

Jakub Jiříšně

Opožděná procitnutí: literárně dramatické vysílání Československé televize Praha v období konsolidace

Vývoj dramatické tvorby pražského televizního studia po srpnových událostech roku 1968 má trochu paradoxní ráz. Na jedné straně máme vnější pohled ze strany diváka, který v dané době musel vnímat odtrženost vysílaných televizních her od aktuální reality, zvláště ve srovnání s barrandovskou produkcí či aktivní televizní publicistikou. Na druhé straně je díky archivním materiálům i znovu otevřenému „trezoru“ možné postihnout organizační podloží tvorby a interní záležitosti, jež jsou příčinou zdánlivě „umrtvené“ činnosti literárně dramatického vysílání (LDV) v očích dobové veřejnosti. Podrobný výzkum nakonec ukázal až překvapivě dynamický vývoj činnosti redakce v období takzvané konsolidace. Na počátku tohoto směřování stojí dramaturgická krize překonaná osvícenou koncepcí nového šéfredaktora, jež se ale pod rostoucími vnějšími tlaky stává polem promarněných příležitostí. Až se značným zpožděním oproti jiným kulturním oblastem se pokorné ústupky změni ve vzdorný postoj či rezistenci, s nimiž oficiální orgány dlouho bojují. Ve své studii tak chci ukázat, jak se z nejméně aktivní redakce období pražského jara i posrpnových měsíců stal po dubnovém plénu Ústředního výboru Komunistické strany Československa (ÚV KSČ) nejostřeji kontrolovaný a obtížně „zkrotitelný“ programový útvar ČST a následně naprosto spolehlivý a velmi aktivní pomocník stranické a vládní politiky. Abych tyto změny zpochybňující dojem přímočarého a rozhodného konsolidačního procesu v ČST lépe postihnul, zmíním se kromě dramaturgie a cenzurních opatření také o značně umírněné a pragmatické personální politice vůči pracovníkům LDV. Vzhledem k omezenému rozsahu textu se ale budu i zde zabývat pouze mocenským posuzováním činnosti dramaturgů a scenáristů. I tak se mi snad podaří na vybraných příkladech přiblížit nejednotný postup vedoucího redakce, vedení ČST a stranických orgánů v dramaturgické i personální sféře, tedy důležité pnutí, jež dodává průběhu konsolidace ve sledované oblasti specifický i neopakovatelný charakter.

Konsolidační strategie v Československé televizi a politické prověrky

Nástup Jana Zelenky do čela Československé televize (ČST) v srpnu roku 1969 je přelomovým bodem, jímž se v této instituci začíná skutečně naplňovat pravý smysl konsolidačních snah zcela odhalených na plénu ÚV KSČ v dubnu 1969. Mocenský aparát v Zelenkovi získal plně oddaného člověka, který ihned projevil aktivní přístup k jejich naplnění. Razantně skončila doba pomalých a neochotných ústupků pod vedením dosavadního ředitele Josefa Šmídmažera, která zdaleka neodpovídala úkolům předloženým v usneseních ÚV KSČ. Šmídmažerovi se podařilo skrze kompromisy udržet alespoň ovzduší nemechanického plnění vnějších direktiv. I přes počáteční snahy vedení ČST hledat umírněnější řešení v personální oblasti a místo vyhazovu nabízet zaměstnancům jiné pozice v ČST¹⁾ bylo vedení většiny redakcí již v průběhu prvního pololetí roku 1969 kádrově zabezpečeno.²⁾ Navíc byl do funkce programového náměstka jmenován i přes naprostou nezpůsobilost a protesty zaměstnanců operní pěvec, režisér a hlavně spolehlivý komunista Přemysl Kočí, vznikly tři jemu podřízené organizační celky³⁾, jež měly v podstatě zabezpečovat rovnoměrné plnění směrnic květnového pléna KSČ⁴⁾ v jednotlivých redakcích. Teprve Zelenkovou iniciativou se podařilo v televizi opožděně, ale s o to větší razancí směrnice aplikovat a učinit z nich všestranné východisko pro novou programovou koncepci. První týdny úřadování nového ústředního ředitele proto byly spjaty s okamžitými změnami ve vysílacích a výrobních plánech.⁵⁾ Konsolidační proces se však neomezoval na pouhý obsah vysílání, ale především se začal zásadněji dotýkat samotných tvůrců programové náplně. Strategie nového vedení ČST určila tři postupně realizované hlavní cíle. Nejjednodušším a nejrychlejším krokem bylo vytvořit taková opatření, aby byl mimo samotné redakce podchycen celkový proces přípravy pořadů. Každý schvalovací proces však vede k prodlužování samotné výroby, proto následné kroky měly zabezpečit personální spolehlivost v oblasti tvorby a přípravy pořadů. První fází tohoto úsilí byla opatření zbavující „pravicové živly“ přímého vlivu na ostatní zaměstnance. Po Zelenkově nástupu následovala očista ČST od osob v „opozičním“ či „zcela pasivním“ vztahu k politickému kursu, alespoň co se týče významných pozic ve strukturách televize a pozic s možností nezprostředkovaného působení na diváka. Poté zbývalo jen dokončit aktivizaci tvůrčích složek. K tomu byl stanoven cíl

- 1) Okamžitá opatření v Čs. televizi, v Čs. rozhlasu a v tisku (24. 1. 1969). Online: <http://www.totalita.cz/norm/norm_f_02.php>, [cit. 21. 7. 2011]. Kádrové změny od 1. 1. 1969 (b. d.). Spisový archiv ČT, PK 6, i. č. 58.
- 2) Rozborová zpráva o politickém působení Československé televize od listopadu 1968 a programových, organizačních a kádrových opatřeních (16. 7. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 11.
- 3) Jednalo se o politicko-zpravodajský program, umělecký program a výchovný program. Rozhodnutí ústředního ředitele č. 4 (8. 7. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 76, i. č. 471.
- 4) Realizační směrnice zahrnovaly úkoly typu napomáhat straně obnovit její vedoucí úlohu ve společnosti i jednotu v principiálních základech marxismu-leninismu, upevňovat moc dělnické třídy a pracujícího lidu, propagandisticky působit na obnovu přátelských vztahů se SSSR a dalšími socialistickými zeměmi, posilovat v občanech pocit internacionální solidarity, informovat diváky jak o osvobozeneckých bojích v rozvojových zemích, tak o politických a ekonomických tendencích v kapitalistických státech. Rozborová zpráva o politickém působení ČST od listopadu 1968 a programových, organizačních a kádrových opatřeních (b. d.). Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 8–9.
- 5) Zpráva o činnosti Československé televize za poslední období (15. 9. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 5–7.

dořešit kádrové obsazení exponovaných postů, a tím vytvořit základ pro organické napojení programové koncepce přímo na potřeby a plány KSČ.⁶⁾ Konsolidace v ČST nebyla a nechtěla být jediným razantním zásahem ani okamžitou čistkou masivních rozměrů. Podmínky fungování televize, z nichž nemohla být zcela eliminována odborná stránka a otázka dlouholetých zkušeností, prodloužily tento proces až do poloviny sedmdesátých let. Důvodem byl hlavně přetrvávající postoj pasivní rezistence u většiny pracovníků jednotlivých redakcí, kteří byli ochotni natáčet pouze neutrální pořady. Podporu nacházeli u celozávodního stranického výboru v ČST (CZV KSČ), který ještě po změnách na vedoucích pozicích zastával reformní postoje. Když měly být v letních měsících roku 1969 rozpracovány ve všech stranických organizacích květnové realizační směrnice, vyvrcholil rezistenční postoj naprostým zastavením činnosti výboru. Jeho předsedkyně Jarmila Roháčová potvrdila 20. října 1969 svoji narůstající rezignaci dobrovolným odchodem z funkce. Krátce poté podaly žádost o zrušení členství tři čtvrtiny členů CZV KSČ a velká část příslušníků základních organizací KSČ (ZO KSČ), jejichž vedení byla stejně jako jim nadřazený výbor postupně reorganizována a obsazována „spolehlivými“ pracovníky. V nejdéle odolávající ZO uměleckého programu došlo k reorganizaci až v březnu 1970, jelikož abdikovali všichni členové výboru a musela být jmenována pouze dočasná komise. Protože „tato stranická organizace byla nejvíce zasažena pravicovým oportunismem, protistranickými tendencemi a také nejdéle skrytě tvoř[ila] jádro vnášení nepřátelské ideologie pravice a trvalou pasivitu“, CZV KSČ v ČST v součinnosti s ÚV KSČ rozhodl pozastavit dne 20. dubna 1970 členství 64 členům této základní organizace z celkového počtu 82.⁸⁾ Teprve těmito změnami v samotném jádru komunistické moci v ČST mohl začít být uplatňován stranický vliv již i na úrovni redakcí, skrze jejich vlastní pracovníky pověřované závaznými stranickými úkoly.

Reorganizovaná stranická organizace ČST na druhou stranu nemohla v této době uplatňovat téměř žádný vliv na činnost nestraníků a bývalých členů strany, jejichž počet v podzimních měsících pronikavě vzrostl. Jedinou možností, jak prolomit všeobecnou rezistenci, a ještě více tak upevnit rámec prosazované programové koncepce, byly hromadné personální zásahy. První vlnu výpovědí nové vedení uskutečnilo do konce roku 1969 a z televize muselo odejít deset největších „oportunistů“ včetně těch, které se za Šmídmajerova vedení podařilo existenčně uchránit přesunem do jiných funkcí.⁹⁾ Většina personál-

6) Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize (b. d.). Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 3–5.

7) Návrh celozávodního výboru KSČ v ČT na pozastavení členství ve straně komunistům v 1. ZO KSČ v ČT (23. 4. 1970). Spisový archiv ČT, VE2 173, i. č. 1180.

8) Tamtéž. Ze strany byl již předtím vyloučen Otakar Fencel, který se jako jediný z LDV (kromě menší účasti Jaroslava Dietla) podílel na srpnovém ilegálním vysílání a i po srpnu vyvíjel opozičně zaměřenou politickou činnost v čele 1. základní organizace KSČ. Na rozdíl od budoucích vyloučených spolupracovníků ovšem nepatřil mezi funkcionáře FITESu. Dramaturgyně LDV Jana Dudková a Zdena Josková společně s kameramanem Adolfem Navarou v prosinci roku 1969 odevzdali stranickou legitimaci z vlastního rozhodnutí jako nesouhlas s nástupem Libuše Davidové do čela CZV KSČ a se započatou reorganizací stranické základny v ČST. Jejich tehdejší vyškrtnutí ze strany bylo následující rok změněno na vyloučení, jelikož k vrácení legitimace došlo v politicky exponované době, a tím se stalo pro stranickou moc gestem nesouhlasu. Zápis z členské schůze 1. ZO KSČ — dne 29. června 1970. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. neoznačen.

9) Televizi opustili tito pracovníci redakcí publicistiky a zpravodajství: Karel Kyncl, Vladimír Škutina, Kamila Moučková, Vladimír Branislav, Jiří Svejkský, Bohumil Tonninger, Otta Bednářová, Josef Krejčí, Jiří Kantůrek, Otto Nutz.

ních zásahů se ovšem i v tomto období nejčastěji řešila změnou funkce v rámci ČST.¹⁰⁾ Pro Jana Zelenku bylo prioritou dát možnost další spolupráce „pomýleným“ zaměstnancům, jejichž odborné kvality nebyly snadno nahraditelné. Především u zaměstnanců uměleckého programu se rozhodl zvolit značně shovívavý přístup: „Protože jde o významné televizní autory a realizátory, postupujeme bez tvrdosti, ale s konkrétními a termínovanými požadavky.“¹¹⁾ Pronikavější vliv na personální sféru měla až úprava doposud stále obcházené nomenklatury v listopadu roku 1970. Jakékoliv přijetí nového pracovníka muselo být poté schváleno funkcionáři ústředního stranického výboru či CZV KSČ na základě kádrového materiálu. Od této chvíle již nebyla odborná způsobilost hlavním kritériem pro příjem nových zaměstnanců.¹²⁾

Vysoký počet pracovníků, kteří svou zásadovostí odporovali stanoveným úkolům a znemožňovali kýžený chod redakcí, se ÚV KSČ rozhodl řešit radikální čistkou v členských řadách. K tomu si zvolil dosti průhlednou záminku — výměnu stranických legitimací, schválenou v lednu 1970 a trvající v případě ČST až do května téhož roku. K tomuto účelu byla v Televizním studiu Praha vytvořena hlavní komise zřízená byrem ÚV KSČ pro řízení stranické práce, která měla za úkol prověřit členy celozávodního výboru, a deset dalších předem určených prověřkových komisí. Tyto dílčí komise byly sestaveny z pracovníků, kteří znali situaci v televizi a byli kádrově prověřeni již v předchozím období (většinou šlo o příslušníky Lidových milicí), pracovníků ČÚTI¹³⁾ a zástupců některých významných pražských závodů.¹⁴⁾ Ti se posléze zaměřili na členy jednotlivých základních organizací, k nimž byla ve všech případech přiřazena jedna z komisí. Výsledky pohovorů byly postupovány oblastnímu výboru KSČ, který definitivně potvrzoval vyvozené závěry.¹⁵⁾

Co se týče literárně dramatického vysílání, výsledky stranické prověrky v jeho případě dopadly nejhůře ze všech redakcí pražského televizního studia. Členství bylo prodlouženo jedinému pracovníkovi — režisérovi Jaroslavu Novotnému. U zbývajících straníků v redakci bylo v deseti případech¹⁶⁾ rozhodnuto o vyškrtnutí ze strany a pět pracovníků bylo vyloučeno.¹⁷⁾ Neujde pozornosti, že ve druhé skupině se, až na šéfredaktora Romana

10) Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize (prosinec 1969). Spisový archiv ČT, VE2 127, i. č. 894, s. 3.

11) Tamtéž, s. 12.

12) Zásady kádrové práce stranických orgánů v Čs. televizi Praha (CZV a ZO KSČ) (5. 11. 1970). Spisový archiv ČT, VE2 73, nezařazeno. Do rozhodování CZV KSČ v ČT spadaly mj. funkce vedoucího dramaturga, dramaturga, šéfrežiséra a režiséra.

13) Viz poznámka 25.

14) Zpráva CZV KSČ v ČT Praha o činnosti celozávodní stranické organizace v období let 1968–1970 (b. d.). Spisový archiv ČT, VE1 160, I. č. 1433, s. 16.

15) Závěrečná zpráva řídicí komise pro výměnu stranických legitimací v Čs. televizi (7. 12. 1970). NA, 1261/0/16, i. č. 59, i. č. 106, s. 1. Z celkového počtu 478 straníků bylo zrušeno členství ve 151 případech, 74 pracovníků bylo ze strany vyloučeno (tj. 15,6 %). Celkem 75 zaměstnanců odevzdalo legitimaci či emigrovalo ještě před zahájením prověrek. Tamtéž, s. 2.

16) Vladimír Čejchan, Jiří Dvořáček, Roman Hlaváč, Bedřich Kubala (pohovor ve Filmovém studiu Barrandov, kde působil jako vedoucí tvůrčí skupiny v letech 1957–68), Jaroslav Merunka, Milada Otčenášková, Božena Riesnerová, Jiří Ředina, Helena Slavíková, Miloš Smetana (pohovor ve Svazu československých dramatických umělců). Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 10.

17) Jiří Bělka, Dr. Otakar Fencel, Jiří Hubač, Jan Matějovský, Vladimír Opletal. Tamtéž.

Hlaváče, vyskytují všichni členové KSČ, kteří dříve zastávali vysoké funkce ve Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES).¹⁸⁾ Bývalé členství v této organizaci se v konsolidačním období stalo hlavním orientačním bodem ve vztahu vedení ČST i stranických funkcionářů k pracovníkům LDV.¹⁹⁾ V televizi se při prověrkách vyvozovaly u uměleckých pracovníků důsledky na základě politické angažovanosti nad rámec tvůrčí činnosti a pochybení v oblasti tvorby se při posuzování téměř nebrala v potaz.

Na nestraníky, bývalé členy KSČ a příslušníky nekomunistických stran přišla řada až v srpnu a září 1970 v rámci státně politické prověrky. Pro tento účel byly vytvořeny komise s odlišným složením.²⁰⁾ I průběh byl rozdílný. Ústřední komise nejprve obdržela vyplněné dotazníky a hodnotila na jejich základě jednotlivé pracovníky z hlediska jejich politických postojů a konkrétní činnosti v letech 1968/69, sebekritického stanoviska a aktivního příspěvku k nové politické linii. Až na konec přihlížela ke kvalifikaci a zodpovědnosti posuzované osoby. Pracovníci byli rozděleni podle tohoto hodnocení do tří skupin. Skupina A byla určena pro ty, co mohli nadále pracovat v ČST beze změny pracovního poměru, skupina B zahrnula pracovníky s problematickými postoji, avšak projevující se pozitivně k novému politickému kursu. Pro ně byla stanovena možnost uplatnit se v jiné funkci v ČST. Pracovníci zařazení do skupiny C nemohli dále v ČST setrvat kvůli

18) V předsednictvu FITESu byli v inkriminovaném období přítomni režiséři LDV Jiří Bělka (od roku 1969), František Filip, Antonín Moskalík a dramaturg Zdeněk Mahler. V ÚV FITES s celkem 42 členy kromě nich působil Jan Matějovský, Eva Sadková (do roku 1969, do předsednictva ČeFITESu zvolena těsně před zrušením svazu), kameramani Eduard Landisch a Vladimír Opletal, z dramaturgů Jaroslav Dietl a Roman Hlaváč.

19) FITES nebyl v období konsolidace vnímán negativně jen proto, že hrál iniciační roli v činnosti Koordináčního výboru tvůrčích svazů, později považovaného za jeden z „(...) nejvýznamnějších nástrojů bojů pravičnické a protisocialistických sil o moc“. ČTK, Energické opatření České NF. *Rudé právo* 50, 1970, č. 6 (8. 1.), s. 2. Po srpnu i on platil za jednu z hlavních nátlakových „pravicových“ skupin. Podílem na sjezdu spisovatelů v červnu roku 1967 i jeho následnou obhajobou výrazně přispěl k politickému zvratu a v průběhu roku 1968 svými rezolucemi usiloval především o svobodu slova a nezávislost televize na stranických a jiných výkonných státních orgánech, přičemž navrhoval její podřízení Národnímu shromáždění (volenému orgánu) v novém zákoně o ČST. Rovněž se stal zastřešující a ochrannou organizací televizních publicistů, projevujících nedůvěru k Ústřednímu výboru Svazu novinářů. Jejich práva hájil zvláště po omezení televizní publicistiky v listopadu 1968. Jarmila Cysařová, Historie FITES. *Synchron* 5, 2006, č. 3, s. 18–21. Navíc FITES od svého vzniku podporoval a praktikoval rovnoprávnost straníků a nestraníků a po lednovém plénu roku 1968 odmítl konzultace s ÚV KSČ před schůzemi i jakékoliv kádrové směrnice. Toto prosazování nezávislosti na aparátu se po opětovném upevnění konzervativní politické linie v čele strany vnímalo jako přímý útok na samotnou podstatu socialismu. FITES byl obviňován ze snah proměnit se v opoziční politickou organizaci a z pozdějšího bojkotování konsolidačního procesu, které bylo ve skutečnosti usilovnou snahou zvrátit čím dál silnější sklony strany a vlády ke kabinetní politice. Jarmila Cysařová, *Koordináční výbor, tvůrčí svazy a moc*. Praha: ÚSD, 2003, s. 57–62. Po invazi rozvíjenou politickou linií svazu přibližuje toto shrnutí jeho posrpnové činnosti: „V souladu s doporučením koordináčního výboru FITES jsme vyslovili plnou loajalitu politice Svobody, Dubčeka, Černíka a Smrkovského a orgánům, jimž stojí v čele. Tento postoj (...) [j]e limitován několika podmínkami: Nebude překročena mez, kdy se aktivní spolupráce mění v kolaboraci, zvláště nebudeme říkat nepravdy. Budeme stále průběžně informováni. Bezpečnost našich členů bude zajištěna. Všechna závažná rozhodnutí týkající se naší oblasti budou s námi konzultována. Za žádných okolností nedojde k tomu, aby naše orgány vyhledávaly v ČSSR kontrarevoluci, která v této zemi po lednu 1968 neexistovala.“ Ze zprávy vedoucího tajemníka pro 14. zasedání ÚV FITES. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 9 (5. 11. 1968), s. 1.

20) V ústřední komisi byl přítomen Jan Zelenka, Karel Kohout, zástupce CZV KSČ v ČST a kádrového oddělení. Ostatní komise se skládaly z vedoucího hospodářského pracovníka, šéfredaktora dané redakce a zástupce ZO KSČ. Rozhodnutí ústředního ředitele č. 13 ze dne 2. 9. 1970. Spisový archiv ČT, VE2 172, i. č. 1169.

předchozí aktivní činnosti narušující základy socialismu v zemi. Stanovisko komise pak bylo příslušníkům posledních dvou skupin sděleno a zdůvodněno při osobních pohovorech, které probíhaly v samotných redakcích. Státně politická prověrka zahrnuje i ze strany vyloučené pracovníky, avšak ti se rozhodování o svém dalším osudu osobně zúčastnit nemohli. O nich s CZV KSČ jednal ředitel nebo jím pověřený zástupce a každý případ musel být podložen rozhodnutím ústředního stranického výboru.²¹⁾

Až na kameramana Vladimíra Opletala, byli všichni pracovníci LDV zařazeni ve státně politické prověrce do skupiny B a z toho důvodu byly v redakci provedeny první vynucené personální změny. Z funkcí vedoucích dramaturgických skupin museli na podzim roku 1970 odejít Otakar Fencel, Zdeněk Mahler (vyškrtnut ze strany ještě před příchodem do ČST z FS Barrandov) a Jiří Hubač.²²⁾ Činnost dvou dramaturgů LDV v „krizovém“ období byla v očích prověřkové komise natolik vážná, že jim již nebyla nabídnuta možnost k nápravě (o jejíž podobě se zmíním později) a k 31. prosinci 1970 s nimi byl rozvázán pracovní poměr. V první řadě šlo o dramaturga Jaroslava Dietla, který byl autorem zvláštního dílu seriálu PÍSEŇ PRO RUDOLFA III. s názvem „Rudolf III. v říši Leonida I.“, vysílaného živě v provizorních podmínkách během invaze.²³⁾ Druhou nepohodlnou osobou byla spisovatelka Jindřiška Smetanová, která tvořila jedinou spojnici redakce s „pravicovou“ skupinou ve Svazu československých spisovatelů a řadila se mezi první signatáře 2000 slov. Mezi nejostřeji sledované pracovníky patřila vzhledem k formování „nátlakových“ akcí ve výboru 1. základní organizace i dramaturgyně Zdena Josková.²⁴⁾ Přesto jí byla nabídnuta šance k nápravě, avšak její jméno se nakonec neobjevilo u jediné z uvedených či uvažovaných angažovaných her. Když se roku 1971 ve vnitropodnikovém politicko-odborném hodnocení posuzovala aktivita dramaturgů LDV,²⁵⁾ bylo rozhodnuto o ukončení jejího pracovního poměru k 30. září 1971.²⁶⁾

Dokončením prověrek na podzim roku 1970 a podřízením jejich výsledků novým kádrovým směrnicím, jež rozhodnutí komisí povýšily na kýžené personální sankce, byl úspěšně ukončen nejzásadnější krok složitého procesu konsolidace v Československé televizi. „Krizové“ období dokázalo, že televize není pouze prostředkem pro „nevinnou“ propagandu, která by nanejvýš ilustrovala a přímo předkládala dané teze, ale také nebezpeč-

21) Tamtéž.

22) Čtyři dramaturgické skupiny byly poté redukovány na již existující skupinu Doc. Bedřicha Pilného a na nově vzniklou skupinu Bedřicha Kubaly. Porada vedení dramaturgie (16. 11. 1970). Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

23) Dle televizní kritičky Evy Pleskotové se však Dietl provinil hlavně tím, že ho kamera zachytila, jak na zed' psal azbukou protisovětskou výzvu. Tato informace by mohla vysvětlovat, proč na rozdíl od Dietla směl Fencel zůstat s podmínkou v redakci. Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969–1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 80.

24) Zdena Josková se stala v podzimních měsících roku 1968 velmi aktivní jednatelkou s velkými průmyslovými závody a organizátorkou besed s dělníky. Po listopadovém plénu přizvala na schůzi 1. základní organizace KSČ Františka Pavlíčka, člena ÚV KSČ, a jeho přesný referát o rozložení sil ve straně a narůstajícím ohrožení polednového vývoje vyvolal vášnivou diskuzi. Zápis z plenární schůze, která se konala 29. listopadu 1968. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. 1461.

25) Viz Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 11.

26) V dohodě se píše o rozvázání pracovního poměru *po vzájemné dohodě*.

Dohoda o rozvázání pracovního poměru (Zdena Josková). Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 269.

ným a nečekaně účinným nástrojem politické moci. V následujících letech pronikavá změna charakteru vysílání plně dokázala, že se nové vedení tohoto zásadního „prohlédnutí“ rozhodlo využít k vlastním účelům. A to nejen k pozitivní propagandě napomáhající obnově socialistických hodnot, ale nově též k vyřizování účtů i za cenu agresivních mystifikací a štvavých kampaní ve spolupráci s ministerstvem vnitra a StB. I zkonsolidované literárně dramatické vysílání ve své nové podobě přispívalo oběma druhům propagandy nemalou měrou. Podívejme se nyní na zásadní proměny, jimiž redakce od podzimních měsíců roku 1968 prošla a jež z nejproblematictějšího článku celého vysílání učinily zásadní a neochvějně sloužící oporu znormalizovaného televizního programu přímo navázaného na potřeby mocenských struktur.

Vstup literárně dramatického vysílání do konsolidačního procesu: etapa vnější kontroly

Pro zázemí dramatické televizní tvorby ve sledovaném období je příznačné, že pražské LDV do skutečné fáze konsolidace vstoupilo až po jmenování Jana Zelenky do čela ČST. V ročním mezidobí dělící jeho nástup od událostí srpna 1968 byl chod redakce takříkajíc „v závětrí zájmu“. Mezitím se ovšem nahromadily problémy, které ji po Zelenkově nástupu posunuly do centra pozornosti. Stranická usnesení a rezoluce se o televizi v této první fázi zmiňovaly pouze v souvislosti s bývalou i současnou „novinářskou“ činností vysílání, jelikož v jejich pohledu byla součástí takřka homogenního rámce tisku a masových médií. LDV tudíž mohlo v tomto období těžit z překvapivé volnosti a takřka nepřítomné pozornosti stranického a cenzurního dohledu. Tehdejší mocenská kontrola²⁷⁾ totiž mohla nanejvýš zamezit odvysílání závadných pořadů, ale dramaturgické směřování redakce zůstalo stranou jejího zájmu. Přímé zásahy do oblasti dramatické tvorby, které se objevují až s ustanovením ideové rady ústředního ředitele ČST v lednu 1969,²⁸⁾ byly pouze příležitostné a nepřesahovaly svým dopadem rámec aktuálně nevhodného pořadu. Pracovníci LDV byli jen velmi okrajově angažováni v televizním vysílání během srpnové okupace a kvůli delší přípravě pořadů neměli možnost ovlivnit ani v dalších měsících vysílání obsah.

27) Mocenská kontrola byla v rukou dvou institucí. Český úřad pro tisk a informace byl zřízen 30. srpna 1968 (slovo „český“ do názvu vstoupilo v lednu 1969, kdy došlo k rozdělení Úřadu v rámci federalizace) a kromě cenzurní funkce měl v konkrétních případech usměrňovat činnost tisku, rozhlasu a ČST a chránit zájmy státu před médii. Úkolem Federálního výboru pro tisk a informace, založeného 12. září 1968 (tehdy opět bez prvního slova v názvu) bylo sledovat a koordinovat činnost a působení tisku, rozhlasu a televize, předkládat návrhy zákonů či zřizovat a spravovat vydavatelské podniky. Jakub K o n č e l í k, Mediální politika a srpen 1968: Zřízení Úřadu pro tisk a informace jako služba moskevskému protokolu. In: Slavomír M a g á l – Miloš M i s t r í k – M a r t i n S o l í k (eds.), *Masmediálna komunikácia a realita II*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2009, s. 214–217.

28) Ideovou radu ústředního ředitele ustanovil dokument Federálního výboru pro tisk a informace Okamžitá opatření v Čs. televizi, Čs. rozhlasu a v tisku. Členy rady byli kromě dvou pracovníků ČST zástupci ÚV KSČ, vlád a Národní fronty, ale i Šmídmajerem jmenovaný Jaroslav Dietl. Jejich úkolem bylo pravidelně hodnotit pořady a projednávat programové plány z pozice již přesahující rámec interního rozhodování televizní instituce. Okamžitá opatření v Čs. televizi, v Čs. rozhlasu a v tisku (24. 1. 1969). Online: <http://www.totalita.cz/norm/norm_f_02.php>, [cit. 21. 7. 2011].

I proto vedoucí redakce Roman Hlaváč nadále setrval na své pozici, a stal se tak jedním z posledních přežívajících článků Pelikánovy personální reorganizace započaté v červnu 1968 v zájmu rehabilitace tvůrčí iniciativy.²⁹⁾ Jeho pozici dokonce neohrozily ani rozsáhlé výměny šéfredaktorů po dubnovém plénu ÚV KSČ, ani nástup Jana Zelenky. Plody Hlaváčovy dramaturgické koncepce založené na původních televizních hrách současných autorů, vztahujících se částečně k aktuální společenské situaci, totiž začaly kvůli téměř roční realizační lhůtě působit problematicky až během léta roku 1969. Hlaváč se po počátečním váhání³⁰⁾ nakonec nepřiklonil k autocenzurní praxi v oblasti dramaturgie. Nanejvýše ji praktikoval pouze dočasně u hotových děl, které mohly podle dobového konsenzu působit negativně vzhledem k napjaté pookupační atmosféře a vůči přítomnosti sovětských vojsk. Až do jarních měsíců roku 1969 se však zákazy týkaly pouze záznamů divadelních her.³¹⁾ Výsledky nekoncepční a nepružné dramaturgické práce redakce během Pražského jara, ovlivněné pouze formálním vedením³²⁾ režiséra Jiřího Bělky,³³⁾ se totiž do vysílání promítly v prvním pololetí tohoto roku. Obrazovce dominovaly adaptace lehčích divadelních kusů a klasické literatury, pokračovalo se v tradiční linii detektivních her světových autorů. Punc výjimečnosti v tomto proudu zákonitě získaly pouhé tři původní hry současných českých autorů, ty se ovšem zaměřovaly na soukromé osudy a partnerské vztahy.

Prvním počinem, narušujícím dosud poklidný a nevzrušivý obraz literárně dramatické tvorby, se stala v dubnu 1969 komedie Jaroslava Dudka dle scénáře Otta Zelenky *VYLO-*

29) Rozhodnutí ústředního ředitele 4/1968 (27. 6. 1968). Spisový archiv ČT, VEI 147, i. č. 1253.

30) Krátce po Hlaváčově nástupu do funkce na začátku září 1968, tedy v době nejistoty po obnovení cenzurních orgánů, padly i návrhy zacílit v nejbližším období dramaturgii pouze na klasický repertoár. Anon., *O televizní složce. Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 9 (5. 11. 1968), s. 2.

31) Problematická byla trojice televizních záznamů divadelních her, jejichž satirické výpady cílily na Rusko či Sovětský svaz (KRÁL UBU, Zamjatinova BLECHA, KATEŘINA VELIKÁ G. B. Shawa). Ty byly i přes izolovanost „útoků“ problematičtější než několik na sklonku roku 1968 odvysílaných a vzniklou situací významově zesílených televizních inscenací (PŘÍPAD dle scénáře Romana Hlaváče v režii Jaroslava Dudka, MALÉ TRAGÉDIE U PŘÍLEŽITOSTI UPALOVÁNÍ KACÍŘŮ Oldřicha Daňka). I když scénáře těchto her vznikly již roku 1967, dotýkaly se morálně nejednoznačných otázek svědomí moci a individuální svobody, a tedy v nové konstelaci mířily do domácích řad. Dopis Romana Hlaváče Karlu Kohoutovi, náměstkovi ÚŘ ČT ze dne 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

32) Již v říjnu roku 1967 podal Jiří Bělka žádost ústřednímu řediteli ČST, aby byl k 1. 1. 1968 uvolněn z funkce šéfredaktora. Stále větší zaměstnanost mu totiž téměř znemožnila režirovat a pro něj bylo důležitější, aby jeho umělecký vývoj nezůstal stát. Dopis Jiřího Bělky ústřednímu řediteli Jiřímu Pelikánovi ze dne 5. 10. 1967. Spisový archiv, RED 94, i. č. 817. K výměně ovšem z nejasných důvodů nedošlo a návratem Bělky ke kontinuální režijní práci pravděpodobně utrpěly povinnosti šéfredaktora, které by přesahovaly pouhou nutnost zabezpečovat chod LDV a jež by mohly v době politické změny dát vzniknout radikálně nové dramaturgické koncepci. Proto se objevuje i názor, že LDV procházelo v období Pražského jara táhlou a těžko překonatelnou krizí. Jiří L e d e r e r, [Televizní sloupek]. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 11 (29. 5. 1968), s. 2.

33) Jiří Bělka (1929–1989) — významný režisér televizních her, v letech 1965 a 1968 šéfredaktor LDV. Jeho tvorba se zaměřovala především na historické látky (WATERLOO, JULIÁN ODPADLÍK, BŘETISLAV A JITKA) a adaptace klasické (LUCERNA, SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ, LESNÍ PANNA) či moderní (NEVIDITELNÝ, POSLEDNÍ PÁSKA) literatury a dramatiky. Od roku 1974 byl nucen pracovat pro ČST pouze v externím pracovním poměru, tehdy se stal především tvůrcem správně orientovaných životopisných her oživujících přístupy raně pouhového období. Pozoruhodná je u Bělky i výrazná kumulace látek s proticírkevní tematikou v druhé polovině sedmdesátých let (např. STROM VĚDĚNÍ DOBRÉHO), které kvůli nedostatku příležitostí v pražské LDV vznikaly hlavně v brněnském studiu. Až na počátku 80. let Jiří Bělka opět začal získávat dostatečný prostor pro ztvárnění vztahových, psychologických až filosofických témat.

ŽENĚ RODINNÁ HISTORIE — alegorická satira na praktiky padesátých let a režimu Antonína Novotného a také první trezorová televizní hra. Rozhodnutí padlo po domluvě mezi Romanem Hlaváčem a ředitelem pražského studia Viktorem Růžičkou, kteří zohlednili stále napjatou celospolečenskou situaci a pravděpodobně i výsledky dubnového pléna KSČ.³⁴⁾ Nebylo asi vhodné nasadit bezprostředně po jeho konci hru diskreditující bývalé praktiky strany. Další zakazy na sebe nenechaly čekat. Na obrazovky se nedostala apolitická inscenace SOKRATOVA SMRT (režie: Jiří Bělka) kvůli jejímu autorovi Františku Pavlíčkovi. Tentokrát o neuvedení hry Hlaváč nerozhodoval a zpětně vyjádřil údiv nad jejím odsouzením.³⁵⁾ Až hystericky byla přijata hra Jiřího Hubače PASIÁNS³⁶⁾ (režie: Jan Matějovský), dokončená v červenci 1969, která musela být na popud Jana Zelenky dokonce stažena přímo ze soutěžní sekce televizního festivalu Prix Italia.³⁷⁾ Přesto v tomto televizním filmu aktualizací výklad překryl záměr být hlubší existenciální úvahou o lidské svobodě a falešných iluzích (scénář vznikl již roku 1966). Stejně jako u ostatních „dočasně“ zakázaných her, i v tomto případě programový náměstek Přemysl Kočí usoudil, že bude lepší počkat a uvést ji až následující rok, kdy by měly zvnějšíšku dodané významy vyblednout.³⁸⁾ Teprve v letních měsících se do výroby začaly dostávat scénáře již naplňující Hlaváčovu dramaturgickou koncepci. V bezprecedentním počtu původních televizních inscenací se objevily tři hry,³⁹⁾ které se vyjadřovaly formou umělecké metafory k posrpnové situaci či k deformacím totalitního režimu. K divákům se rovněž nedostaly, jelikož kvůli přítomnosti nového ústředního ředitele v televizi zavládly značně odlišné podmínky, vůči nimž se dramaturgie LDV ocitla v přímé opozici. Ještě před Zelenkovým nástupem se ovšem cenzurní praxe začala dotýkat i scenáristické přípravy děl. Hlaváč se dle svého vyjádření rozhodl na jaře 1969 pozastavit přípravy hned několika scénářů na téma sociopolitických deformací padesátých let, jelikož v jednotlivých tvůrčích skupinách vnímal přílišnou kumulaci těchto látek.⁴⁰⁾ Se vznikem Uměleckého programu jako spíše kontrolního než organizačního mezičlánku v červenci 1969 přešlo hlavní rozhodování na Ing. Jiřího Procházku, který

34) Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272. Vyloženo rodinná historie byla jedinou politicky zaměřenou hrou dramaturgicky připravenou v průběhu Pražského jara.

35) Tamtéž.

36) Scénář tohoto „modelového dramatu“ o skupince jedinců iracionálně uvězněných v historickém podzemí vznikl již roku 1966. Smysl filosofické úvahy o lidské svobodě a falešných iluzích, silně ovlivněné existencialismem, byl až v době uvedení posunut vloženými aktualizacími konotacemi (racionálně jednající vůdčí typ dovede využít zbabělosti ostatních a zapříčiní zrod kasárenského režimu i rozpoutání naprosté rezignace). Soutěž na TV hru — Jiří Hubač: „Pasiáns“. Spisový archiv ČT, RED 94, i. č. 817.

37) Rozhovor s Janou Dudkovou. Jarmila C y s a ř o v á, *Televize a moc 1953–1967*. Praha: ÚSD 1996, s. 25–27.

38) Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

39) Fiktivní reportáž středověké televize VRAŽDA KRÁLE (režie: Anna Procházková) dle scénáře Oldřicha Daňka, tematika represí a lágrů 50. let v DLOUHÉM DOPOLEDNÍ (režie: Jaroslav Novotný) z pera Jana Beneše, společenskokritická hra Zdeňka Bláhy PŘELÍČENÍ BEZ OBŽALOVANÉHO (režie: Jaroslav Novotný) o fatálním justičním omylu.

40) Z této bohaté tematické linie v letních měsících vzešel například scénář Jiřího Stránského BUMERANG (realizován ČT až roku 1996) z prostředí jáchymovských dolů či scénář Jiřího Horáka ZKOUŠKA DOSPĚLOSTI o zdrcujících důsledcích manipulací se žáky středních vojenských škol v padesátých letech (přepřacován do románu *Modrý sen*, který mohl vyjít až po roce 1989). Zpráva o stavu dramaturgické práce k 1. srpnu 1969. Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.

získal pravomoc schvalovat scénáře do výroby.⁴¹⁾ První fáze konsolidace LDV, či zatím spíše příležitostné regulace, se i přes nedůsledné podchycení chodu redakce paradoxně „osvědčila“: přestože Hlaváč všechny síly směřoval k tomu, aby na obrazovku přivedl vnitřně soudržnou linii her vyjadřující se k současným traumatům a dilematům, nakonec z ní na obrazovku neproniklo takřka nic.

Po nástupu Jana Zelenky iniciativní nové vedení ČST vneslo politickou aktivitu přímo do nitra televize a činnost předtím opomíjených redakcí se tím ocitla pod přímým mocenským tlakem. Jedinou oblastí, v níž stále kvůli dramaturgickému doběhu docházelo k „narušující činnosti“, zůstával Umělecký program. Jelikož dramaturgický plán LDV disponoval omezeným počtem scénaristicky připravených titulů, z velké části nevhodných pro novou politicko-společenskou situaci po dubnovém plénu ÚV KSČ, nebylo prozatím možné působit na poli literárně dramatické tvorby aktivně. K tomu bylo třeba nejprve získat angažované spisovatele a samozřejmě i myšlenkově jinak založené dramaturgy. Zatímco ve zpravodajství i v publicistice stačilo jen správné politické smýšlení a dosavadní pohyb v oblasti sdělovacích prostředků, pro LDV byla na prvním místě daleko užší odborná způsobilost. Nalézt člověka, který by vedle ní disponoval i požadovaným politickým stanoviskem, bylo v dané chvíli téměř nemožné. Situaci komplikovalo i to, že Zelenka nastoupil do ČST v době, kdy byl dramaturgický plán na rok 1970 již téměř hotový. V řešení tohoto problému opět projevil svoji zdrženlivost vůči příliš radikálním zásahům. V rozborové zprávě naznačil svoji představu dramatické tvorby pro nejbližší období. Vyšel z myšlenky, že se naše kultura „[...] v minulosti vždy rozvíjela v konfrontaci s cizími kulturami.“⁴²⁾ Do „pokrokových tradic“ tedy řadil i zvýšenou pozornost vůči uměleckým dílům jiných národů, a právě na této představě byl založen nouzový postup v oblasti literárně dramatické tvorby:

Vedení čsl. televize čin[ilo] proto konkrétní opatření, aby v dramaturgii televizního uměleckého programu měla opět vedle původní české a slovenské kultury stále místo i nejlepší díla ruské a sovětské kultury a díla národů druhých socialistických států, stejně jako klasická moderní pokroková díla dramatická[...].⁴³⁾

Ve formulaci nebyla nijak zdůrazněna nutnost angažovaného či aktualizacího zřetel při výběru látek. Rozhodující bylo, že se na obrazovku dostane umělecky hodnotná tvorba ze socialistických zemí, byť by šlo například o díla romantiků 19. století. Dle Zelenky bylo nutné počkat, až se spisovatelé přestanou ukrývat za únikovými tématy, za „[...] tematiku ze zlomu 16.–17. století, protože jim nejvíce vyhovuje doba pobělohorská, historická témata kolem Bílé hory, protože tam se dá vytvářet lecjaká paralela [...]“.⁴⁴⁾ Jelikož plán na příští rok nesliboval ani zčásti vyhovět stanovenému úkolu se-

41) Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

42) Rozborová zpráva o politickém působení Československé televize od listopadu 1968 a programových, organizačních a kádrových opatřeních (16. 7. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 10.

43) Tamtéž.

44) Diskusní příspěvek Jana Zelenky na ideologické komisi ÚV KSČ (17. 6. 1970). NA, KSČ-ÚV-10/10, i. č. 1, i. č. 2, s. 6. Tento názor možná reaguje na pozastavenou realizaci Šotolova scénáře REBELIE, který natočil Jiří Bělka až roku 1989 pod názvem MOROVÉ POVĚTRÍ. Tématem zde bylo vyšetřování selské vzpoury, která se

znamovat diváka s klasickým literárním dědictvím socialistických zemí, bylo nutné do značné míry suplovat dramatickou tvorbu filmy a výběrem zahraničních televizních her, odpovídajícím programové koncepci.⁴⁵⁾ Této situaci v podzimních měsících roku 1969 přispěly i další pozastavená vysílání televizních her a přerušené přípravy scénářů.⁴⁶⁾ Těsně před realizací byla například zastavena adaptace Wintrova *MISTRA KAMPANA* (scénář Ondřeje Vogeltanze a Věry Kalábové) s již dohodnutou německo-švýcarskou koprodukcí. V tomto případě opět údajně vadila potencionální falešná aktualizace ze strany diváků.⁴⁷⁾ Právě dva výše zmíněné způsoby cenzurní praxe byly jediným možným způsobem, jak prozatím usměrňovat tvorbu pražského LDV.

Poměrně vysoký počet stažených titulů zákonitě vedl k výraznému narušení vysílacího schématu. Z podzimních termínů přidělených pražské LDV zůstala více než polovina neobsazena. Vzniklou situaci ještě prohlubovaly ekonomické důsledky pozastavování her. Vynaložené prostředky představovaly značnou část pro redakci vyčleněného rozpočtu a tato ztráta se poté negativně odrážela na přípravě dalších děl, zahrnující i náklady za autorské honoráře.⁴⁸⁾ To ještě více omezilo vlastní produkci a nakonec bylo nutné vyrovnat nedostatek nových her umělou přestávkou ve vysílání. K tomu dobře posloužilo prázdninové období roku 1970, jelikož letní sezóna byla již tradičně brána jako doba útlumu v uvádění původní produkce. Již zkonsolidované bratislavské LDV v tomto období vzniklou mezeru vyrovnalo šesti hrami, z nichž část byla předtím odvysílána pouze na slovenském okruhu. Mezitím pražská dramaturgie využila i možnosti zhodnotit vlastní rezervní scénáře, které by se asi v jiné situaci realizace nedočkaly. Nevítaný dramaturgický skluz byl také jednou z příčin toho, že se dokonce ještě v roce 1971 na obrazovce objevilo po boku pomalu nastupující angažované tvorby několik „problematických“ her.⁴⁹⁾

Existence cenzurního systému uvnitř televize přitom těmito „únikům“ až protiřečila. Jak bylo řečeno výše, scénaristická příprava podléhala dohledu vedoucího Uměleckého programu, čímž se zamezilo další realizaci závadných látek. Přesto se právě u schvalování scénářů musela objevit mezera, která pravděpodobně zapříčinila vznik ideově „nevhodných“ děl i v průběhu roku 1970. V dubnu tohoto roku ředitel Televizního studia Praha Karel Kohout upozornil dopisem Romana Hlaváče na to, že v poslední době vstoupily do realizace scénáře schválené v redakci již před několika měsíci. „U některých se mohlo stát,

ve skutečnosti nekonala, a jen slepá loajálnost hlavního vyšetřovatele vůči moci tuto pravdu ignoruje. Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

45) Aleš Poledne, *Odstartováno... Československá televize* 6, 1970, č. 4 (14. 1.), s. 7.

46) Do konce roku 1969 se do vysílání nedostaly další literárně dramatické počiny a počet zakázaných her stoupl na devět. Mezi nimi byla i adaptace Beckettovy *POSLEDNÍ PÁSKY* (režie: Jiří Bělka), u níž hrála roli především nepřijatelnost absurdního a bezvýchodného pohledu na svět, elitářská výlučnost. Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi ze dne 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

47) I když k zásahu došlo po podepsání smlouvy, televize ZDF prý nepožadovala peněžní náhradu a dohodla se s Telexportem (nikoliv s vedením ČST) na realizaci jiné látky za zachování režiséra. Náhradou se stal scénář Alexandra Klimenta *SYNOVÉ ADMIRÁLA*, který Antonín Moskalyk nakonec natočil v belgické televizi. Dopis Pravoslava Čápa Dr. Antonínu Dvořákovi ze dne 19. 6. 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 27.

48) Diskusní příspěvek Jana Zelenky na ideologické komisi ÚV KSČ (17. 6. 1970). NA, KSČ-ÚV-10/10, i. č. 1, s. 5.

49) Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 1.

že celý obsah nebo některé obrazy dnes nevyhovují ani tematicky, ani obsahově.⁵⁰⁾ Žádal proto, aby byly scénáře před vstupem do výroby opětovně přezkoumány, včetně vyjádření umělecké rady LDV, a předloženy společně s předpokládaným hereckým obsazením i jeho osobě. Toto sdělení svědčí o dvojím. Za prvé se zde Kohout zmiňuje o schvalovacím procesu přímo uvnitř redakce. Je tedy možné, že po zániku dočasného mezičlánku Uměleckého programu k 1. lednu 1970⁵¹⁾ nepřešla pravomoc schválit scénář k realizaci na vyšší úroveň (jedinou možností by totiž musel být sám Karel Kohout), ale opět se ocitla v rukou vedoucího LDV. Za druhé by právě tím vznikl několikaměsíční prostor umožňující posunout k realizaci scénáře, které musely ještě v druhé polovině roku 1969 zůstat v šuplíku. Teprve Kohoutova reakce opět podřídila schvalovací proces nutnosti jednat v součinnosti s vyššími místy, tentokrát se samotným ředitelem televizního studia. Je ovšem pozoruhodné, že i po takto ohlášené kontrole mimo LDV bylo nakonec několik později kritizovaných televizních her přeci jen natočeno. A to i přesto, že ještě před jejich realizací došlo k výměně na postu šéfredaktora. Jednalo se například o DLOUHOU BÍLOU NIT⁵²⁾ dle scénáře Jana Jílka (režie: Ján Roháč) a o Hubačovo modelové drama z období protektorátu PODEZŘENÍ (režie: Jan Matějovský) poukazující na přebírání praktik okupantů obyčejnými slušnými občany, tedy o počiny, které v lednu roku 1970 vzešly ze scénářistické soutěže. PODEZŘENÍ ukončilo výrobu již v září roku 1970 a ten samý měsíc byla ukončena i realizace dalšího Jílkova scénáře RAPOTÍNSKÁ TRAGÉDIE v režii Jaroslava Novotného.⁵³⁾ Je tedy poměrně jasně ohraničeno období, v němž mohly být budoucí „závadné“ hry schváleny k realizaci. Navíc poměrně krátká lhůta mezi scénářem a dokončením realizace může svědčit o tom, že se uvolnění schvalovacího procesu co nejrychleji využilo.

Příčinou toho, proč ani nastoupivší Antonín Dvořák, ani Karel Kohout výrobu těchto her v jediném případě nezastavili, může být skutečnost, že se ve všech případech jednalo o zakázku pro FS Barrandov. Rovněž problematická hra Zdeňka Mahlera TA SLEPIČKA KROPENATÁ byla v průběhu srpna a září realizována v Československém armádním filmu. Proces výroby tudíž probíhal mimo rámec ČST a rozhodně by neprospělo vztahům mezi institucemi do něj takto razantně zasáhnout. Ekonomické důsledky by v tom případě nebyly pouze vnitřní záležitostí televize.

Citované Kohoutovo upozornění je jednou z posledních položek dochované Hlaváčovy korespondence. Měsíc poté, v červnu roku 1970, byl zbaven funkce šéfredaktora a jeho ideologicky jasně orientovaný nástupce Antonín Dvořák problém předcenzury vyřešil vlastním uvědomělým dohledem. Ani toto kádrové zabezpečení hned nepřineslo kýžené výsledky. Zatímco byl na ostatních úsecích ČST splněn ideál plné odpovědnosti vedoucích za činnost jejich redakce, bylo v případě LDV na sklonku roku 1970 považováno za nutné, aby tvorba této redakce opět podléhala kontrole vyšších míst.

Nástup Antonína Dvořáka znamenal i konec jedné velmi zajímavé, leč krátkodobé etapy pražské literární dramatiky. Jako důvěryhodný kádr byl totiž využit nejen pro LDV, ale i pro dramaturgy skupiny literárně dramatické tvorby působící v hlavní redakci II. progra-

50) Dopis Karla Kohouta Romanu Hlaváčovi (22. 4. 1970). Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

51) Rozhodnutí ústředního ředitele č. 20 (31. 12. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 76, i. č. 471.

52) O filmech zmíněných v tomto odstavci se podrobněji věnuji níže.

53) Záznamy z porad vedení LDV — 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

mu. Tento kolektiv byl v červnu 1970, pouhý měsíc po oficiálním spuštění druhého programu ČST, připojen ke stávajícímu LDV, a tím byla vytvořena jednotná literárně dramatická redakce pro první a druhý program. Důvod byl prozaický — zvláštní status⁵⁴⁾ dramaturgie druhého programu zapříčinil, že ve všech jemu příslušných dramaturgických skupinách vznikaly pořady, které se již zdály být pro daleko rigidnější první program nepřijatelné.⁵⁵⁾ Druhý kanál měl sloužit jako alternativa k hlavnímu vysílání, jeho úkolem bylo vyhledávat a zaplňovat nevyužité prostory a k tomu využívat i možnost experimentu. Rozhodně však nemělo jít o platformu náročného diváka, jelikož aspekt všeobecné srozumitelnosti platil i zde.⁵⁶⁾ Literárně dramatická linie, vytvářená především pracovníky ze zrušené Televizní filmové tvorby,⁵⁷⁾ se zaměřila na myšlenkově i formálně náročná díla, rozvíjela se zde i dramaturgická příprava seriálů, která dala vzniknout oficiálně kritizovanému F. L. VĚKOVÍ. Přestože tím v podstatě byla naplněna směrnice doplňovat tvorbu pro první program „[...] uváděním společensky závažných soudobých děl domácích i zahraničních a výběrem z odkazu klasiků“,⁵⁸⁾ vedení ČST vnímalo v charakteru dramaturgie nepřijatelný elitářský postoj i příliš vysoké ambice.⁵⁹⁾ Reorganizací LDV se začaly vytvářet inscenace a seriály pro druhý program ve formě zakázky. Jednalo se hlavně o zábavné a oddechové formy, především populisticky laděné mikrokomedie. Na druhou stranu se přestupem řady dramaturgů mimo dosah KSČ (mj. Zdeňka Mahlera) ještě prohloubila kritická kádrová situace redakce, a LDV navíc zdědilo i několik rozpracovaných projektů, pokračujících v kritizovaném duchu.

54) Ono zvláštní postavení tkvělo hlavně v pozici v organizační struktuře ČST — ředitelství II. programu a barevného vysílání, jež vzniklo 20. února 1969, nebylo podřízeno žádnému z náměstků a jeho zkušený a kvalitní kolektiv sestával hlavně z pracovníků, kteří museli z politických důvodů opustit vyšší pozice či zmizet z obrazovky. Díky neexistenci předem schváleného plánu zde bylo možné snadno iniciovat vlastní projekty a externí zájem se navíc zaměřoval spíše na technické zabezpečení spuštění druhého programu než na jeho obsah. Tato první, téměř nezávislá etapa, skončila vytvořením hlavní redakce II. programu (1. leden 1970), což s sebou neslo nutnost opřít činnost o ideově tematický plán. Přehled činnosti II. programu za dva a půl roku existence. Spisový archiv ČT, RED 243, i. č. 1699.

55) Roli určitě hrál i omezený dosah vysílání, zahrnující jen největší města (Praha, Brno, Ostrava, Bratislava) a tím zaručující méně masový dopad. Za příklad odlišného měřítka může například posloužit adaptace absurdní hry dramatika Harolda Pintera *CELOU NOC VENKU* (režie: Josef Henke), která byla uvedena půlrok poté, co byla obrazovka zapovězena inscenaci *POSLEDNÍ PÁSKA*.

56) Ideově tematický plán II. programu na rok 1972. Spisový archiv ČT, RED 119-1, i. č. 1162, s. 3.

57) Televizní filmová tvorba byla samostatná redakce, v níž vznikala v rozmezí let 1958–1970 dramatická díla natáčená na filmový materiál, a tudíž uplatnitelná jak na zahraničních festivalech, tak v mezinárodní výměně pořadů. Šlo tak o zázemí tvorby a výroby privilegovaných děl, zařazovaných do cyklu Zlatý fond, exportně úspěšných hudebních revue, feérií a recitálů, koprodukcí se zahraničím i experimentálních forem. Redakce disponovala vlastní dramaturgií, ale rovněž plnila na Barrandově zakázky ostatních redakcí. Spadala však plně do struktury ČST. Ještě za Zelenkova vedení se zde připravovaly látky problematických autorů mladší generace (Kundera, Škvorecký, Stránský), které měly být natočeny renomovanými mladými režiséry (Bočan, Jireš, Sirový, Juráček). Zápisy z porad dramaturgů TFT. Spisový archiv ČT, RED 289, i. č. 1234.

58) Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize (prosinec 1969). Spisový archiv ČT, VE2 127, i. č. 894, s. 12.

59) Tamtéž.

Etapa vnitřní kontroly

Profesor Antonín Dvořák⁶⁰⁾ vystřídal Romana Hlaváče v čele LDV 8. června roku 1970.⁶¹⁾ Vedení ČST i nadále k Hlaváčovi přistupovalo nadstandardně, jelikož mu byla svěřena vlivná funkce vedoucího dramaturga a zástupce vedoucího redakce. Proto se zdá být pravděpodobné, že o výměně v čele redakce nerozhodla ani tak činnost dosavadního šéfredaktora, jako spíše nutnost splnit směrnice a zabezpečit vedení LDV stranickým kádrem. Poté, co bylo Hlaváčovi na jaře pozastaveno členství ve straně, mohlo být nalezení jeho náhrady vnímáno jako důležitý úkol televizního vedení. Lze tedy předpokládat, že za umírněným postojem stály obtíže v zajištění kompetentních lidí na správné straně.⁶²⁾ Obě tyto podmínky Dvořák bezesporu splňoval. Před svým nástupem sice dlouhá léta působil jako režisér především v oblastních divadlech (naposledy v Kladně), měl však již zkušenosti z vedení redakce v letech 1954–1955.⁶³⁾ Dvořák se navíc nestal jen tolik potřebnou posilou v oblasti dramaturgické a scenáristické. Okamžitě byly využity i jeho schopnosti režijní.⁶⁴⁾ Ani režiséři se totiž nehodlali vzdát svého autorského hlediska a být redukováni na pouhé realizátory cizích myšlenek. Rozvoj angažované tvorby ztroskotával i na jejich nezájmu a odporu.

Dvořákův nástup se zdál být pro LDV stejně razantní jako nástup Jana Zelenky na post ústředního ředitele. Svým pohledem na dramatickou tvorbu se radikálně rozcházel s dosavadním osazenstvím, což jen doložil zhodnocením stavu dramaturgie před jeho příchodem do ČST:

[t]ematicky byla kupena ponurost a pochmurnost, důkazy, že ve společenském životě čeká jedince jenom rmut a kal, že nikoliv kapitalismus čpí bahnem a krví, jak prokázal Marx v Kapitálu, ale že jím čpí jakýkoliv život vůbec. Jediným šperkem, který měl přeci jen poněkud zazářit ve rmutu tohoto pseudoživota, měly být naturalisticky přebujelé sexuální scény a beze zbytku obnažené ženské tělo [...], a to ještě vše násobené téměř unifikovaným nejvulgárnějším jazykem dialogů, na který si tolik

60) Antonín Dvořák (1920–1997) — divadelní a televizní režisér a teoretik, divadlu se začal věnovat během proktorátu, kdy se stal uměleckým šéfem Intimního divadla, v letech 1948–1956 působil jako režisér Národního divadla a v letech 1954–55 i jako jeden z prvních režisérů televizních her v ČST. Od poloviny padesátých let poté vedl několik oblastních divadel (Benešov, Příbram, Kladno), poté, co se přihlásil k normalizační politice, získal vedoucí pozici v LDV pražského televizního studia a zastával ji do roku 1982. V letech 1950–1989 rovněž vyučoval s titulem docenta na DAMU, jako tamní vedoucí katedry režie a dramaturgie stihl zkonsolidovat i divadelní školství. Viz: Slovník české literatury po roce 1945 — Antonín Dvořák. Online: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=282>>, [cit. 24. 7. 2013].

61) Usnesení 83. schůze sekretariátu ÚV KSČ ze dne 8. 6. 1970, bod 9 — Kádrové návrhy. Spisový archiv ČT, VE2 71, i. č. 423.

62) Roman Hlaváč zůstal v pozici zástupce šéfredaktora i poté, co do redakce na podzim roku 1970 nastoupil další kádr — Doc. Bedřich Pilný z AMU. V případě Pilného je ale možné, že nemohl zastat Hlaváčovu funkci, protože vedle práce v ČST stále akademicky působil.

63) Dvořák LDV vedl až do roku 1982. Současně jako vedoucí katedry režie a dramaturgie na DAMU stihl zkonsolidovat i divadelní školství.

64) Antonín Dvořák se stal roku 1953 vůbec prvním televizním režisérem a právě on napomáhal v tomto raném období určovat tvář původní televizní hry. Barbara K o p p l o v á a kol., *Dějiny českých médií v datech: rozhlas – televize – mediální právo*. Praha: Karolinum 2003, s. 339.

potrpěla poslední módní vlna mladé a nejmladší české prózy, inspirovaná nepochybně určitým proudem americké literatury.⁶⁵⁾

Tento náhled napovídá, že pro Dvořáka bylo nepřípustné pokračovat v realizaci stávajícího dramaturgického plánu. Proto se údajně rozhodl nastolit denní vnitřní cenzurní praxi. Vynutil si předkládání všech scénářů, které sám připomínkoval, a zavedl v LDV schvalovací projekce. Kvůli pasivnímu postoji spisovatelů sám uložil pracovníkům redakce nové námětové požadavky, přičemž jejich rychlá realizace byla nadřazena kvalitě zpracování. Plnohodnotné televizní hry byly obětovány jednoduše a lacině realizovaným dramatizacím divadelního charakteru, které v předchozích dvou letech z obrazovky takřka vymizely. Jednalo se i o východisko z obtížné finanční situace redakce, možnost, jak rychle zaplnit mezery po vyřazených hrách. Kritériem výběru předloh bylo především pozitivní vyústění „[...] ve jménu života“.⁶⁶⁾ Řada těchto dramatizací se stala součástí již od června roku 1970 realizovaného rozsáhlého cyklu k 50. výročí založení KSČ, jenž posloužil nejen jako osa nové dramaturgické koncepce, ale zároveň i jako nabídnutá příležitost k tvůrčí rehabilitaci pro pracovníky redakce. Všem dramaturgům a režisérům zařazeným ve státně politické prověrce do skupiny B⁶⁷⁾ byla totiž udělena vzhledem k jejich nesporným odborným kvalitám, a tedy v zájmu udržení dosažené úrovně dramatické tvorby, časově vymezená podmínka. Během ní měli tito pracovníci tvůrčí činností prokázat pozitivní vztah k politice KSČ. Důkazu měl předcházet vůbec první krok — „[...] osobní sebekritické přehodnocení politických omylů a otevřené vypořádání se se vším, co je [bývalé komunisty a bezpartijní, pozn. J. J.] [...] v očích ostatních poctivých tvůrců diskredituje“.⁶⁸⁾ Na takové postoje se čekalo marně, a tak se vedení ČST obrátilo na hlavního redaktora LDV a reorganizovanou 1. ZO, aby začal být vyvíjen na tvůrce nátlak.⁶⁹⁾ Ultimátem se stala právě spolupráce na zmíněné sérii her. Její uvedení v život se i přes využití již hotových scénářů⁷⁰⁾ a usnadněnou realizaci protáhlo až do druhého kvartálu roku 1971, kdy celá akce již vrcholila.⁷¹⁾ Do té doby dobíhal ještě Hlaváčův plán redukováný především na

65) Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 4.

66) Tamtéž.

67) Kromě vyloučených členů KSČ (viz poznámka č. 15) se jednalo o Jiřího Hubače, Antonína Moskalyka a dramaturga Karla Majora.

68) Zpráva CZV KSČ Praha o činnosti celozávodní stranické organizace v období let 1968–1970 (pro celozávodní stranickou konferenci). Spisový archiv ČT, VE1 160, i. č. 1433, s. 17.

69) Tamtéž.

70) Dvořák využil toho, že existovaly scénáře ke starším televizním inscenacím, jejichž záznam se nedochoval. Eva Havlíčková, *Televizní bilance a perspektivy* (rozhovor s Vladimírem Solečkým). *Československá televize* 6, 1970, č. 41 (30. 9.), s. 4–5.

71) Roman Hlaváč v rámci tohoto cyklu nabídl vůbec první původní scénář vyhovující nové dramaturgické koncepci. Jednalo se o podklad pro dvojdílný televizní film *ZAJATEC ŠÍLENSTVÍ* (režie: Jaroslav Novotný, Pavel Háša) z období nacistické okupace o osudech a hrdinské smrti neohroženého pokladníka ilegálního ÚV KSČ Emila Ševčíka. Jaroslav Dietl s Jiřím Bělkou využili příležitost zdramatizovat román Jaroslava Kratochvíla *PRAMENY*. V ojedinělém veřejném prohlášení hraničícím až s osobním vyznáním novému politickému kurzu se Bělka nezdíral přirovnat tematiku postoje československých legionářů vůči bolševické revoluci k současnému tříbení názorů a hledání pravé a upřímné angažovanosti. Jiří Bělka, *Prameny* — slovo režiséra. *Československá televize* 7, 1971, č. 21 (12. 5.), s. 3.

inscenace zábavného a únikového charakteru. I v novém výrobním plánu na příští rok, na nějž měl již vliv nový šéfredaktor, stále dominovaly literární adaptace světové literatury, akorát s větším poměrem ruských klasických děl. Jen malý zlomek uvažovaných titulů měl ambice ideologicky působit.⁷²⁾ Angažovaná témata byla téměř výhradně přínosem nově vzniklé dramaturgické skupiny Bedřicha Pilného, čerstvé kádrové posily. Této skupině se podařilo navázat i první skromnou spolupráci s mladými autory.⁷³⁾ Pod Pilného vedením měl k padesátiletému výročí KSČ roku 1971 vzniknout i vůbec první normalizační seriál *KRONIKA RODU BUDEČSKÝCH*, spojující vzpomínkové prózy Antonína Zápotockého. Nízká kvalita prvního předloženého dílu nakonec vedla k rozhodnutí projekt nerealizovat.⁷⁴⁾

Apolitické a společensky únikové tendence realizovaných látek během roku 1970 vnímala problematicky Programová rada ČST,⁷⁵⁾ která redakci opakovaně připomínala, že její dramaturgická koncepce neodpovídá novým úkolům uloženým televizi. Zelenka sice po svém nástupu neutrální a divácky zaměřené látky podporoval, ale pouze s ohledem na již hotový dramaturgický plán. Plán LDV na rok 1971 byl ale na tomto přechodném opatření ústředního ředitele ČST zcela postaven, jelikož se očekávanou spolupráci se současnými autory podařilo navázat v minimální míře. První dva scénáře skutečně konvenující s novou dobou se podařilo získat až po setkání redakce s československými spisovateli dne 3. listopadu 1970.⁷⁶⁾ I ty se ale ukázaly být nevhodné k realizaci. Jelikož se směrnice ÚV KSČ zohledňující všechny sdělovací prostředky aplikovaly v televizi paušálně a s až úzkostlivou doslovností, v televizi se oproti filmové oblasti více spěchalo v přechodu na politicky angažovanou dramatickou tvorbu. Programová rada své závěry nicméně vyvozovala pouze na základě již odvysílaných či hotových televizních her. Jako by si neuvědomovala, že razantně se vypořádat s nutným časovým doběhem dramaturgie nebylo v reálných silách LDV.

Přestože Dvořák po svém nástupu podrobil dramaturgický plán důkladné probírce, vedení ČST ještě na konci roku 1970 konstatovalo, že stále vznikají inscenace pochybné orientace.⁷⁷⁾ Vynutilo si prověrku plánu LDV na rok 1971 s direktivou, aby byly odstraněny všechny pořady, které nejsou jednoznačně pozitivní. Od 1. ledna 1971 měl být každý

72) Porada vedení dramaturgie — 15. prosince 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271. V tomto dokumentu představený výrobní plán na druhé čtvrtletí roku 1971 zahrnuje autory jako Guy de Maupassant, Heinrich Böll, Pedro Antonio de Alarcón, Egon Erwin Kisch. Ve dvaceti titulech klasického či oddechového rázu je přítomno pouze pět her zahraničních autorů ze socialistických zemí a jediný angažovaný počín — adaptace Řezáčova románu *BITVA*, kterou scenáristicky zpracoval Antonín Dvořák.

73) Zápis ze schůze vedení s vedoucími dramaturgií dne 28. 8. 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

74) Zápis ze schůzky koordinační komise k 50. výročí KSČ [6. 8. 1970]. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

75) Zápis z programové rady — hodnocení LDV. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

Programová rada byla útvarem vedení ČST a tvořil ji programový náměstek a vedoucí jednotlivých redakcí. Ti se scházeli každý týden, vyhodnocovali odvysílané pořady a společně z nich v diskuzi vyvozovali závěry.

76) Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 5.

77) Kritika se především snesla na vánoční a silvestrovské pořady, u nichž vadil výrazně erotický náboj. Zmíněny byly hlavně dvě inscenace LDV: *PSÍČCI LORDA CARLTONA* (režie: Jiří Krejčík) a *TAŠKAŘICE V ATELIÉRU* (režie: Jiří Nesvadba). V listopadu měla být uvedena na druhém programu špionážní hra *AGENT Z VADUZU* (režie: Štěpán Skalský) o moderních psychologických metodách špionážního pátrání, ale krátce před odvysíláním byla stažena z programu. Zápis z programové rady konané dne 11. prosince 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

pořad LDV před zahájením výroby schválen na programové radě. Vedením bylo také stanoveno, že práce dramaturgů této redakce se bude posuzovat dle jejich snahy o zpracování současných angažovaných témat. Povinností každého dramaturga bylo připravit ročně nejméně jeden titul tohoto typu.⁷⁸⁾ Zadaný počet přeci jen zohlednil absolutní nedostatek uvědomělých autorů předloh. S rapidním nárůstem angažovaných spisovatelů zvláště v letech 1973 a 1974 se toto číslo zákonitě zvýšilo. Prozatím bylo programovou radou navrženo, aby chybějící předlohy suplovalo zpracování skutečných případů dle článků z tisku nebo ze soudních spisů.⁷⁹⁾

V únoru 1971 byly do vysílání v jediném týdnu vpuštěny dvě hry, které probíhající kritiku redakce přenesly až na úroveň ÚV KSČ.⁸⁰⁾ Přitom se jednalo o počiny, od nichž si vedení ČST slibovalo návrat současné vesnické tematiky na obrazovky. Vzhledem k jejich zesílenému společenskokritickému charakteru se je však rozhodlo uvést jen na „dobré slovo“.⁸¹⁾ Důvodem bylo, že redakce nabízely do vysílání v předstihu pořady, které se nepodařilo včas dokončit, a vzniklá mezera musela být nějak zaplněna. Kvůli kritice ústředního stranického výboru bylo poté rozhodnuto, že „napříště nemůžeme předložit nic, co nebude takové, aby kdokoliv z nás [televizních pracovníků, pozn. J. J.] mohl vzít na sebe odpovědnost před ÚV“.⁸²⁾ Z obsahového hlediska se jednalo o poslední dvě vlaštovky Hlaváčovy dramaturgické koncepce, v jejímž posledním období převládl kritický až skeptický pohled na narušené morální hodnoty. Na lednové výroční schůzi 1. ZO KSČ získal Dvořák příležitost k sebekritickému postoji. Ve svém projevu omlouval shovívavost při schvalování závadných pořadů hospodářskými zájmy redakce. Souhlasil se stanovením důkladné probírky připravovaných i již natočených děl pod dohledem CZV KSČ.⁸³⁾ Od této chvíle inscenace LDV přestaly být pro televizní program poslední hrozbou a příští zákazy z vyšších míst už se nanejvýše týkaly proskribovaných autorů, byť se jednalo o obsahově nezávadné předlohy.

V následujících měsících roku 1971 se do popředí dostalo dosud nesystematické úsilí dosáhnout správné orientace u stávajících dramaturgů. „Kritický“ stav dramaturgie vzhledem k Zelenkově programové koncepci se rozhodlo nové vedení LDV překonat tím, že by vneslo do každodenní praxe teoretické myšlení a zásady marxleninské estetiky. Vstupní událostí k této obrodě se stala pracovní konference o socialistické televizní dramaturgii

78) Tamtéž.

79) Závěry z pohovorů nad I. kvartálem 1971. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

80) Byl to již zmíněný televizní film DLOUHÁ BÍLÁ NIT, krajně deziluzivní až krutý pohled na vesnický kolektiv na pozadí narušených vztahů mezi matkou a dcerou marně vzdorujících samotě, v němž bylo provedeno alespoň pár stříhových úprav. Poté byl preventivně uveden na druhém programu. Ještě závadněji působila satirická komedie TA SLEPIČKA KROPENATÁ dle scénáře Zdeňka Mahlera kritizující na sci-fi námětu (muž se mění po konzumaci vakcinované slepice v ženu) upadlé poměry v zemědělských družstvech. U ní překvapivě k žádným předběžným opatřením nedošlo.)

Na obrazovku se naopak ani po cenzurním zkrácení nedostala komedie RAPOTÍNSKÁ TRAGÉDIE, jejímž autorem je stejně jako u DLOUHÉ BÍLÉ NITI Jan Jílek. U tohoto filmu s tragikomickou zápletkou o potrestaném muži, který své sebevědomí založil na manželské nevěře, vadilo především problematické až demystifikační vykreslení života v JZD, značně ovlivněného nejnižšími lidskými pudy a primitivismem.

81) Zápis z výroční členské schůze (1. základní organizace KSČ v ČST, pozn. J. J.) konané dne 21. února 1971. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. neoznačeno, s. 3.

82) Tamtéž.

83) Tamtéž, s. 2, 5.

s celostátní účastí, která se konala 24. dubna 1971 v Praze. Zde zazněl ideální předpoklad, že dramaturgové sami začnou inspirovat a podněcovat svoji uvědomělou činností a vyhledáváním ryze současných látek pasivní spisovatele.⁸⁴⁾ Nicméně za snazší dosažení těchto cílů považoval Antonín Dvořák bezpodmínečný nábor spolehlivých pracovníků. Ten se jevil jako nezbytný zvláště poté, co fungováním redakce otrásl výsledky státně politické prověrky.⁸⁵⁾ Přesto se vzhledem ke stanovení povinného počtu angažovaných titulů pro dramaturga a omezení vlastní iniciativy při výběru látek téměř eliminovaly rozdíly i v preferencích stávajících dramaturgů. Jejich úkolem bylo připravit daleko větší množství látek než kdy předtím do realizovatelného tvaru a tato praxe se bez osobního zaujetí změnila spíše v rutinu než skutečně tvůrčí činnost. Proto by bylo značně zkrslující uvažovat o angažovaném postoji či zaprodání se toho kterého dramaturga.⁸⁶⁾ Bylo téměř potlačeno samostatné rozhodování, s čímž souvisel i zánik dramaturgických skupin,⁸⁷⁾ a iniciativu de facto přebralo samo vedení redakce. Hotové scénáře se pak již volněji a s možností výběru rozdělovaly mezi diferencovaněji pojímané režiséry s přihlédnutím k jejich politické minulosti (tedy k důležitosti jejich funkce ve FITEsu), dosaženému renomé, avšak i k předchozím osobním prioritám.⁸⁸⁾

84) Antonín Dvořák ve svém proslovu na této konferenci přiblížil vlastní představu televizní dramatické tvorby. Dle něj byla tato tvorba součástí média propojeného s denní životní praxí občanů. Proto by se neměla redukovat jen na umění a měla by být vnímána jako „[...] určité sdělení o skutečnosti, určitá společenská — a netřeba se rozpakovat říci — i jako politická informace“. V tom Dvořák viděl odlišnost televizních děl od filmu, která dle něj souvisela i s odlišným charakterem televizního diváka. Dvořák vnímání tohoto typu diváka neviděl jako kolektivní (pasivní), nýbrž poukázal na to, že intimní prostředí konzumpce pořadů u diváků vyvolává aktivní přístup a dialogický vztah s obsahem. Televizní publikum bylo tedy pro Dvořáka zcela otevřené předáváním informacím, což ospravedlňovalo jejich převládnutí nad uměleckými impulsy. Anon., Angažovaná socialistická dramaturgie. *Československá televize* 7, 1971, č. 23, s. 3.

85) Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 8–9.

86) Jisté odstíny lze vnímat jedině u dramaturgů, kteří zároveň poskytovali LDV své scénáře. V tomto ohledu se řadili mezi aktivní podporovatele angažované linie Bedřich Kubala, Jaroslav Dietl a Roman Hlaváč. Naopak u Jiřího Hubače jsou scénáře úlitbového rázu výjimkou a náleží téměř výhradně do rané normalizačního období. Dle Jany Dudkové se měl v této době jeho hlavní rehabilitací stát velký seriál ze zemědělského prostředí, který Hubač odmítl napsat. Proto bylo jeho další setrvání v redakci pouze dočasné, stejně jako v případě Zdeňka Mahlera, jenž nevyužil příležitosti zadaptovat pro 50. výročí KSČ paměti komunistického poslance období první republiky Josefa Štětky. Rozhovor s Janou Dudkovou vedl Jakub Jiříš, 5. prosince 2011.

87) Přesnější časový údaj k zániku tvůrčích skupin se nepodařilo dohledat. Je nutné se tedy spokojit s tím, že od roku 1973 se v dokumentech u projektů objevují již jen jednotliví dramaturgové, nezačlenění do vyšší organizační jednotky.

88) U režisérů je možné určit tři hierarchické skupiny: a) nestraníci, kteří sice zastávali vysoké funkce ve FITEsu, ale jejich režisérské schopnosti i mezinárodní úspěchy jim zajistily prominentní postavení „uměleckých propagátorů“ a tím i poměrně volný tvůrčí prostor (František Filip, Antonín Moskalík), b) nestraníci s nižším renomé, kteří již musí plnit určité objednávky shora a podstupovat kompromisy (Eva Sadková, Jaroslav Dudek), c) vyloučení členi KSČ s velmi omezenou iniciativou, kteří museli neustále přesvědčovat vyšší místa o loajalitě (Jiří Belka, Jan Matějovský). Výsostně politické látky však byly určeny pro „elitní vrstvu“ nových kádrových posil (Antonín Dvořák, Jaroslav Hužera, později Evžen Sokolovský). Podrobněji o této hierarchii včetně konkrétních příkladů: Jakub Jiříš, *Proměny literárně dramatického vysílání Československé televize Praha v období konsolidace*. Bakalářská práce Katedry filmových studií na FF UK Praha 2012, s. 98–103.

Znormalizovaná tvář literárně dramatického vysílání

Pokud bychom chtěli stanovit hranici konsolidačního období v LDV i z druhé strany, za jakýsi epilog se dá považovat nomenklaturní prověrka, jež proběhla roku 1974. Počínaje rokem 1972 byli všichni zaměstnanci televize podléhající nomenklatuře stranických orgánů ČST podrobováni v dvouletých intervalech takzvanému nomenklaturnímu hodnocení ze strany příslušných základních organizací KSČ. Ve sporných případech se rozhodovalo o zařazení zaměstnance do programu politické výchovy, nebo byl dotyčné osobě uložen požadavek aktivnějšího politického přístupu k práci. Nejprísnějším postihem byl návrh na perspektivní výměnu za člena KSČ.⁸⁹⁾ Při prvním hodnocení se zatím jen uvažovalo o budoucím kádrovém nahrazení dramaturgů Vladislava Čejchana a Heleny Slavíkové, kteří byli vyškrtnuti ze strany. Jiří Hubač společně s režisérem Jiřím Bělkou ještě získali možnost písemně se vyjádřit ke své činnosti ve FITESu. Případ posledních dvou jmenovaných se projednával právě při v pořadí druhém nomenklaturním hodnocení. Antonínu Dvořákovi tehdy záleželo na tom, aby oba kvalitní tvůrci zůstali v redakci a Jan Zelenka se v dopisu pro tajemníka ÚV KSČ Oldřicha Švestku za oba osobně zaručil.⁹⁰⁾ Švestka však hodlal provést plnou očistu, a tím splnit požadavky stanovených kádrových směrnic pro sdělovací prostředky. Ke 30. září 1974 museli z jeho rozhodnutí Hubač a Bělka společně se stále odolávajícím Zdeňkem Mahlerem opustit televizi.⁹¹⁾ Jména těchto tvůrců přesto poté nebyla nijak proskribována a až na poslední jmenovaného jim bylo umožněno dále kontinuálně spolupracovat v externím pracovním poměru s televizí.⁹²⁾ O externí spolupráci byl v této době požádán i Jaroslav Dietl, kterého po vyhazovu z LDV zaměstnávalo ostravské studio, kde vytvářel výhradně zábavné a apolitické pořady. Na základě objednávky pražského LDV tak vznikl první Dietlův politicky angažovaný seriál NEJMLADŠÍ Z RODU HAMRŮ. Během hodnocení bylo rozhodnuto i o dalším ročním odkladu pro Vladislava Čejchana, který zůstal nezúročen, a tento dramaturg byl poté, co Oldřich Švestka nepřijal záruku ČST, přeřazen do Filmového vysílání.⁹³⁾ Do dalšího hodnocení bylo rozhodnuto posečkat u Romana Hlaváče (u něhož se rozhodovalo o dalším setrvání ve funkci zástupce šéfredaktora) a u vyloučených komunistů Jana Matějovského a Otakara Fencla.⁹⁴⁾ Je oči-

89) Nomenklaturní hodnocení kádrů z úseku s. ing. Kajňaka (83. schůze CZV KSČ — 7. 8. 1972). Spisový archiv ČT, VE1 157, i. č. 1403.

90) Jarmila C y s a ř o v á, *Televize a moc 1953–1967*. Praha: ÚSD 1996, s. 69. Cysařovou citovaný dopis (VE 2 107, i. č. 738) jsem ve Spisovém archivu ČT nenalezl.

91) Přehled k informaci. Spisový archiv ČT, PK 6, i. č. 55.

92) U Jiřího Hubače údajně rozhodlo jeho uznání omylů v souvislosti s politickou nezkušeností v letech 1968/69. Dá se tedy mluvit o jisté míře sebekritiky, leč neoficiální a spíše suplované několika výraznými příspěvky k nové programové koncepci. Prvním z nich se stala až roku 1972 třídílná adaptace románu australského komunistického spisovatele Franka Hardyho MOC BEZ SLÁVY kritizující praktiky kapitalistických mocenských struktur napojených na podsvětí. Opětovné spojení Hubače s režisérem Janem Matějovským bylo až symbolickým pokáním za jejich spolupráci na trezorových hrách PASIÁNS a PODEZŘENÍ. Posudek o pracovní činnosti (Jiří Hubač). Spisový archiv ČT, Jiří Hubač (osobní složka), nezařazeno.

93) Jarmila C y s a ř o v á, *Televize a totalitní moc 1969–1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 69.

94) Přehled k informaci. Spisový archiv ČT, PK 6, i. č. 55. Jméno Romana Hlaváče se od roku 1976 kontinuálně objevuje u televizních her v kolonce dramaturg. Je tedy vysoce pravděpodobné, že se tento rok stal pouze řadovým pracovníkem redakce. Otakar Fencel po roce 1976 nadále dramaturgoval několik her ročně, z čehož není jisté, zda zůstal pracovníkem redakce, či působil jako externista.

vidné, že strategií ÚV KSČ bylo zbavit televizi všech zaměstnanců, kteří během prověrek v roce 1970 museli opustit stranu. A to navzdory všemu pozitivnímu, co vykonali pro novou programovou koncepci. V polovině sedmdesátých let, kdy uzrály podmínky pro fungování kádrové politiky, tedy získaly abstraktní ideologické požadavky zvenčí navrch nad pragmatickým a empirickým přístupem, který byl těsně spjat s průběhem konsolidace literárně dramatického vysílání. Vedení ČST se přesto z jakéhosi pudu sebezáchovy i nadále bránilo tomu, aby tento způsob přístupu k pracovníkům uměleckých redakcí převládl a umožnění jejich další, leč externí spolupráce lze vnímat pouze jako snahu o formální naplnění směrnic než o principiálně odmítavý vztah k „proviněným“. I v těchto odchylkách od znění oficiálních dokumentů získává Zelenkovo negativní působení v čele televize méně jednoznačný rozměr.

Již po dvouletém působení Antonína Dvořáka v čele literárně dramatického vysílání bylo navzdory stále nedořešeným personálním otázkám možno konstatovat, že se v době jeho nástupu nejproblematictější úsek televizního vysílání zařadil mezi nejzdárněji konsolidované redakce.⁹⁵⁾ Zatímco rok 1971 byl ještě silně ovlivněn „nouzovou“ a jen okrajově politicky angažovanou dramaturgií, čímž byla zachována výrazná námětová a žánrová pestrost, rok 1972 již lze považovat za počátek velké proměny. Významným přelomem i počátkem nové etapy televizní dramatické tvorby se stalo přijetí Zásad pro uměleckou tvorbu v Československé televizi sekretariátem ÚV KSČ na počátku roku 1973. V duchu usnesení čtrnáctého sjezdu KSČ měla veškerá umělecká produkce především svým emocionálním působením suplovat výchovu socialistického občana a formovat jeho uvědomělost. Navíc měl v televizi tento druh tvorby ještě jeden zásadní význam: „[...] vytvářet vhodné klima, aby co největší počet diváků sledoval zpravodajské a publicistické pořady a pozitivně přijímal politické informace, politiku stranických a státních orgánů.“⁹⁶⁾ Dramaturgie nyní již Hlavní redakce dramatických pořadů přijala požadavky XIV. sjezdu ještě před vypracováním výše zmíněné stranické směrnice, a proto se už v roce 1972 v programu projevilo několik v budoucnu rozvíjených tematických linií. Na obrazovce se ale především začaly znovuobjevovat původní televizní hry ztvárňující československou současnost. Z celkového počtu 168 inscenací⁹⁷⁾ uvedených v premiéře roku 1972 však stále šlo pouze o 20 titulů. Zatím spíše dominovala vztahová tematika s pozitivním morálním poselstvím a výraznější tendenčnost se odrážela jedině ve hrách vzniklých u příležitosti různých výročí a v poměrně ambiciózně započaté linii protiimperialistické a protikapitalistické propagandy. V této skupině vznikla například reportážní hra ROZHOVOR, zabývající se psychickými dopady vietnamské války na mladé vojáky. Roman Hlaváč ve ztvárnění tématu poměrně úspěšně navázal na polodokumentaristické tendence své tvorby šedesátých let. Řadu naplňoval ale i noirově laděný televizní film KONFRONTACE Jiřího Sequense na motivy předlohy Patricka Quentina. Na druhou stranu však bylo nadále konstatováno, že téměř chybí látky, v nichž by se vytvářel současný obraz socialismu, společenských přeměn či pracovních vztahů.⁹⁸⁾

95) Rozbor umělecké tvorby Čs. televize v roce 1972. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 7.

96) Tamtéž, s. 1.

97) Pražská redakce se na tomto počtu podílela 72 inscenacemi. Tamtéž, s. 2.

98) Tamtéž, s. 6.

„Závazek“ získat tyto aktuální náměty souvisel s navázáním dramaturgie na stálý aktiv angažovaných domácích autorů. Plán na rok 1973 již bylo možné opřít o překvapivě vysoký počet mladých, spíše začínajících literátů. Navíc se postupně zvyšoval i zájem zkušenějších autorů již dříve spolupracujících s televizí, kteří po období pasivity projeví ochotu tvořit v novém duchu (například již zmínění Jan Jílek a Oldřich Daněk). Za významného televizního scenáristu v letech 1971–1972 platil vedoucí tvůrčí skupiny ve filmovém studiu Barrandov Vojtěch Trapl, jehož čtyři hry⁹⁹⁾ posuzující z morálně idealistického hlediska mezilidské vztahy byly až na jedinou výjimku v tomto krátkém období zrealizovány Františkem Filipem. Kvalitních autorů na druhou stranu nebylo mnoho a poptávka televize po původních látkách byla vysoká. Proto se ještě v prvních letech normalizace objevovaly i realizované scénáře ineditních autorů, například Ludvíka Vaculíka, jehož jméno bylo kryto u jediné inscenace z roku 1975,¹⁰⁰⁾ či Karola Sidona (tři hry v letech 1971–1972 bez krytí), ovšem v jejich případě se téměř vždy jednalo o literární adaptace či životopisné snímky.¹⁰¹⁾ Těto strategii však kladla překážky nejednotná kritéria v posuzování jejich předchozích pochybení. Kulturní politika totiž na každém stupni stranického či státního řízení fungovala trochu jinak. Televize tak byla ostatními institucemi často kritizována, že spolupracuje s „pravcovými živly“.¹⁰²⁾

Ideově tematický plán na rok 1973 již pevně vycházel z citovaných zásad a dle vedení ČST se mu podařilo konečně vytvořit „[...] koncepčně průbojné vysílací schéma. Jeho základem jsou pevně stanovené tematické linie, které už samy o sobě dávají rozčleněným látkám angažovaný potenciál.“ Procházením tohoto plánu lze zjistit, jak výrazný skok směrem k politické objednávce dramaturgický výběr prodělal. I to, jak současně s ním klesl divácký potenciál a snaha podat ideologické nebo výchovně založené téma atraktivně či osobitě. Televizní hra byla redukována na „[...] společensky závažné sdělení, pobídku, výzvu, informaci, i když zprostředkovanou specifickými uměleckými postupy“.¹⁰³⁾

V plánu zanesené původní hry ze současnosti se zaměřovaly spíše na témata socialistické morálky, využívaly pozitivních předobrazů uvědomělého socialistického občana. Výrobní a „budovatelská“ tematika byla ještě značně okrajová a týkala se spíše mezilidských vztahů na pracovišti. Její nedostatek redakce řešila několika konkrétními objednávkami

99) JEDEN ZA VŠECHNY (1971, režie: Anna Procházková), VOLÁNÍ O POMOC, JAKO PADLÝ SNÍH, CHLAP PRAVDU UNESE (všechny natočeny roku 1972).

100) U adaptace Vančurovy předlohy VRTKAVÝ KRÁL (1974) byl jako autor scénáře uveden režisér hry Evžen Němec. U předchozí dramatizace románu Ó ROZUME, Ó LÁSKO z roku 1973 a u inscenace KRÁLOVSKÉ ŘÁDĚNÍ (1975) nebylo jméno autora jednoduše uvedeno. V následné spolupráci s ČST již nebylo Kunderovo jméno nijak proskribováno.

101) Počáteční spolupráci s ineditními autory učinilo přítrž rozhodnutí nové nekompromisní ředitelky ÚTS Praha Mileny Balášové z roku 1973, která započala kádrové prověřování i u externích zaměstnanců a výslovně zakázala krytí spolupracovníků pseudonymy. Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969–1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 53.

102) Rozbor umělecké tvorby Čs. televize v roce 1972. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483. Aby byla umožněna spolupráce se spisovateli, kteří se přímo podíleli na organizaci politického života v roce 1968, muselo ji posvětit kladné vyjádření tajemníka ÚV KSČ. Spolupráce s těmi, kteří po méně problémovém postoji v roce 1968 nastoupili „správnou“ cestu, měla být konzultována s příslušnými stranickými orgány. Zásady pro uměleckou tvorbu v Čs. televizi. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 5.

103) Ideově tematický a dramaturgický plán dramatického vysílání I. a II. programu na rok 1973. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1208, s. 1.

kami scénářů a již příští rok byla touto cestou dramaturgicky připravena rozsáhlá série her o hrdinech socialistické práce. Naopak početně silným zástupcem angažované tvorby byla roku 1973 řada her se „závažnou“ historickou tematikou, především kvůli rozsáhlému cyklu her k 25. výročí Vítězného února. Největší podíl však připadl adaptacím děl autorů socialistických zemí a SSSR, ovšem i zde byla vyhledávána stejná témata, jako nabízela původní tvorba českých autorů — pojednávala rovněž o obecných otázkách socialistické morálky především v jejich odrazech na rodinných vztazích a mezigeneračních sporech. Velmi důležitou změnou ovšem bylo, že v celém tematickém plánu se objevila pouze jediná adaptace klasické ruské literatury. Tento druh tvorby přitom ještě v minulém roce patřil k hlavním dramaturgickým oporám. V ideově tematických plánech následujících dvou let¹⁰⁴⁾ již nejsou změny tak razantní: moralismus střetů generací v rámci „maloměstských“ domácností vystřídal inflace příběhů na téma manželské nevěry. Zachování manželského svazku navzdory překážkám bylo předkládáno jako výrazný krok přeměny v socialistického člověka. Naopak tendenční linie her kriticky se stavějících k praktikám kapitalismu a imperialismu začala více rezignovat na divácky přitažlivé pojetí i na adaptace děl kvalitních světových autorů. Místo toho nabyla na účelnosti, záběr rozšířila o dobové světové konflikty i na kritiku diktátorských režimů v Latinské Americe.

Jak vidno, do poloviny sedmdesátých let se podařilo do značné míry potlačit relikty esteticky specifické a myšlenkově bohaté dramatické tvorby minulé dekády. Nad autorsky svébytnými díly získaly silnou početní převahu hry sloužící jako zprostředkovatel politického programu a propagátor jednotlivých bodů stanovovaných na stranických schůzích. Televizní hry začaly být jen mírně přitažlivější a únosnější formou pro stroze podávané informace, pozitivní či negativní výzvy. Dramaturgická koncepce byla těsně navázána na aktuální potřeby stranického a vládního vedení, především ale měla aktivně napomáhat přerodu diváka ve skutečného socialistického občana, hlavní oporu systému. Posun v politické roli televizní dramatické tvorby lze postihnout i srovnáním s obrazem angažovaných her před rokem 1968. V nich se ideologicky apelativní role spojovala s úkolem řešit konkrétní aktuální potřebu jen zřídka a spíše působila abstraktněji, v hlubší ideové rovině či ve formě následovníhodných příkladů z blízké či vzdálené minulosti. Přitom působil volný prostor k výběru předloh, které sice v zájmu plnění vnějších směrnic sloužily ideologii, ale mohly v některých jiných aspektech konvenovat s osobností dramaturga či režiséra.

Po nástupu Antonína Dvořáka do čela redakce degradoval i vztah k televizní hře jako ke specifickému tvaru s vlastními formálními pravidly a prostředky. Začaly být stírány hranice mezi literárně dramatickými díly a televizní publicistikou. Oba typy pořadů si kladly obdobné cíle a snažily se přímo apelovat na diváka. Televizní hra se začala přiklánět k nestylizovanému realismu a velmi často přiznávala publicistické či dokumentaristické postupy.¹⁰⁵⁾ Slibně nakročená cesta k esteticky výrazným a zároveň různorodým hrám,

104) Jednotný ideově tematický plán HRDV na rok 1974. Spisový archiv ČT, RED 121, i. č. 1198, Jednotný ideově tematický plán HRDV na rok 1975. Spisový archiv ČT, RED 119-1, i. č. 1164.

105) Televizní hry v sedmdesátých letech často přebíraly formu interview, rekonstrukce soudního procesu, reportáže či dějinně významné konference. Tyto přístupy se sice ojediněle objevovaly již v šedesátých letech jako určitý druh experimentu, v té době ovšem byla tato forma volena především proto, aby mohla suplo-

v nichž forma těsně srůstala s tématem a jeho myšlenkovým uchopením, byla násilně přerušena. Potlačení stylizace a hlubších či zastřených významových rovin jen přispělo přenosu jasných tezí a konkrétních apelů. Aktivní reflexe na straně diváka zkrátka nebyla žádoucí a podněty ji vyvolávající rychle mizely společně s komplikovanějšími formálními strukturami a dialogy. Přesto se i v tomto dramaturgickém rámci podařilo některým tvůrcům alespoň uchovat určitou tematickou a realizační kontinuitu a občas oživit fádni programovou nabídku. Normalizační vedení ČST už jen silně benevolentním vztahem ke zkušeným a těžko nahraditelným režisérům i dramaturgům minulého období přispívalo navzdory kádrovým směrnicím k tomu, že za šedesátými lety nebyla udělána silná dělící čára. Poměrně volný prostor k výběru látek tak mohli využít režiséři František Filip (především co se týče realizace osobitých scénářů Jiřího Hubače) a Antonín Moskalyk, u nichž stále rozhodovala kvalita tvorby včetně předchozích mezinárodních úspěchů a i nadále se měli podílet na vytváření „výkladní skříně“ československé televizní dramatiky. Návaznost vykazuje rovněž autorská tvorba režisérky Evy Sadkové i u vynucených látek (adaplace děl klasické ruské literatury, příspěvky dramaturgické linii věnující se vědeckotechnické revoluci), stále orientovaná na intimní psychologická dramata a vztahové analýzy, avšak přeci jen již s nižšími nároky na divákovu reflexi. Nelze opomenout ani značný prostor věnovaný zábavné tvorbě bez zjevných politických konotací: například rozsáhlý cyklus milostných příběhů z českých dějin realizovaný v roce 1974 je návratem historické tematiky nenahližené ze sociálního či aktualizacího hlediska.

Teprve během krátkého obrodného období na počátku devadesátých let bylo učiněno několik nikoli marných pokusů navázat na zpretrhané vazby i v estetické a myšlenkové komplikovanosti. Dramaturgie se realizacemi dlouhá léta zapovězených scénářů a literárních předloh i skrze návrat umlčených autorů a režisérů (Vlastimil Venclík, Antonín Máša či František Pavlíček) pokoušela vnést do převratového období něco z atmosféry pražského jara a jeho ideově-etického zázemí. Tato koncepce ovšem měla pouze přechodnou platnost vzhledem k brzké proměně společenské role politiky, preferencí diváka, celkového komplexu problémů a životních priorit transformované společnosti.

Bc. Jakub Jiříš (1988)

Student magisterského programu Filmových studií na Filosofické fakultě University Karlovy. V současné době spolupracuje na dvou výzkumných projektech: prvním je mezinárodní projekt Sci-fEast, zabývající se fenoménem východoevropského sci-fi filmu, druhým je Bibliografie samizdatových a exilových filmových článků 1948–1989. V připravované magisterské práci chce navázat na historický výzkum československé televizní dramatické tvorby.

(Adresa: jjiriste@gmail.com)

vat de facto neexistující či od skutečnosti zcela odříznutou publicistiku. Výhradně se dotýkala reflexe společensky závažných až tabuizovaných témat a často narážela na mocenská a cenzurní opatření. V těchto ohledech měly publicistické postupy v televizní hře své opodstatnění a nedocházelo ke kolizím a hybridizaci narušující hranice televizní dramatiky jako svébytného druhu tvorby.

Citované televizní hry a seriály:

Agent z Vaduzu (Štěpán Skalský, 1970), *Bitva* (Antonín Dvořák, 1971), *Blecha* (František Laurin, 1968), *Břetislav a Jitka* (Jiří Bělka, 1974), *Bumerang* (Hynek Bočan, 1996), *Celou noc venku* (Josef Henke, 1970), *De Zonen van de admiraal* (Antonín Moskalyk, 1970), *Dlouhá bílá nit* (Ján Roháč, 1970), *Dlouhé dopoledne* (Jaroslav Novotný, 1969), *F. L. Věk* (František Filip, 1971), *Julián Odpadlík* (Jiří Bělka, 1970), *Kateřina Veliká* (Václav Hudeček, 1969), *Konfrontace* (Jiří Sequens, 1971), *Král Ubu* (Zdeněk Kubeček, 1968), *Královské řádění* (Evžen Sokolovský, 1975), *Lesní panna* (Jiří Bělka, 1973), *Lucerna* (Jiří Bělka, 1960), *Malé tragédie u příležitosti upalování kacířů* (Oldřich Daněk, 1968), *Moc bez slávy* (Jan Matějovský, 1972), *Morové povětrí* (Jiří Bělka, 1989), *Nejmladší z rodu Hamrů* (Evžen Sokolovský, 1975), *Neviditelný* (Jiří Bělka, 1965), *Ó rozume, ó láske* (Otakar Kosek, 1973), *Pasiáns* (Jan Matějovský, 1969), *Píseň pro Rudolfa III. — Rudolf III. v říši Leonida I.* (Jaromír Vašta, 1968), *Podezření* (Jan Matějovský, 1970), *Poslední páska* (Jiří Bělka, 1969), *Prameny* (Jiří Bělka, 1971), *Přelíčení bez obžalovaného* (Jaroslav Novotný, 1969), *Případ* (Jaroslav Dudek, 1968), *Psíci Lorda Carltona* (Jiří Krejčík, 1970), *Rapotínská tragédie* (Jaroslav Novotný, 1970), *Rozhovor* (Pavel Háša, 1972), *Sen noci svatojánské* (Jiří Bělka, 1973), *Sokratova smrt* (Jiří Bělka, 1969), *Strom vědění dobrého* (Jiří Bělka, 1976), *Ta slepička kropenatá* (Milan Růžička, 1970), *Taškařice v ateliéru* (Jiří Nešvadba, 1970), *Vražda krále* (Anna Procházková, 1969), *Vrtkavý král* (Evžen Němec, 1974), *Vyloženě rodinná historie* (Jaroslav Dudek, 1969), *Waterloo* (Jiří Bělka, 1967), *Zajatec šílenství* (Jaroslav Novotný a Pavel Háša, 1971).

SUMMARY

**A Delayed Awakening:
A Literary-Drama Broadcasting of Czechoslovak Television
Prague in the Period of Consolidation**

Jakub Jiříš

This study follows the impacts of the consolidation process on the Literary Department of Czechoslovak television (ČST) after 1968. These effects are not analysed in connection with individual pieces of television drama productions, but are instead focused on the organizational background. The analysis of this area, based on long-term archive research, is limited to the aspect of changing dramaturgical concepts. In the first chapter the chosen topic is placed within the context of the politically enforced changes in the institution of television with mention made of the impact of Communist party inspections on the operations of the department. The consolidation process within the department itself is divided into the phase of minimal interest from the power authorities and the external approval supervision initiated after the linking up of television to the party apparatus and into the period of internal supervision. The controlling tools and self-censorship practices became an inseparable part of the department in the second phase due to the cadre strategy of ČST. On the background of these imposed directives, the study seeks to demonstrate how the least active television department during the era of the Prague Spring and during the months after the invasion became the most closely controlled and least able to be "tamed" programme section and consequently a completely reliable and extremely active assistant to the party and government policy. These dynamics serve to open up the topics of pragmatic relations with television staff as a means of dealing with issues of insufficient number of authors or a specifically disunited process by the head of the department, television directorate and Communist party organs. The study is concluded by a static look at the consolidated and politically committed dramaturgy through its main thematic outlines.