní vsadil v příznačné zkratce ztvárněné a zachycené figury. Zdánlivě jen sled žánrových výjevů je v podtextu stmelován nejen vědomím historických souvislostí, aktuálních paralel poválečných a polistopadových či obecným filozofickým tázáním, nýbrž také velkorysostí obrazového pojetí, spojujícího ryze české téma se spektakulárností americké kinematografie. Zejména sekvence jízdy vlaku českou krajinou za hudebního doprovodu Dvořákova *Larga* patří svou skladbou k vrcholům filmu a nepochybně i ona přispěla k tomu, že ještě uprostřed devadesátých let byla *Obecná škola* ve shodě diváků i kritiky pokládána za nejlepší český polistopadový film, integrující humor a vtip s důsazným poselstvím, obecnou přístupností a srozumitelností s nemalými ambicemi ryze intelektuálními, české filmové tradice s moderním výrazivem západních kinematografií. Po *Akumulátorovi 1* (1991) a *Jízdě* (1994) se zejména šíří diváckého ohlasu a také mezinárodních úspěšností přiblížil *Obecné škole* až další Svěrákův film, *Kolja* (1996).

BIBLIOGRAFIE: -p-, *Obecná škola*. Filmový přehled, 1991, č. 8. • Martin Nezval, *Velmi laskavé pohazení*. Mladá fronta Dnes 2, 12. 8. 1991, č. 196, s. 4. • Jan Lukeš, *Český film*. Kino revue 1, 2. 9. 1991, č. 18, s. 15. • Petr Sládeček, *Dětství plné nadějí*. Lidové noviny 4, 13. 9. 1991, č. 214, s. 9. • Halina Pawlowská – Filip Smoljak – Petr Lín, *Viděno třemi*. Metropolitan 1, 17. 10. 1991, č. 131, s. 8. • Jan Foll, *Obecná škola pro všechny*. Scéna 16, 24. 10. 1991, č. 22, s. 5. • Pavlína Coufalová, *Štěstí a smutek Obecné školy*. Cinemapur 2, 1992, s. 1 – 3. • Pavlína Coufalová, *McGuffinova Obecná škola*. Literární noviny 3, 30. 4. – 6. 5. 1992, č. 17, s. 9. • Jan Lukeš, *Obecná škola – škola obce*. In: J. L., *Orgie střídmosti*. NFA, Praha 1993, s. 72 – 85. • Jan Foll, [Doslov.] In: Jan Slovák, *Akumulátor 1*. Mht, Praha 1994, s. 111 – 122.

NOVELIZACE: Zdeněk Svěrák, *Obecná škola*. Primus, Praha 1992.

CENY: 31. festival filmů pro děti, Zlín, 1991: Cena Karla Zemana a Cena dětského diváka • XIII. festival české a slovenské filmové veselohry, Nové Město nad Metují, 1991: Jan Svěrák – Zlatý Prim, Zdeněk Svěrák – Cena za nejlepší mužský herecký výkon • XXIV. národní přehlídka filmů pro děti, Ostrov, 1992: Křišťálová váza (Hlavní cena), Cena dětského diváka, Václav Jakoubek – Zlatý dudek za nejlepší chlapecký výkon, Zdeněk Svěrák – Řehtačka, cena Syndikátu novinářů ČR – územního sdružení Plzeň za nejhumornější postavu, Cena pedagogické poroty • nominace na cenu americké Akademie filmových umění a věd (Oscar) v kategorii neanglicky mluvených filmů za rok 1991 (březen 1992) • Festival evropského filmu, La Baule (Francie), 1992: Grand Prix • 5. mezinárodní festival filmů pro děti, Bellizona (Švýcarsko), 1992: 3. cena • Trilobit (cena FITES) za rok 1991 v oblasti filmu, 1992: Jan Svěrák za režii • prémie Českého literárního fondu v oblasti filmu za rok 1992: Zdeněk Svěrák za scénář.

Jan Lukeš

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

Národní filmový archiv
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
Czech Republic
tel. ++4202/2423 1988
fax ++4202/2423 1948

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 39,- / DM 77,-
Individual: US\$ 25,- / DM 45,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 45,-
Individual: US\$ 30,-

Prices include postage.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 45,- Kč,
roční předplatné 120,- Kč + 20,- Kč poštovné.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje:

Firma Ji-Pe, Burdova 1227, 198 00 Praha 9; tel., fax: 02 / 864 595.

Sazba: FORMICA dtp Praha

Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby 21. února 1997.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce Klement Gottwald (Julius Pántik) a Zdeněk Nejedlý (Vladimír Šmeral)
z filmu Vojtěcha Trapla Vítězný lid (1977)*

JIŘÍ DOLEŽAL
**ČESKÁ KULTURA
ZA PROTEKTORÁTU**

ŠKOLSTVÍ, PÍSEMNICTVÍ,
KINEMATOGRAFIE

NFA

Jiří Doležal

Česká kultura za protektorátu

Školství – písemnictví – kinematografie

NFA 1996

Knihovna Illuminace 8
(cena 130 Kč)

PhDr. Jiří Doležal, CSc. (18. 10. 1925 – 4. 1. 1991) po studiích na gymnáziu absolvoval v letech 1945 – 1950 studium historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, krátce byl zaměstnán ve Vojenském historickém ústavu, v letech 1953 – 1970 pracoval v Historickém ústavu ČSAV. Zabýval se dějinami dělnického hnutí, Slovenským národním povstáním, podílel se na dobových kolektivních pracích, byl jedním ze zakladatelů časopisu *Historie a vojenství*. Postupně se jeho zájem soustředil zejména na dějiny českých zemí za protektorátu: stává se členem autorského kolektivu *Trilogie dějin čs. odboje*, vedoucím redaktorem bulletinu *Odboj a revoluce* a věnuje se výzkumu protektorátní každodennosti a dějinám české kultury v době okupace. Výsledky této práce publikuje až v sedmdesátých a osmdesátých letech v samizdatu – za účast na tzv. Černé knize o srpnové invazi je v roce 1970 vyloučen z KSČ a propuštěn ze zaměstnání. Pracuje jako závozník ČSAD, skladník a řidič, v roce 1977 se stává signatářem Charty 77, o rok později odchází do invalidního důchodu. *Česká kultura za protektorátu* shrnuje do jednoho svazku Doležalovu studii věnovanou obecně vztahu nacistů k české kultuře a tři studie zabývající se konkrétní problematikou školství, písemnictví a filmu za německé okupace. Jako celek představuje kniha zatím nejdůkladnější práci na dané téma, a to i navzdory heuristickým obtížím, za jakých jednotlivé texty v nepříznivé normalizační době vznikaly. Svazek je doplněn řadou přehledných tabulek, rejstříkem jmenným, rejstříkem literárních děl a filmů a autorovou bibliografií.

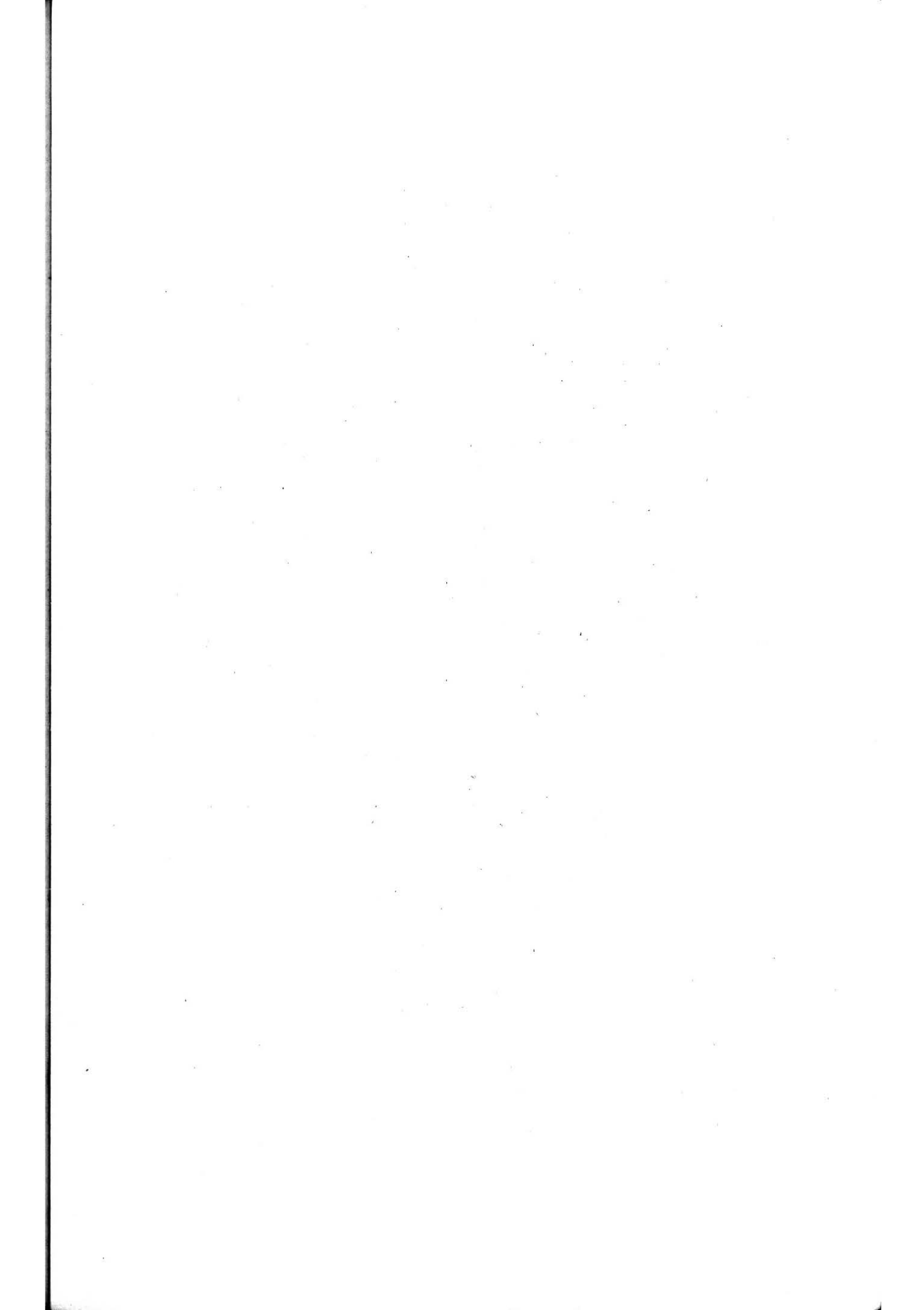
CINE

No. 7/1991 1991/1992

KAURISMÄKI
TARANTINO
SVĚŘÁK
WOO
DELEUZE
SCORSESE
BASS
TRUFFAUT
FELLINI
FRIDRIKSSON

ČASOPIS
SI MŮŽETE OBJEDNAT
ZA 40 Kč NA ADRESE
P.O. Box 1/4 Praha 55
CINEPUR
150 05

TARANTINO'S
Reservoir Dogs



35029/1997-1



10106243 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhléd do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potency světelné síly – iluminace.