

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 podlehlá 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 nezátížené 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 pětáosmdesátiletý 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.

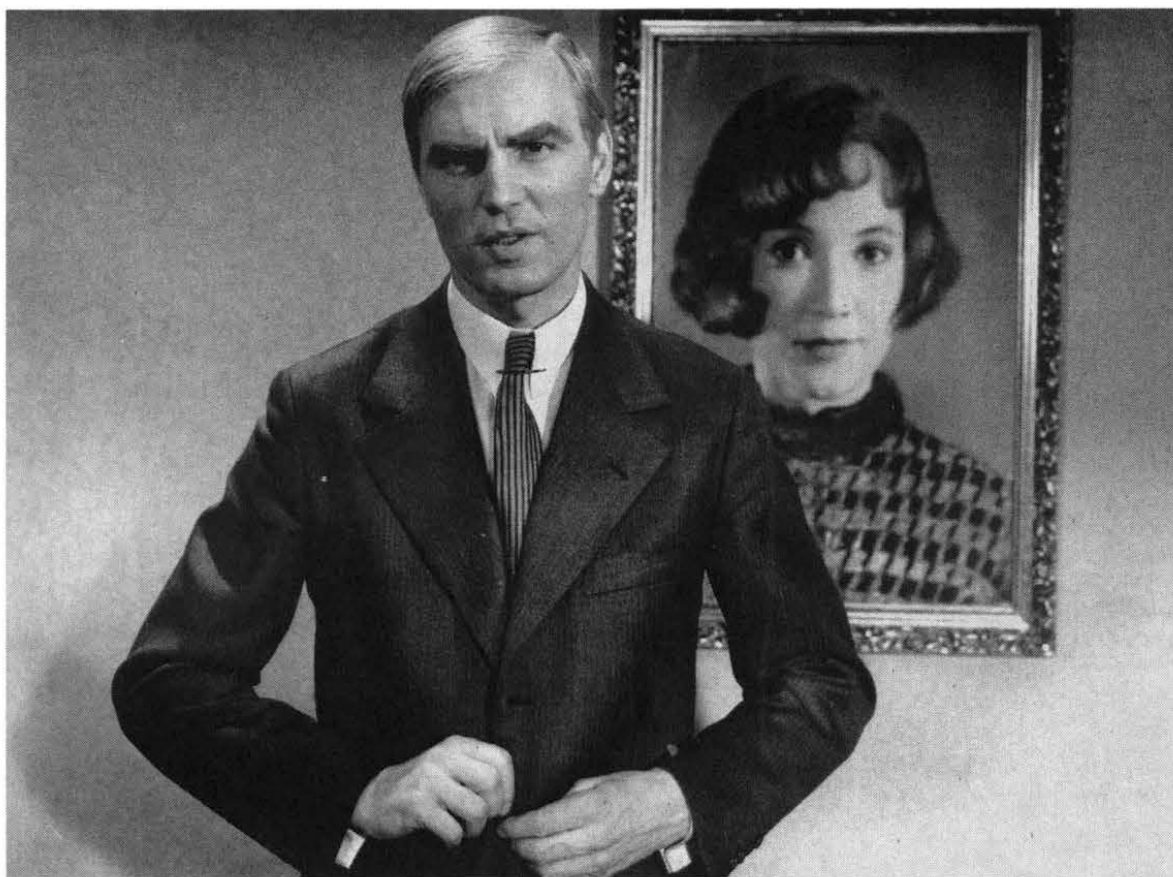
Jednotliví tvůrci generace vydali se pak každý svou individuální cestou. Svoboda se stal tvůrcem pochmurných psychologických a historických dramát, mezi nimiž vyniká zejména naturalistický příběh z českého poválečného pohraničí *Zánik samoty Berhof* (1983) a evokace politických procesů padesátých let *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 zajáci* (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 Vlácilu, 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 religiózními 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

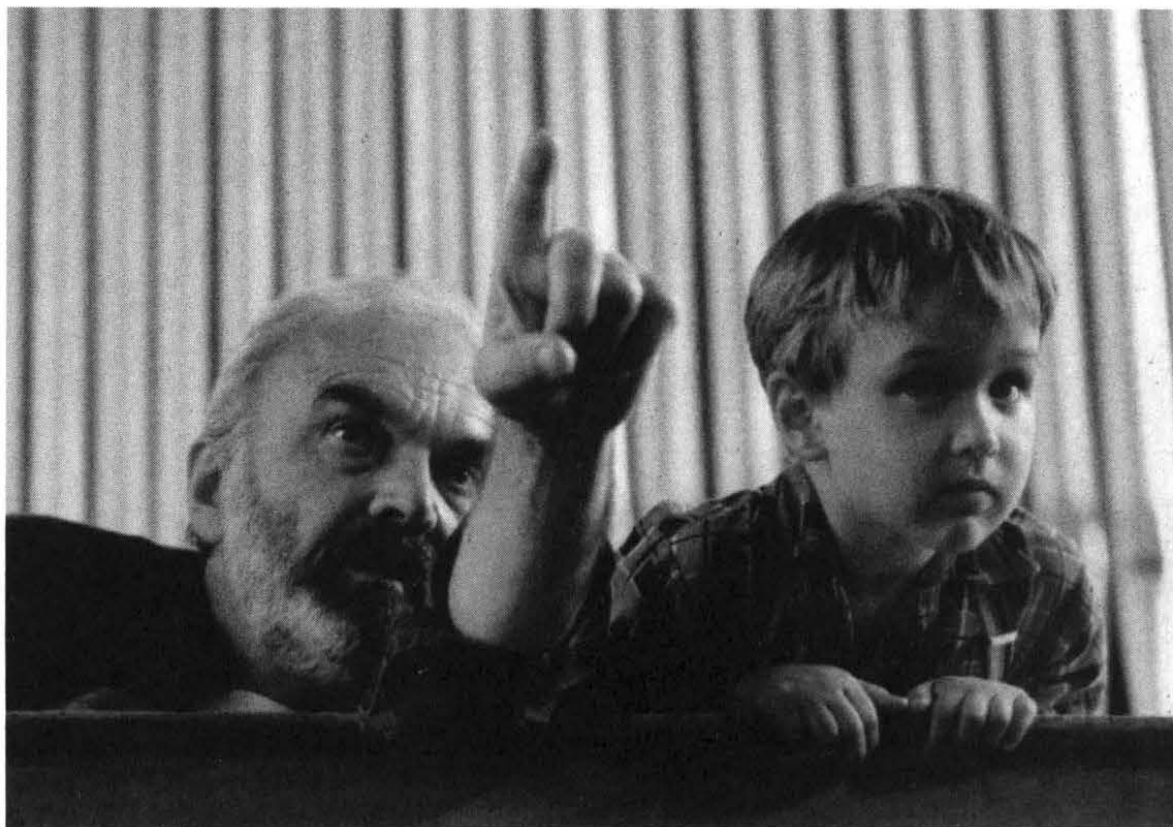


*Straka v hrsti (1983) Juraje Herze,
výtvarně stylizované podobenství o lidské krutosti,
zakázané ještě ve výrobě a dokončené
a uvedené až v roce 1988*

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 ztvárnění 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