

Scenáristovy dějiny normalizace

(Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*)

Snad žádná česká monografie o filmu z posledních 22 let nevyvolává dojem tak čistě a suverénně odvedené autorské práce a současně tak jasně formulovaných závěrů a soudů jako Hulíkova prvotina *Kinematografie zapomnění*. Z žánrově srovnatelných starších textů se mi vybavují jen Bočkovy studie o dlouhých tradicích v českém filmu, které nově interpretovaly jiné, v určitém smyslu jen zdánlivě revoluční transformační procesy — zestátnění, Únor a liberalizaci 60. let. Ačkoli i Boček těžil z literárního nadání pro pregnantní vyjádření nejpodstatnějších rysů a skrytých tendencí v panoramatickém pohledu na filmové dějiny (mimořádně, i on psal scénáře), přece jen zůstával především filmovým kritikem. U Hulíka naopak jeho smysl pro věčnost a vyváženou kompozici vychází z myšlení literárního, nikoli filmově-kritického, historického, či dokonce teoretického.

Po nepřilíh objeveném a svým záběrem poněkud krátkozrakém, byť elegantně načrtnutém úvodu do kulturně-politického dění 60. let se Hulík v dalších kapitolách pouští do podrobného mapování jednotlivých fází normalizačního procesu. Omezuje se na tvorbu hraných filmů, jejíž transformaci ukazuje na příkladech desítek realizovaných i nerealizovaných projektů a prostřednictvím povahopisů jednotlivých aktérů i skupin z řad režisérů, dramaturgů a scenáristů, ojediněle i funkcionářů a několika dalších filmových profesí. Způsob, jakým na oněch šest vybraných let nahlíží, v sobě skrývá minimálně tři originální heuristická a interpretační gesta.

Zprv, jedním z hlavních pramenných zdrojů jsou Hulíkovi — vedle nově zpřístupněného Archivu Barrandov studio, a. s. — fondy obvod-

ní a městské organizace KSČ, pod které spadali barrandovští komunisté, čili Celozávodní výbor a základní organizace filmových pracovníků. Tímto krokem se Hulíkovi podařilo úspěšně konfrontovat relativně lépe zmapované působení kulturní politiky „shora“, čili ÚV KSČ a vlády, s hlediskem nižších stranických organizací. Jejich vliv na filmovou tvorbu, v 50. letech spíše formální, postupně rostl od počátku 60. let, kdy poslušné funkcionářské kádry v čele CZV vystřídal takzvaní tvůrčí pracovníci — lidé typu Ladislava Fikara a Jana Procházky. Podnikové stranické organizace začaly, společně s obnoveným tvůrčím svazem, fungovat jako nástroje politické reprezentace zájmů profesní komunity. Po roce 1969 nová, normalizační garnitura funkcionářů v čele s předsedou CZV Vojtěchem Leitemerem vliv podnikových organizací ještě posílila, ale nyní již ve smyslu vnitřního dozoru a kontroly, což se projevilo především při stranických prověrkách a neformálních zákazech činnosti, tedy ve věcech personálních. Právě popis prověrek a jejich dílčích fází a podob patří k nejdůležitějším faktografickým přínosům Hulíkovy práce.

Autor snad jen mohl více zdůraznit historický význam jednak základních organizací KSČ, jednak kádrové politiky (kádrového oddělení a kádrových posudků), což byly vzájemně propojené věci — mimořádně, sám Leiter, na Barrandově zaměstnaný již od roku 1960 (jako kontrolor a vedoucí oddělení pro zvláštní úkoly), se roku 1976 stal náměstkem ředitele pro kádrovou a personální práci. Kádrová politika se v 60. a 70. letech měnila podobně jako ostatní dohlížecí mechanismy. Roku 1959 se kádrové odděle-

ní transformovalo v kádrovou evidenci a namísto přijímání, propouštění a rozmísťování zaměstnanců zajišťovalo jako pouhý pomocný orgán osobní dokumentaci (v polovině 60. let se dokonce vedly debaty o tom, že zaměstnanec má právo nahlížet do svého posudku, znát autora osobního hodnocení a že z kádrových materiálů mají zmizet neověřená hodnocení), zatímco personální rozhodování přešlo na vedoucí pracovníky studia v součinnosti s CZV KSČ, jenž byl v jurisdikci OV KSČ Prahy 5. Takže co původně působilo jako liberalizace, usnadnilo po roce 1969 stranické prověrky. Není divu, že ve fondech MV KSČ a OV KSČ Prahy 5 skutečně nacházíme kádrové posudky a doporučení k obsazení středních a vyšších funkcí až do konce 80. let

Zadruhé, Hulík čte historickou transformaci filmové tvorby prizmatem osudů konkrétních lidí a filmových příběhů. V prvním případě se nejedná o nic výjimečného, v druhém ovšem ano. Autor se totiž nespokojí filmy realizovanými a nabízí podrobný přehled nedokončených, zakázaných či odložených projektů. O scénářích či dokonce námětech a filmových povídkách neschválených z důvodů jejich ideologické „závadnosti“ bylo již mnohé známo, Hulík je ale užitečně třídí do různých skupin a etap, aby odhalil často neformální a obtížně doložitelné mechanismy schvalovacího dohledu (správně zde šetří termínem „cenzura“) a dílčích direktivních zásahů. Unikátní výsledek jeho pátrání v barrandovské sbírce scénářů a produkčních zpráv pak představují rozborů nerealizovaných projektů prorežimních, zvláště jednoho iniciovaného samotným Tomanem, který měl zdiskreditovat českou novou vlnu s pomocí citací a dehonestujících parodií, ale jenž se nakonec i novému vedení jevil jako příliš tendenční (synopse „Továrna iluzí“ a filmová povídka „Zlatý Osmar“). Hulíkovo „scenáristické“ pojetí filmových dějin s sebou nese ještě jeden, možná vůbec nejdůležitější důsledek: dává se mu postihnout specifickou historicitu filmové tvorby tím, že názorně ukazuje, jak se dlouhodobost a setrvačnost takzvané literární přípravy střetávala s časem politických dějin — se snahami normalizátorů o rychlé reformy a čistky. Scénáře vznikaly,

a dodnes vznikají, často rok, dva roky nebo i déle, a proto normalizátoři v čele s ústředním dramaturgem Ludvíkem Tomanem nemohli jejich ideologický profil změnit hned v roce 1970. Jestliže nechtěli dopustit naprostý kolaps výroby, museli s definitivní očištěnou od „závadných“ látek čekat až do titulního roku 1973.

Škoda jen, že se Hulík neodhodlal podrobněji zmapovat proměny praktické scenáristiky a skupinové dramaturgie, byť některé cenné postřehy na toto téma v knize zprostředkovávají vzpomínky dlouholeté dramaturgyně Marcely Pištermannové. Píše sice zběžně o scenáristickém oddělení a o reorganizaci skupin, nicméně opomíjí návaznost na delší historii jak základních jednotek filmové tvorby, tak profesionálních scenáristů zaměstnaných v zestátněném filmu mimo samotné skupiny. Zásadní rozdíl mezi tvůrčími skupinami zrušenými v roce 1970 a skupinami dramaturgickými, které s menšími obměnami přežily až do roku 1990, spočíval nejen v rozdílné míře autonomie, ale také ve stupni propojení literární přípravy s realizací: v tomto smyslu se dramaturgické skupiny podobaly takzvaným tvůrčím kolektivům z let 1948–1951, které dramaturgii násilně vytrhly z tvůrčího procesu s cílem zajistit centrálním podnikovým a stranickým orgánům účinnější kontrolu nad výběrem a zpracováním námětů.

Třetí přednost knihy představují rozhovory s pamětníky a způsob, jak s nimi Hulík nakládá. Nejlépe lze jeho metodu ilustrovat na otázce, zda byl hlavním normalizátorem Barrandova Toman, nebo ředitel studia Miloslav Fábera. Hulíkovi se podařilo konfrontací různých „hlasů“ docílit toho, že nám obě alternativy připadají reálné, byť Hulík sám se zaměřuje spíše na destruktivní skutky Tomana. Jako zvláště zneklidňující svědectví pak působí poslední ze sedmi připojených rozhovorů — s ústředním ředitelem Československého filmu z let 1969–1988 Jiřím Puršem. Hulík ho, stejně jako další prorežimní postavu Antonína Kachlíka, nijak nešetří nepříjemných otázek, ale zároveň mu dává dostatečný prostor k prezentaci kontroverzní teze, že žádné trezorové filmy ani zákazy scénářů ze strany vedení ČSF neexistovaly, že za „trezor“ byla zodpovědná výhradně distribuce, respekti-

ve krajské filmové podniky. Ještě důležitější ovšem je, že zakotvenost v rozhovorech je znát v celé Hulíkově knize — právě přímí svědkové mu pomohli pochopit různé skryté, nesystémové, nahodilé a neformální mechanismy moci, které nelze vyčíst z oficiálních prohlášení a směrnic. Mohli bychom se samozřejmě pýt o to, zda mezi jeho respondenty nechybějí některá důležitá jména či zda alespoň neměl doplnit svůj původní soubor o rešerše ve sbírce orální historie NFA, kde jsou uchovány a z části přepsány další desítky svědectví o diskutovaných událostech. To by ale nebylo úplně fér — Hulík se evidentně snažil o co nejrozsáhlejší sestavu hlasů, byl omezen rozsahem knihy (původně diplomové práce) a záznamy NFA nejsou ještě zcela zpracované a zpřístupněné.

Kinematografii zapomnění evidentně nelze hodnotit jako práci filmologickou, protože ona sama se nepokouší pracovat s pojmy a otázkami filmové historiografie či teorie ani se napojit na současnou metodologickou debatu. Hulík je prakticky nepoznamenan zahraniční odbornou literaturou, pohybuje se spíše na poli domácí historie kulturní politiky a odborné publicistiky a míří na poměrně široké publikum, byť většinou pečlivě dodržuje pravidla vědecké práce s prameny. Nepokouší se do hloubky analyzovat jednotlivé filmy, kariéry, instituce či praktiky nebo na jejich základě formulovat obecné závěry o kinematografii jako systému kulturní produkce, o srovnání s jinými obory či dokonce se zahraničím ani nemluvě. Spíše „jen“ velmi důkladně vybírá, rekonstruuje a seskupuje příběhy jednotlivých aktérů, jejich tvůrčích počínů, projektů a plánů, jejich životních rozhodnutí — to vše na pozadí politického procesu, který je přesahoval a měnil jejich osudy.

Otázky, které si klade, jsou ve své podstatě etické, nikoli historické či estetické: Musel se daný režisér či scenárista podvolit tlaku, nebo se mohl vzepřít? Uvědomoval si důsledky svého jednání? Zajímá-li se Hulík o systémové mechanismy, jsou to mechanismy moci a zla, nikoli médií, umění či filmové kultury: Jakými cestami a metodami se v původně svobodném tvůrčím prostředí šířil útlak, strach a autocenzura? Kde lze vést hranici mezi oběťmi a hybateli normali-

zace? Za jakých okolností systém připouštěl výjimky, kompromisy a úlevy? Jaké možnosti se nabízely těm, kdo upadli v nemilost, ale nechtěli přestat tvořit (viz zajímavé postřehy o utajeném autorství, tzv. pokrytí, či o osobní ochraně vlivnou prorežimní osobou)? Hulíkovu metodu dobře ilustrují tyto věty: „Kde tedy hledat příčiny toho, proč někdo ‚mohl‘ a jiný ‚nemohl‘? Záleželo možná také na tom, co všechno byl člověk pro to, aby ‚mohl‘, ochoten udělat.“ (s. 124–125) Samotné filmy Hulík popisuje z hlediska tematického a námětového, mnohdy dokonce máme dojem, že čteme velmi umně sepsané minisy-nopse, ale jejich narativní či stylistické principy zůstávají téměř bez povšimnutí. Příběhy filmařů, živě sumarizované v jednotlivých medailonech, mnohdy ve funkčně zařazovaných poznámkách pod čarou, se v jeho podání jeví jako dramata jednotlivců v dějinných zvratech, nikoli jako profesní kariéry filmařů, kteří prošli nějakým studiem či praktickou výchovou, čerpali z určitých vzorů, spoluvytvářeli umělecké a intelektuální trendy, přejímali některé dobové konvence a jiné porušovali.

Nejdůležitějším konceptuálním přínosem Hulíkovy systematiky je původní kategorizace filmařů a filmů podle jejich pozice v normalizačním procesu: v knize nám jako na jevišti defilují „vyloučenci“ (Jan Procházka, Pavel Juráček, jejichž postih byl přísnější než u těch, kdo ve straně nikdy nebyli), „stará garda“ a „neužiteční služebníci“ (tolerovaní tvůrci zábavných žánrů), případně filmy „trezorové“, vznikající „mimo skupiny“ (prominentní projekty), „vynucené“ (jež měly prokázat, že se „provinily“ tvůrce „napravil“), titulní filmy „zapomnění“ (nezávazné, apolitické příběhy, jež posilovaly iluzi normalnosti) — to vše v časové návaznosti, která odpovídá logice postupující normalizace. Poněkud méně jasně působí kategorie „na státní objednávku“, protože Hulík nevysvětluje, jak ona objednávka konkrétně probíhala. Ve dvou případech se autor pouští do podrobnějšího portrétní klíčových protagonistů: na jedné straně stojí Jan Procházka jako představitel poražené generace Pražského jara, na druhé straně hlavní barrandovský normalizátor Ludvík Toman, který v knize dostává téměř démonické rysy. Obě

tyto postavy se pak prolínají i dalšími kapitoly jako kontrastní leitmotivy.

Jestliže lze Hulíkově knize něco jednoznačně vytknout, pak je to tendence ke zkratkovitým a stereotypním závěrům, vyjádřeným často pomocí moralizujících klišé a frází. Zjištění jakoby někdy skákala od nedostatečných pramenů přímo k paušalizujícím závěrům (byť autor často z opatrnosti přidává slovíčko „zřejmě“), které nám jen potvrzují to, co jsme už stejně věděli. Můžeme se jen dohadovat, do jaké míry reprodukuje hledisko některých z oněch dvaceti rozhovorů, které Hulík v rámci výzkumu pořídil (a z nichž ke své studii připojil vybraných sedm). Nadužívání selského rozumu a zdravého morálního instinktu sice může být lidsky sympatické, ale v případě historické práce problematizuje její podloženost a původnost. Je škoda, že Hulíkův jinak formulačně bravurní, čistý a strýzlivý styl kazí otřepané metafora a floskule o „smetišti dějin“, „naprostém schematismu“, „naprostém uměleckém debaklu“, „naprostém uměleckém diletantství“, či dokonce o absenci „alespoň stopového množství charismatu“, „bizarních zážitcích“, „nejobskurnějších produktech“, nebo naopak o „autentické tvorbě“ a scénách „nekaširovaně pulzujících životem“. Ve svých pseudoesestetických soudech se Hulík rád odvolává na vágní kategorie typu „umělecká kvalita“, „hranice průměru“, „hranice dobrého vkusu“ či „dokonalé ovládnutí filmového řemesla“ — jako vystřižené z průměrné novinové recenze (dovolíme-li si také jedno paušální hodnocení). Podobně argumentační styl kazí i dojmologické úvahy o recepci („přesně tak byl film v té době přijímán“, s. 256) nebo psychologizující spekulace o režisérovi, který se „dokázal cynicky odstříhnout od vědomí, že měl kdysi talent“ (Brynych, s. 271), či kterému chyběl „skutečný tvůrčí zápal“ a jenž tvořil „spíše než z vnitřního přesvědčení autora z politické či společenské objednávky“ (Balík, s. 261). Kdyby byl Hulík ve svých dílčích vývodech a interpretacích obezřetnější a původnější, rádi bychom mu odpustili citaci z bible (s. 275) suplující klíčový interpretační závěr (mělo to být spíše motto!) nebo celou knihou procházející, veskrze sympaticky zanícenou kritiku komunistického režimu, která ovšem místy zabíhá do

spekulací o „normalizačním duchu“ (pád režimu v roce 1989 údajně nezpůsobila „touha občanů po upírané svobodě, ale jejich neochota snášet všeobecný hmotný nedostatek“, s. 295). Zkratkovitá práce s prameny se takto zrcadlí v ideologickém východisku samotného autora a posiluje výsledný dojem poněkud jednostranného historického myšlení.

Faktických chyb kniha podle mého zjištění obsahuje minimum — jen občas se stane, že nevíme, z čeho autor čerpá (viz např. str. 158, pozn. 64, nebo str. 164, pozn. 79), nebo marně pátráme, kdo to byli „Kout“ a „Silan“ (s. 156 a 157). Práci by se dalo jistě vytknout, že ignorovala řadu aspektů produkčního systému (úzký výběr profesí, role televizních a zahraničních zakázek a mezinárodních festivalů, honorářová politika, dění na FAMU, ekonomický rozměr normalizace), což souvisí s opomenutím mnoha archivních pramenů. Již zmíněná sbírka orální historie by umožnila rozšířit paletu profesí a generačních skupin, nezpracované fondy v NFA by pomohly pochopit institucionální historii Barrandova, ale také by například vrhly světlo na Tomanovu filmařskou a politickou minulost před jeho nástupem do funkce ústředního dramaturga. Ovšem jak již jsem napsal výše, toto nelze Hulíkovi rezolutně vyčítat, protože zmíněné fondy jsou dosud nezpracované a obtížně přístupné.

Bez ohledu na dílčí nedostatky musím na závěr ještě jednou zdůraznit, že Hulíkova kniha se řadí k tomu nejlepšímu, co bylo o dějinách českého filmu v posledních dvaceti letech vydáno, což mimochodem platí i pro její ediční zpracování a užitečné obrazové přílohy. Skutečnost, že je to dílo solitérní, které jakoby spadlo z měsíce (což je ovšem jen zdání, protože vedoucím původní Hulíkovy diplomky byl zkušený filmový historik Ivan Klimeš) a na něž autor dost možná už nenaváže (vzhledem ke svým scenáristickým úspěchům), má své klady i zápory. Nespornou výhodou — pro širší čtenářskou obec — je nezatíženost zbytečnou odbornou terminologií a metodologickými reflexemi, suverénní literární podání, stejně jako systematický zájem o obecné etické a společenské otázky. Naopak stinnou stránkou jsou stereotypní analytické

a interpretační postupy a zjednodušující chápání (českého) filmu, který ve skutečnosti netvoří jen příběhy režisérů a scenáristů, ať už ty ve scénáři, na plátně nebo v pracovním životě. Film je také kulturní text, umělecká forma, nástroj kulturní politiky, (zestátněné) podnikání, společenská instituce a v neposlední řadě i členitá profesní komunita. Hulíkův přímočarý až zjednodušující estetický a etický názor, kombinovaný se „scenáristickým“ smyslem pro dramatickост a vyváženou kompozici, ovšem přináší ještě jednu důležitou kvalitu, která knihu odlišuje jak od jednostranného hlediska disentu, tak od relativizujících hlasů z bývalé „šedé zóny“. Autor zohledňuje měkká místa či skuliny v represivním systému, oceňuje ty, kteří ho přečkali se ctí, aniž by přišli o své postavení (viz případ Marcely Pittermannové), připouští taktické důvody pro kolaboraci s ním a připomíná individuální projevy dobré vůle a odvahy tam, kde bychom je nečekali, ba dokonce dává prostor alternativnímu pohledu na klíčové osoby či události (Purš, Kachlík). Ve výsledku ale pojmenovává normalizaci jednoznačně: jako celou společnost ponižující, cynické a svými účinky tragické ničení hodnot, jehož tragičnost byla jaksi všední, protože postupovalo nenápadně, opatrně, se zpožděním, ba s omluvným krčením ramen, takže si jeho důsledky mnozí „zapomnětlivci“ neuvědomili dodnes.

Petr Szczepanik