

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Jakub Jiříš

Proměny literárně dramatického vysílání Československé televize Praha v období konsolidace

Transformations of Drama department of Czechoslovak television Prague in the period of consolidation

Vedoucí práce:

Mgr. MgA Tereza Česany Dvořáková, Ph.D.

Praha, 2012

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucí mé práce Mgr. MgA Tereze Czesany Dvořákové, Ph.D za trpělivost a podnětné rady a Dr. Gustavu Erhartovi za nadstandardní pomoc při výzkumu ve Spisovém archivu ČT. Mé díky také patří obětavé a spolehlivé Haně Petráskové z Informatiky ČT a samozřejmě také pamětnici Janě Dudkové, která nakonec našla odvalu a jejíž vzpomínky mi pomohly ujasnit si především etickou stránku mého výzkumu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Tato bakalářská práce sleduje odrazy konsolidačního procesu po roce 1968 v literárně dramatickém vysílání Československé televize. Oblastí zájmu tedy nejsou jednotlivá díla televizní dramatické tvorby, ale její organizační zázemí. To je sledováno z hlediska vývoje dramaturgie a personálních změn, které měly na dramaturgickou koncepci bezprostřední vliv. Jelikož konsolidace nebyla pouhou změnou stavu, ale návratem ještě před stav předcházející, jsou mocenské determinanty dvou stanovených hledisek sledovány již v období před rokem 1968. Teprve zohledněním tohoto časového úseku je možné postihnout principiální proměny mocenského vztahu k televizní dramatické tvorbě. Úvodní část práce vymezuje činnost sledované televizní redakce včetně relevantní terminologie a nalézá kořeny krize dramaturgie, která přesáhla až do období Pražského jara. Další část a hlavní jádro práce sleduje na pozadí obecného vývoje v televizi a ve společnosti specifický a časově posunutý konsolidační proces v literárně dramatickém vysílání. Tato etapa je rozdělena na fázi minimálního zájmu ze strany mocenských orgánů, na období vnějšího dohledu po napojení vedení televize na stranický aparát a období vnitřního dohledu, kdy se kontrolní nástroje a autocenzurní praktiky staly nedílnou součástí redakce. Mezi hlavní témata patří vývoj autocenzury, zákazy televizních her, pragmatický vztah k pracovníkům po ukončení prověrek, řešení problémů s nedostatkem angažovaných autorů. Práci uzavírá statický náhled na zkonsolidovanou dramaturgii a její hlavní tematické linie, tedy obraz tvorby, která se stala nedílnou součástí politické strategie KSČ.

Abstract

The bachelor's thesis follows impacts of consolidation process after 1968 on Literary department of Czechoslovak television. Therefore the area of interest is not individual pieces of work of television dramatic production, but their organizational background. It is analyzed from the point of view of dramaturgy development and personal changes that had direct impact on dramaturgy conception. Since consolidation was not the only change of state but also return before the previous state, the determinants of power of the two stated points of view are followed even during the period before 1968. Only by taking account of such period of time it is possible to capture essential changes of relation of power to the television dramatic production. In the introduction of the thesis is described the activity of followed television department including relevant terminology. The introduction also contains description of the roots of dramaturgy crisis which has exceeded even into the period of Prague spring. The next part of the thesis and mainly its merit monitor specific and in terms of

time shifted consolidation process in the Literary department. It is monitored on the background of general development in television and society. This period of time is divided in phase of minimum interest of power authorities, period of external supervision after the connection of television to the party apparatus and in a period of internal supervision when the control tools and self-censorship practices become inseparable part of the department. The main discussed topics are development of self-censorship, prohibition of television plays, pragmatic relation to television staff after the end of inspections and dealing with problem of authors' shortage. The thesis is concluded by static look at consolidated dramaturgy and its main thematic outlines. That means reflection on production that became inseparable part of political strategy of Czechoslovak communist party.

Klíčová slova

Československá televize, literárně dramatické vysílání, televizní hra, konsolidace, normalizace, Pražské jaro, srpen 1968, televizní dramaturgie, cenzura, autocenzura.

Keywords

Czechoslovak Television, Drama department, television play, consolidation, normalization, Prague spring, August 1968, television dramaturgy, censorship, auto-censorship.

Obsah

Úvod	7
1. Literárně dramatické vysílání: situace v šedesátých letech	10
1.1 Organizační a personální vývoj v prvním desetiletí činnosti	10
1.2 Vymezení tvorby	16
1.3 Srážky s mocí a vztah k vývoji na kulturní frontě.....	19
1.4 Nový kurs dramaturgie.....	26
2. Literárně dramatické vysílání od ledna do srpna 1968	31
2.1 Československá televize a obrodný proces	31
2.2 Pražské jaro v literárně dramatickém vysílání	35
2.3 Cejch tvůrčích svazů	40
3. První fáze konsolidace: srpen 1968 – srpen 1969	46
3.1 Počátek konsolidace v Československé televizi.....	46
3.2 Literárně dramatické vysílání v závětrří zájmu	53
4. Druhá fáze konsolidace: srpen 1969 – prosinec 1970.....	65
4.1 Nástup Zelenkova vedení a období prověrek	66
4.2 Vstup literárně-dramatického vysílání do konsolidačního procesu	74
4.2.1 Etapa vnější kontroly.....	74
4.1.2. Etapa vnitřní kontroly	81
4.2.3. Kauza Fučík	86
4.2.4 Režisérští spasitelé	87
4.3 Stranická a státně-politická prověrka pracovníků LDV	90
4.3.1 Průběh a výsledky prověrek	90
4.3.2 Otazníky personální politiky	97
4.3.3 Nomenklaturní hodnocení	104
5. Konsolidovaná tvář literárně dramatického vysílání	108
Závěr	114
Přílohy.....	122

Seznam použitých zkratk

AMU	Akademie múzických umění v Praze
AV ČR	Akademie Věd České republiky
CZV KSČ	celozávodní výbor Komunistické strany Československa
ČAF	Československý armádní film
ČeFITES	Český svaz filmových a televizních umělců
ČSSR	Československá socialistická republika
ČST	Československá televize
ČT	Česká televize
ČÚTI	Český úřad pro tisk a informace
DAMU	Divadelní fakulta akademie múzických umění v Praze
FAMU	Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění v Praze
FF MU	Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně
FF UK	Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
FITES	Svaz československých filmových a televizních umělců
FSV UK	Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze
HRDV	hlavní redakce dramatického vysílání
HULIZA	vysílání humoru a lidové zábavy
ITP	ideově tematický plán
KSČ	Komunistická strana Československa
LDV	literárně dramatické vysílání
MTF	mezinárodní televizní festival
NA	Národní archiv
OV KSČ	obvodní výbor Komunistické strany Československa
ROH	Revoluční odborové hnutí
SloFITES	Slovenský svaz filmových a televizních umělců
SRN	Spolková republika Německo
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik
StB	Státní bezpečnost
SÚTI	Slovenský úrad pre tlač a informácie
TFT	televizní filmová tvorba
ÚŘ	ústřední ředitel
ÚTI	Úřad pro tisk a informace
ÚTS	ústřední televizní studio
ÚV FITES	Ústřední výbor Svazu československých filmových a televizních umělců
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
ÚV KSS	Ústřední výbor Komunistické strany Slovenska
ZO KSČ	základní organizace Komunistické strany Československa

Úvod

Je až pozoruhodné, jak při ohlédnutích za šedesátými léty přicházejí na mysl především představy „zlatých éř“ nejrozmanitějších projevů československé kultury. Vedle filmu, literatury či divadla byla tato neslábající aura přisouzena i televizní tvorbě. Televizní hry z tohoto období jsou vyzdvihovány pro jedinečnou syntézu myšlenkové závažnosti i odvahy, umělecké kultivovanosti a nadčasové působivosti. Tyto kvality rozhodně nehodlám popřít, vždyť právě ony se staly jednou z příčin, proč jsem se po několika zkušenostech s těmito díly rozhodl pro téma mé práce. Fenomén československé televizní hry byl dosud zkoumán pouze okrajově, zlomkovitě a spíše v intencích obdivných ód na díla samotná. Jako by se celá televizní dramatická tvorba vznášela ve vzduchoprázdnu, umožňujícím až nekritický přístup, koncept iracionální „geniality“ celého tehdejšího kulturního kvasu. Proto jsem využil volného prostoru a v rámci historického výzkumu se zaměřil nikoli na rovinu obsahu a estetiky televizních her této doby, nýbrž na otázky kontextu a determinant jejich vzniku. Na samotné zázemí tvorby, kterým bylo literárně dramatické vysílání (v mém okruhu zájmu omezené pouze na pražské televizní studio). Dostat televizní dramatickou tvorbu na pevnou zem, kde vznešené ideje a tvůrčí kvality nahrazuje mnohostranný pragmatismus. Mnou zvolený přístup tak bylo možné uchopit hned z několika hledisek. Až na základě archivního výzkumu a nashromážděných pramenů se ukázalo jako nejschůdnější zaměřit se na bod přelomu, konsolidaci literárně dramatického vysílání po roce 1968.

V tomto období totiž došlo k nejtěsnějšímu spojení výše zmíněných kvalit přisuzovaných televizním hrám a přitom se daly nejhmotatelněji zachytit vnější faktory, které na dramatickou tvorbu působily a postupně ji posunovaly odlišným směrem. Tyto faktory byly trojí. Za nadřazený činitel lze označit působení mocenských orgánů, později vstupujících i do samotných struktur televize. Dvojím polem působnosti nástrojů moci pak byla oblast dramaturgie a personální politika. Obě tato vzájemně se ovlivňující pole budou osou mého zájmu ve všech následujících oddílech. Tím vyjde najevo, že z laických náhledů nedotknutelná televizní dramatická tvorba šedesátých let byla výrazně založena na kompromisu a v samotném základě jejího vzniku stála táhlá krize. Dokonce dnešními očima vnímané přednosti her v některých případech vznikly nezávisle na autorově původním záměru.

Vymezené období (1968 – cca polovina 70. let) pro mě není a ani nemůže být výsekem s nepropustnými hranicemi. V opačném případě by totiž hrozilo zkreslení a

zjednodušení. Jelikož každá konsolidace je výrazným přechodem z dosavadního stavu do stavu kvalitativně odlišného, zmapuji jak výchozí situaci a její specifika, tak výsledný obraz po samotné proměně. Konsolidační proces je ovšem navíc komplikovanější v tom, že nejde pouze o negaci bezprostředně předcházejícího období, ale je i jistou formou návratu. Proto cítím nutnost zohlednit i charakter činnosti sledované televizní redakce před nástupem takzvaného Pražského jara. Tím se objeví důležité spojnice, kontrasty i zcela nové jevy a teprve na jejich základě bude možné plastičtěji uchopit samotnou podstatu proměny. Ta totiž v důsledku nevedla k jednoduchému znovuvzkříšení pořádků před přelomovým lednovým plénem v roce 1968, ale naopak se jednalo o posun zohledňující „lekci“ krizových let.

Na druhou stranu v oblasti literárně dramatické tvorby vyjde díky zahrnutí období před rokem 1968 najevo, že prudká politická změna nemusela najít v oblasti literárně dramatické tvorby svůj přímý odraz, v čemž hrála roli řada faktorů. Konečně mi toto časové rozvržení tématu poslouží i tím, že budu moci zahrnout a porovnat dvě odlišné konsolidační strategie v literárně dramatické redakci, z nichž první proběhla po střetech s mocenskými orgány v polovině šedesátých let. Již odlišná podstata pozdější z nich sama o sobě naznačuje přítomnost principiální proměny ve vztahu moci nejen k televizní dramatické tvorbě.

Ve své práci tedy zohledňuji i vývoj vztahu literárně dramatického vysílání a moci od jeho počátků v druhé polovině padesátých let. Protože je právě vývoj a proměna hlavní dynamikou pro zvolené téma, zvolil jsem i z důvodů přehlednosti chronologickou linku. Jí se podřizuje také struktura práce. V úvodu se odrazím od samotného vzniku redakce v první polovině padesátých let, přičemž v zájmu přehlednosti dalších oddílů vymezím pole její činnosti a jednotlivé typy tvorby včetně potřebné terminologie. Poté se zaměřím na vyvíjející se vztah mezi redakcí a mocenskými orgány z hlediska personálních obměn a různých dramaturgických koncepcí. Právě na tomto základě budu po celou dekádu stopovat příčiny rozpoutané dramaturgické krize, zasahující hluboko do roku 1968. Tento dlouhodobý stav redakce mi pomůže zodpovědět otázku, proč nebylo Pražské jaro v literárně dramatickém vysílání náhlým přelomem, ale zachovalo takřka nepřerušenu kontinuitu. Následující posrpnové období rozdělují na první (pasivní) fázi konsolidace trvající do srpna roku 1969 a aktivní fázi konsolidace počínající nástupem ředitele Jana Zelenky. Tu dále z hlediska dramaturgie dělím na etapu vnějšího dohledu a fází kádrového zabezpečení redakce (vnitřní kontroly). Personální otázky v druhé fázi konsolidace, související s probíhajícími prověrkami, pojímám odděleně a až posléze nacházím jejich spojnice s vlastní tvorbou. V tomto ohledu je důležitá značně determinující role personální politiky pro další dramaturgické směřování. Při

snaze určit sepjetí těchto dvou oblastí ovšem bylo nutné zůstat spíše na poli otázek a hypotéz a vytvářet podněty pro hlubší a komplexnější výzkum v této oblasti. Poslední kapitola nabízí spíše statický obraz zkonsolidované dramaturgie, doplněný v příloze o přehled hlavních tematických linií nové programové koncepce vycházející přímo ze směrnic ÚV KSČ. Vzhledem k důležitosti vazeb na celkový společenský vývoj a situaci v celé Československé televizi bylo důležité zahrnout i vnější kontext. Jemu věnuji samostatné podkapitoly, které slouží jako základní orientační body i jako možnost konfrontací specifického vývoje konsolidačního procesu v literárně dramatickém vysílání s obecnější konsolidační strategií v televizní instituci i ve společnosti jako celku. Proto považuji i za jeden z cílů mé práce poskytnout příspěvek k plastičtějšímu vnímání vynucených posrpnových sociopolitických proměn, a to nejen v oblasti televize.

Jelikož k mému tématu přistupuji z historického a badatelského hlediska, opírám se především o primární prameny získané v archivním výzkumu. A protože se o dané období zajímám z interního hlediska zvolené televizní redakce, opírám se nejvíce o dokumenty ze Spisového archivu ČT.¹ Jako doplňkový protipól se nabízí pohled z pozice stranických orgánů. Jejich zájem o televizní vysílání v období konsolidace byl ovšem zaměřen jiným směrem než na posuzování jejího uměleckého programu, tudíž byly pro mě nashromážděné materiály z Národního archivu ČR spíše okrajové. Jak jsem zmínil výše, téma televizní dramatické tvorby nebylo doposud příliš zpracováno a zaujetím ryze historiografického hlediska jsem vstoupil na téměř neobdělané pole. Sekundární literaturu jsem tudíž zužitkoval spíše u načrtávání vnějšího kontextu. K tomu mi napomohly hlavně studie historičky Jarmily Cysařové, zabývající se historií Československé televize a televizní publicistikou 60. let. Větší oporu pro jádro mé práce jsem našel v dobových i současných periodikách, zabývajících se oblastí televize. Jedná se především o zpravodaje Českého filmového a televizního svazu (*Filmové a televizní noviny*, *Synchron*) a o týdeník *Československá televize*, který mi poskytl i dobové televizní programy suplující nedostatečné prameny o dramaturgické práci redakce. Informace o hrách zmiňovaných v této práci jsem čerpal ze systému PROVYS v oddělení informatiky ČT a spíše jako korektiv shromážděných poznatků mi posloužil rozhovor s bývalou dramaturgyní Janou Dudkovou.

¹ Předem upozorňuji, že se ve Spisovém archivu ČT dochovala jen část materiálů a tudíž představa činnosti redakce ve sledovaném období pro mě byla i po ukončení archivního výzkumu značně přerývaná. Někdy se mi podařilo informace získat z jiných pramenů, v některých kapitolách (hlavně období Pražského jara) jsem si musel vypomoci hypotézami, které zřetelně odděluji od podložených faktů.

1. Literárně dramatické vysílání: situace v šedesátých letech

1.1 Organizační a personální vývoj v prvním desetiletí činnosti

Literárně dramatické vysílání (LDV) náleží mezi zakládající programotvorné složky Československé televize. Pro ně se od počátku vžilo pojmenování redakce, i když toto slovo v oficiálních názvech často nahrazoval pojem „vysílání“. Užívané názvosloví bylo převzato z rozhlasové tradice a je jím označován kolektiv pracovníků, řídících ve vymezených oblastech obsahovou náplň vysílání. V případě LDV byla oblastí televizní dramatická tvorba, i když, jak uvidíme dále, neměla tato redakce v dané sféře monopolní postavení.

Vytváření televizních inscenací se stalo z hlediska jejich komplexní přípravy technicky i organizačně nejnáročnějším elementem televizního programu. Proto LDV procházelo v průběhu šedesátých let nejsložitějším vývojem ze všech televizních redakcí. Obměny na postu vedoucího byly až do poloviny této dekády takřka každoroční praxí. Zpočátku hrály stěžejní roli především složité podmínky práce v televizi, které se v této nejkomplicovanější tvůrčí oblasti projevovaly nejpalčivěji. Méně často byly příčinou komplikované osobní vztahy na pracovišti a v průběhu šedesátých let obsazení redakce ovlivnily i mocenské zásahy. Z tohoto důvodu je obtížné na malé ploše představit vývoj LDV ve všech aspektech. Jelikož pro jádro mé práce je nejdůležitější sledovat proměny vztahu ÚV KSČ k chodu této redakce, soustředím se na zlomové body a v personálních otázkách se budu hlouběji věnovat pouze změnám vynuceným z pozic mimo rámec televize.

Literárně dramatická tvorba byla součástí televizního vysílání od samotného jeho počátku a již v dobách zkoumání možností a mezí malé obrazovky patřila k hlavnímu jádru programu. Tato pozice „vlajkové lodi“ vysílání ji vydržela až do roku 1968. V několika měsících zkušebního vysílání, které probíhalo od slavnostního zahájení dne 1. 5. 1953 do 25. 2. 1954, se však teprve z původní univerzálnosti formovaly specializované dramaturgie. K 1. září 1953 fungovalo v Ústředním televizním studiu několik dramaturgických skupin, včetně literárně dramatické, ale ty až na dětskou redakci vedl jediný hlavní dramaturg – Jan Zelenka. Pro tyto skupiny se již od samého počátku užívalo označení redakce, ačkoliv měly v některých případech jediného člena.² Až v průběhu roku 1954 získávají jednotlivé skupiny vlastní vedoucí dramaturgy. V čele literárně dramatické redakce stanul Ivan Urban a ten byl

² Lydia Petrářová, Počátky Československé televize. *Televizní tvorba* 6, 1968, č. 1, s. 6–7.

Dle vzpomínky Jany Dudkové disponovala ještě při jejím nástupu do ČST roku 1954 literárně dramatická redakce třemi dramaturgy, včetně ní.

Rozhovor s Janou Dudkovou vedený Jakubem Jiříštem v Praze dne 5. prosince 2011.

ještě týž rok ve své funkci vystřídán scenáristou Františkem Danielem.³ Do července roku 1954 se redakce rozrostla na deset pracovníků včetně produkčních, a tím se stala největším z celkem šesti programových úseků.⁴ Počet pracovníků literárně dramatické redakce⁵ však v tomto období ovlivňovala redakce humoru a satiry, která vznikla v jejím rámci a osamostatnila se roku 1957.

K další razantní organizační změně došlo v roce 1957,⁶ kdy byla zrušena přímá podřízenost LDV náměstkovi ústředního ředitele pro programovou tvorbu a jako jeden ze tří mezičlánků vznikl úsek Umělecký program v čele s Vladimírem Kovaříkem.⁷ Toho v září roku 1959 vystřídal ing. Jiří Procházka. Pod dohledem ing. Procházky se kvůli další reorganizaci ocitlo dramatické a hudební vysílání,⁸ vytvořené fúzí dvou dosud samostatných redakcí, a další programové útvary: vysílání humoru a lidové zábavy (tzv. HULIZA), filmové vysílání a umělecká realizace.⁹

Organizační změna byla reakcí na nedostatečnou koordinaci roztržštěných úseků, jejímž důsledkem byla nevyrovnaná programová skladba. Dalším důvodem byla rostoucí

³ Přehled šéfredaktorů LDV, působících ve sledovaném období, je součástí přílohy.

⁴ Zakládajícími redakcemi byly kromě LDV (řazeno dle velikosti): televize dětem (později vysílání pro děti a mládež), dramaturgie politického vysílání (přejmenována na politicko-zpravodajský program, jenž se r. 1960 rozdělil na hlavní redakci publicistiky a dokumentaristiky, hlavní redakci Televizních novin a redakci tělovýchovy a brannosti), hudební dramaturgie (později hudební vysílání), dramaturgie filmového vysílání (přejmenována na filmové vysílání) a úsek realizace, společný pro všechny redakce. V následujících letech ještě přibude televizní filmová tvorba (viz dále) a roku 1966 reklamní oddělení.

Každá redakce již od počátku sestávala z vedoucího (šéfredaktora). Pod ním působila skupina dramaturgů (pro zpravodajskou a publicistickou tvorbu se ustálil pojem redaktori), která shromažďovala náměty a dotvářela je do scenáristického tvaru vhodného k natáčení. V každé z redakcí bylo od roku 1956 několik produkčních, kteří měli na starosti organizační záležitosti kolem samotného natáčení pořadu. Postupně vznikla složitější hierarchie přidáním funkcí vedoucího dramaturgie a vedoucího produkce a k redakcím se přičlenila i oblast výroby (viz dále).

Milan Šmíd: První krůčky na cestě k divákovi (Historie televize v ČR – 3). *Louč* 2, č. 35 (14. 5. 2001). Dostupný na WWW: <<http://www.louc.cz/pril01/p35his3.html>> [vyšlo 14. 5. 2001, cit. 14. 10. 2011].

⁵ Ve schématu z roku 1955 se pro redakci již užívá název Literárně dramatické vysílání. Jaroslav Břinčil, *Institucionální a organizační vývoj Československé televize*. Praha: ČST, 1974, s. 82.

⁶ Zpráva o zasedání sekce uměleckého programu ve dnech 18. a 19. března 1960. Spisový archiv ČT VE1 116, i. č. 863, s. 2.

⁷ Lydia Petráňová, *Počátky Československé televize. Televizní tvorba* 6, 1968, č. 1, s. 11.

⁸ Ke spojení obou vysílání došlo proto, že hlavní programovou formou Hudebního vysílání začaly být hudebně-dramatické tvary (původní inscenace oper a operet) a proto se jevílo jako účinné i šetrné řešení využít činoherní dramaturgie v LDV. Zpráva o problémech a potřebách Čs. televize. VE1 28, i. č. 221, s. 8.

⁹ Umělecká realizace sdružovala režiséry, asistenty režie a kameramany. Ti nebyli přidruženi k jednotlivým redakcím. V kompetenci tohoto útvaru byl i styk s divadly a herci. Jeho začleněním do Uměleckého programu se měla prohloubit součinnost mezi tvorbou a výrobou pořadů. Organizační struktura Čs. televize [26. 4. 1960]. Spisový archiv ČT, VE1 88, i. č. 709.

specifičnost a složitost problémů jednotlivých redakcí, na něž jediný člověk – programový náměstek přímo podřízený ústřednímu řediteli – přestával svými silami i rozhledem stačit.¹⁰

V této reorganizaci lze však vnímat i opatření k zajištění zjednodušeného ideového dohledu v době po probouzejícím se kritickém postoji ÚV KSČ nad přípravou pořadů. Zvýšený zájem nejvyššího stranického orgánu o podobu televizního vysílání se dá poprvé datovat do roku 1957. Tehdy byla na ideologickém aktivu vedoucích pracovníků rozhlasu a televize přijata tajná rezoluce. Tento notně sebekritický pohled si vyžádala celostátní konference KSČ v červnu 1956, jež se rozhodla boj s dogmatismem předchozích let paradoxně vyřešit ještě větším utužením ideologického dohledu. Ten měl být prevencí proti jakémukoliv projevu revizionismu, náznakům libovůle, jimž byly přičítány i údajné politické úchytky předchozích let. Dokument se proto kriticky vyjadřoval především k výraznému liberalismu a ideové slabosti televizního programu. Představil však i novou tvář televize jako účinného prostředku bojovné propagandy a výchovy. Dramatického vysílání se dotýkal především úkol prosazovat lidovost a stranickost umění v duchu socialistického realismu.¹¹

Tímto okamžikem začal ÚV KSČ kontinuálně věnovat pozornost programovým otázkám a vedení televize muselo předkládat informační zprávy o tom, jak jsou aplikovány obecné ideologické požadavky na obsah vysílání. Jejich nedodržení již v tomto období vedlo k prvním personálním represím.¹² Příležitostí pro jejich uskutečnění a vrcholem mocenských opatření v ČST se v této době stala první třídní politická prověrka roku 1958. Ta byla vyvolána poměrně neškodným satirickým pořadem *Člověče, nezlob se*, což může svědčit o odlišných pohnutkách stranických orgánů k existenčním postihům.¹³ Důležité však je, že při posuzování všech zaměstnanců televize se od nynějška začal klást prvotní zřetel na jejich třídní profil a politickou spolehlivost, pak až na pracovní a osobní kvality.

¹⁰ Nová organizace uměleckého programu a jeho poslání [referát Ing. J. Procházky z 18. 3. 1960]. VE1 116, i. č. 850, s. 2.

¹¹ Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953–67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 25.

¹² K této etapě vztahu strany k televiznímu vysílání viz: Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953–67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 24–27.

¹³ Skutečný důvod prověrky spíše spočíval v potřebě zbavit televizi nezávislosti v personálních otázkách. Televize od počátku trpěla nouzí o zaměstnance, tudíž se při jejich přijímání nebraly ohledy na členství v KSČ. Proto většinu osazenstva tvořili bezpartijní. Tento stav se však stal po uplynutí nutné „propagační“ fáze a stanovení nových politických úkolů neudržitelný. Právě prověrka se stala vhodnou příležitostí k tomu, aby byl obhájen přístup k zaměstnancům na základě kádrových směrnic. Viz: Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953–67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 22–23.

LDV se ve srovnání s ostatními redakcemi dotkl tento zásah prozatím velmi okrajově. Poměr měl být rozvázný pouze s dramaturgem Jaroslavem Dietlem a to údajně kvůli jeho nedostatečné pracovní kvalifikaci.¹⁴

Úvahy o politickém charakteru změny organizace v ČST navíc podporuje fakt, že k obnovení tří programů jako mezičlánků mezi náměstkem a redakcemi znovu došlo ve vypjatém období těsně před nástupem Jana Zelenky v roce 1969. I v tomto případě bylo prvořadou nutností vytvořit (znovuobnovit) aktivní ideologickou koncepci programu. Obě období si byla z hlediska vztahu mocenských požadavků a náplně vysílání v tomto ohledu značně podobná.

Vraťme se ale zpět. Nové uspořádání programových složek na počátku šedesátých let samo o sobě problémy s koordinací a jednotným směřováním televizního programu nevyřešilo. Ty se naopak v následujícím roce ještě prohloubily. Vedení ČST ostře zareagovalo na nedostatečné plnění usnesení ÚV KSČ O stavu a nových úkolech ČST z roku 1960, dokumentu, jímž dala strana poprvé souhrnně najevo své požadavky na program.¹⁵ Dle stranického dokumentu kladné hodnocení původních inscenací a hlavně her ze současnosti „[...] *nebylo pochopeno jako pobídka k ještě většímu úsilí, ale vedlo do značné míry k pocitu sebeuspokojení a nedostatečné kritické náročnosti k vlastní práci.*“¹⁶ Umělecký program nedokázal údajně naplnit ideově-tematický plán a předsednictvem strany chválené úsilí o hry ze současnosti, napomáhající svými náměty rozvíjet socialistickou společnost. Tyto snahy začaly být naopak kritizovány z ideové pochybenosti. Navíc se nepodařilo docílit efektivnější a operativnější organizace práce v redakcích, ohlašované vedoucím Uměleckého programu

¹⁴ Další průběh událostí však svědčil o paradoxním opaku. Dle nalezeného dopisu ústředního ředitele ČST Adolfa Hradeckého prvnímu tajemníkovi ÚV KSČ Antonínu Novotnému zastával Dietl na počátku šedesátých let dokonce funkci vedoucího LDV. O tento post přišel v roce 1962 kvůli nesouhlasu s vedením ohledně přidělení režisérů z úseku realizace do jednotlivých redakcí. Tímto krokem měly být ukončeny dlouholeté spory mezi dramaturgií a realizační složkou ohledně hlavní zodpovědnosti za pořad a finančního dohledu. V úvahu byly brány i Dietlovy další osobní spory se zaměstnanci redakce a obhajování pořadů kritizovaných Oddělením propagandy a agitace ÚV KSČ. Dietl se měl stát řadovým dramaturgem, místo toho však bez vědomí vedení ČST uzavřel dohodu s Československým filmem a k 1. 1. 1963 se po vyhoceném konfliktu (ČST si nemohla dovolit ho v dané chvíli propustit) stal dramaturgem na Barrandově. V práci pro televizi pokračoval jako externista.

Dopis ústředního ředitele ČST Adolfa Hradeckého Antonínu Novotnému. NA, KSČ-ÚV-AN I, i. č. 196, i. č. 287.

¹⁵ V usnesení také byla poprvé jasně deklarována přímá podřízenost Československé televize ÚV KSČ v ideových a personálních otázkách, zatímco o ostatních záležitostech rozhodovala vláda. V září roku 1959 byl totiž zrušen Československý výbor pro rozhlas a televizi (ústřední orgán podřízený vládě) a ČST se stala samostatnou rozpočtovou organizací pod přímým řízením vlády a ÚV KSČ.

Jarmila Cysařová, Československá televize a politická moc 1953–1989. *Soudobé dějiny* 9, 2002, č. 3–4, s. 524.

¹⁶ Rozhodnutí ústředního ředitele ČST č. 11 [10. 5. 1961]. Spisový archiv ČT, VE1 35, i. č. 292.

Jiří Procházka po jeho vstupu do této funkce roku 1959. V důsledku toho se objevily vážné problémy s absencí náležitých scénaristických předstihů.

Vedení ČST muselo bezprostředně po přijetí usnesení zasáhnout do jednotlivých pořadů, ale odhodlalo se i k zásadnějším krokům. Ing. Jiří Procházka byl na základě vlastní žádosti 3. 5. 1961 odvolán z funkce vedoucího uměleckého programu a tuto funkci opět získal Vladimír Kovařík. A jelikož největší nedostatky byly shledány v LDV¹⁷, odvolání se stejný den dočkal i dosavadní vedoucí této redakce Zdeněk Bláha a na jeho místo byl dosazen Dr. Stanislav Zvoníček. Oproti Jiřímu Procházkovi, který dle názoru nadřízených již podruhé nezvládl svěřenou funkci¹⁸, byl se Zdeňkem Bláhou okamžitě rozvázán pracovní poměr. Jako důvod pro toto krajní opatření bylo uvedeno soustavné porušování pracovní a stranické disciplíny, avšak i vážné charakterové vady.¹⁹

Vzhledem k uvedeným problémům se v této době uvažovalo o návratu k samostatným redakcím, k nimž by byly přiřčeny vlastní umělecké realizace. Ke změně však zatím ještě nedošlo. Na návrh programového náměstka však bylo 1. 7. 1962 opět osamostatněno Hudební vysílání.²⁰ Tři mezičlánky byly nakonec zrušeny až 1. května roku 1964, jelikož čerstvě nastoupivší ústřední ředitel ČST Jiří Pelikán hodlal upevnit pružné centrální programové řízení a rovněž tímto opatřením zvýšit osobní odpovědnost vedoucích jednotlivých vysílání. Tímto rozhodnutím byli rovněž přiděleni režiséři, asistenti režie a kameramani přímo do

¹⁷ Objevily se první inscenace obviňované z antisocialistických postojů (scénaristická prvotina Jiřího Hubače *Zítřka a pozítří* zabývající se módním problémem chuligánství, avšak v empatickém obrazu mladých lidí, kteří se rozhodli žít nezávisle na normotvorných institucích. Kritizovány byly i sklony k formalismu, odporujícímu znění usnesení, které od LDV vyžadovalo navázání na tehdy již skomírající socialistický realismus (Kašlíkův *Krakatit*).

Zpráva o plnění usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize [pro 172. schůzi sekretariátu ÚV KSČ, konající se dne 8. 8. 1962], s. 4–8. NA, KSČ-ÚV-05/3, i. č. 11, i. č. 68.

¹⁸ Předtím, než se stal vedoucím Uměleckého programu, zastával Jiří Procházka funkci vedoucího umělecké realizace. Té se dobrovolně vzdal, jelikož prý nedovedl odolávat zvůli podřízených pracovníků a stát se v jejich očích autoritou. Po jeho přeřazení se tatáž situace údajně znovu opakovala, tentokrát již s vážnými důsledky. Dopis Jiřího Procházkovi náměstkovi Dr. Valteru Feldsteinovi ze dne 11. 2. 1959. Spisový archiv ČT, VE1 2, i. č. 7.

¹⁹ Dopis Dr. Valtera Feldsteina předsedovi CZV KSČ Zdeňku Dědičovi ze dne 5. 5. 1961. Spisový archiv ČT, VE1 2, i. č. 7.

1. základní organizace KSČ v ČST se však za Zdeňka Bláhu postavila a považovala rozhodnutí za nedostatečně zdůvodněné. Zdůrazněné chyby dle ní byly ve velkém rozporu s kladnými výsledky práce na půdě LDV. Naopak s odvoláním Jiřího Procházkovi celozávodní výbor KSČ bezvýhradně souhlasil. Zápis z výborové schůze ZO KSČ-1 dne 10. 5. 1961. Spisový archiv ČT, VE1 16, i. č. 1460.

²⁰ Návrh na organizační a kádrové řešení současné situace v uměleckém programu [2. 5. 1961]. Spisový archiv ČT, VE1 62, i. č. 536.

jednotlivých redakcí a vysílání.²¹ LDV se od té doby dělilo na tři oddělení s vlastními vedoucími – dramaturgií, výrobu a realizaci.

K vytvoření určitého rámce pro naše téma jistě nebude na škodu kromě zasazení redakce do širšího rámce zmínit i její vnitřní fungování. Co se týče personálního rozložení sil, musíme se spokojit se staršími údaji z roku 1960. Dle těchto informací mělo pražské LDV již celkem patnáct zaměstnanců. Kromě vedoucího redakce (dramaturga) a vedoucího produkce zde působilo pět dramaturgů (dva se specializací na televizní hru, dva na divadelní inscenace a dva na dramatizace literárních děl), tři vedoucí výrobního štábu a dva produkční.²² Dramaturgové měli za úkol vyhledávat látky vhodné k realizaci, připravovat dlouhodobé plány vysílání a rozpracovávat je do krátkodobých plánů, ve stanovených termínech dodávat po dlouhodobé spolupráci s autorem dopracované scénáře a nezbytné podklady pro uměleckou realizaci. Když hra přešla do realizační fáze, měli nad ní nadále dohled jako poradci zodpovědní za splnění základního záměru. Produkční zodpovídali za vytvoření pevných rozpočtů a fungovali jako spojka mezi dramaturgií a uměleckou realizací, zajišťovali správný průběh veškerých přípravných prací pro natáčení.²³

Roku 1961 došlo v LDV k vytvoření základů tvůrčích skupin i stálého okruhu externích lektorů, vytvářejících posudky na nově vydávaná literární díla vhodná k dramatizaci. Tato opatření měla zaručit scenáristický předstih, umožňující realizaci pouze dohotovených a kvalitních scénářů i postupné vytváření jejich zásoby. Z vysílání se tak postupně měla stát „[...] dílna, která dokáže zpracovat všechno dobré, co přináší světový i domácí knižní trh v próze, dramatických dílech a poezii.“²⁴ Šest dramaturgických skupin bylo na rozdíl od Filmového studia Barrandov²⁵ zpočátku tvořeno pouze dvojicí dramaturgů. Každá z nich se dokonce vyznačovala tematickou či žánrovou specializací.²⁶ Jak uvidíme dále, tato praxe byla jen dočasná a brzy se více přiblížila barrandovskému modelu.

²¹ Rozhodnutí ústředního ředitele ČST č. 6/1964 [1. 5. 1964]. Spisový archiv ČT, VE1 103, bez svazku. Stálými režiséry LDV se tímto přiřazeným realizačním složek stali Jiří Bělka, Antonín Moskalyk, Jaroslav Dudek, Jan Matějovský, Miloslav Zachata, Eva Sadková, Jaroslav Novotný a František Filip, častá však byla i spolupráce s externisty (například Jiří Krejčík). Zpráva o výsledcích práce rozborové skupiny pověřené zkoumáním stavu LDV ČT – Praha. Spisový archiv ČT, VE1 140, i. č. 1202.

²² Návrh organizace a systematizace uměleckého programu – rok 1959–1960. Spisový archiv ČT, VE1 59, i. č. 517.

²³ Umělecký program. Spisový archiv ČT, VE1 31, i. č. 254.

²⁴ Ideový a tematický plán ČST na rok 1962. Spisový archiv ČT, VE1 142, s. 64.

²⁵ V této době se ve Filmovém studiu Barrandov již uplatňoval model dvou vedoucích tvůrčích skupin (dramaturg – produkční), pod nimiž pracovali další dramaturgové a pracovníci produkce.

²⁶ Například skupina Jana Dudková – Jiří Hubač se zaměřovala na mladé autory a současné látky (a byla také nejvíce kritizována, v roce 1964 dokonce byla pozastavena polovina jejích her). Skupina Vladislav Čejchan –

1.2 Vymezení tvorby

Načrtli jsme si organizační a personální situaci LDV v prvním desetiletí činnosti. Toto období krajní nestability bylo příznačné také tím, že se teprve formovaly jednotlivé programové typy spjaté s námi sledovanou redakcí. V padesátých letech právě ony nejvíce naplňovaly roli televize jako kulturního média a svoji kultivovanost si udržely do značné míry i v průběhu let šedesátých. Televizní dramatická tvorba si postupně vytvořila vlastní specifika a zákonitosti, stala se svébytnou formou, vyžadující svébytné látky. Ovšem v období konsolidace v mnoha ohledech tyto své výdobytky ztratila a byla téměř redukována na pouhý doplněk zpravodajských a publicistických pořadů. Abychom mohli tuto výraznou přeměnu vnímat, je třeba nabídnout alespoň ve strohých konturách obraz a rozpětí televizní dramatické tvorby v dobách její programové nadvlády. Přitom budou rovněž osvětleny některé pojmy, s nimiž budeme pracovat v dalších kapitolách.

Základní podstatu veškeré tvorby vymezuje původní a po celé sledované období přetrvávající název útvaru. Literárně dramatické vysílání mělo ve svém nejranějším období v náplni činnosti připravovat „[...] *původní inscenace činoherní i převzatá představení nebo přímé přenosy divadelních představení.*“²⁷ Po celá padesátá léta drtivá většina tvorby vycházela z divadelního repertoáru. Zpočátku jí dominovala převzatá divadelní představení, řešící absenci přenosového vozu tím, že inscenace byla společně s herci přenesena do televizního studia. Už v této fázi docházelo k mírným úpravám, přizpůsobujícím jevištní tvar specifikům televizního média, například co se týče práce s detailem či přizpůsobení dekorací černobílému obrazu. První zásahy do samotného textu a snahy podřídít jej vlastnostem mladého média se objevují v roce 1954. Tak začaly vznikat první původní televizní inscenace (v dobovém slova smyslu) opírající se nikoli o text hry s režijními poznámkami, ale o plnohodnotný scénář. Divadelní praxi silně připomínalo i několikadenní zkoušení ve studiu vrcholící generální zkouškou a následujícím živým odvysíláním.

Snaha přizpůsobit scénu i herecký projev vlastnostem kamery však slibovala již na samotném počátku výrazně odlišný účinek na diváka. Jeho výrazným znakem bylo i vědomí

Květa Kuršová měla na starosti hlavně ruskou a sovětskou dramatickou tvorbu, Ondřej Vogeltanz s Bohumilou Zelenkovou se mj. podíleli na cyklu detektivních her, dvojice Řehák – Vokálková (křestní jména nezjištěna) zastávala lektorské úkoly a sledovala zahraniční hry. Zpráva o výsledcích práce rozborové skupiny pověřené zkoumáním stavu LDV ČT – Praha. Spisový archiv ČT, VE1 140, i. č. 1202, s. 8–9.

²⁷ Gabriela Nosková, *Divadlo v televizi - Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)* [Diplomová práce Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií na FF MU Brno]. 2006, s. 9.

současně probíhajícího ztvárňování fikce herci bez fyzické přítomnosti publika ve stejném prostoru. Počínaje rokem 1955 představovaly odlišnou variantu tohoto zážitku synchronnosti přímé přenosy z divadelních budov za přítomnosti publika. Právě tento způsob předání uměleckého díla byl v té době vnímán jako ryzí specifikum mladého média.²⁸

Živě vysílané inscenace byly jedinou možností, dokud televize roku 1958 nezakoupila záznamové zařízení Telerecording.²⁹ Filmový materiál k tomuto účelu televize začala využívat až po zřízení specializované redakce téhož roku (viz dále). I po zakoupení Telerecordingu však bylo natáčení na záznam výběrové, o čemž svědčí skutečnost, že se z inscenací vzniklých na přelomu dekad nedochovalo takřka nic.

Přídomek „literární“ naopak odkazoval v počátcích ke zcela odlišnému programovému typu. Zájem o literaturu se zpočátku týkal pouze pořadů, jako byly medailony spisovatelů, chvilky poezie, nanejvýše literární pásma.³⁰ Do roku 1956 se totiž spíše ojediněle pracovalo s formou dramatizace³¹ románových děl. Tento poměrně snadný způsob získávání látek v dalších letech pronikavě stoupal a společně s původními adaptacemi dramatických děl tvořil roku 1960 již nadpoloviční podíl. Převzatá představení do té doby z obrazovek postupně zmizela a přímé přenosy netvořily tento rok již ani desetinu počtu inscenací.³²

Rok 1960 byl však především spjat se vstupem současných autorů do televizní tvorby, čímž se změnila i dosavadní formulace pojmu „původní inscenace“. Nyní šlo buď o zcela původní scénář vytvořený pro obrazovku, nebo o výrazně osobité pojetí látky již existující. Jádrem tvorby LDV se tímto staly v nezvykle krátké době původní „televizní hry“³³

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Systém Telerecordingu nebyl nijak složitý. Jednalo se o techniku filmového záznamu televizního obrazu, která fungovala tak, že kamera byla umístěna přímo před obrazovku a snímala ji.

³⁰ Jedná se o pořady kombinující předčítání z děl s drobnými inscenovanými scénami.

³¹ Pojem dramatizace opět vychází z divadelní praxe – jde o přizpůsobení románu „jevištní“ herecké akci, které se vše podřizuje. V televizi se však jedná spíše o výběr a obratné propojení stěžejních scén, včetně využití vizuální zkratky, k tomu, aby mohl být v únosné stopáži převyprávěn děj i rozsáhlejšího románu. Tento způsob „adaptací“ hraničí až s manufakturní výrobou, nevyžadoval nic jiného než praxi osvojitelný fortel. Po dlouhá léta dominoval tvorbě LDV, v druhé polovině šedesátých let však již začal být kladen větší důraz na výrazové možnosti televize. Na obrazovku se tak častěji dostávaly skutečné scénáře „na motivy“, preferován byl autorský přístup k látce a opouštěla se kritizovaná divadelní estetika. Přesto však kvůli nedostatku spolupracujících autorů a časovým nárokům tradiční dramatizace přetrvávala k nelibosti televizní kritiky po celá šedesátá léta jako standard televizní dramatické tvorby.

³² Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953 – 67*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1996, s. 34.

³³ Tento název je terminologicky přesnější než pojem „televizní inscenace“, jelikož přímo vyjadřuje, že text vznikl přímo pro obrazovku. Užití slova inscenace totiž zároveň odkazuje i na divadelní vyjadřovací prvky, s nimiž režie pracuje při ztvárňování předlohy. Slovo hra se dá naopak vztáhnout pouze na výchozí text, tudíž je otevřeno i specifickému systému televizního jazyka. V souhrnném pojetí (plurálu) proto budu užívat tohoto neutrálního označení.

ze současnosti, včetně seriálů (zpočátku označovaných jako „cyklická hra“)³⁴. Tyto hry však po razantním nástupu byly v následujících letech z politických důvodů (viz další kapitola) oproti adaptacím ve výrazné menšině a jejich uvádění na obrazovce se stalo ryze sváteční záležitostí.³⁵

Forma televizní hry není však ohraničitelná pouze ze strany, na níž dochází ke styku s divadelním jevištěm. Je nutné ji vymezit i z hlediska odlišnosti od filmových děl. Z tohoto hlediska je potřeba zřetelně rozlišovat mezi pojmy televizní inscenace/hra a televizní film. Druhý z programových typů byl vytvářen ve zcela jiné redakci – Televizní filmové tvorbě. V ní vznikaly v rozmezí let 1958–1970 dramatická díla natáčená na filmový materiál, tudíž se mohla uplatňovat jak na zahraničních festivalech, tak v mezinárodní výměně pořadů. Šlo tak o zázemí tvorby a výroby privilegovaných děl, zařazovaných do cyklu Zlatý fond. Později byla na film natáčena vítězná díla ze scénářistických soutěží a koprodukce se zahraničím.³⁶ V prvních letech však měla redakce za úkol vytvářet i filmové dotáčky (exteriéry) pro hry natáčené na televizní materiál a televizní technikou, přizpůsobenou pouze ateliérové realizaci. Disponovala vlastní dramaturgií, ale rovněž plnila na Barrandově zakázky ostatních redakcí i Československého filmu (spadala však plně do struktury ČST).

Když se roku 1968 uvažovalo o zrušení této redakce a přenesení výroby televizních filmů do LDV, hájili se její pracovníci poukazováním na hrozící střet dvou zcela odlišných formátů. K obhajobě použily slova docenta FAMU Jána Šmoka, pro něhož byl televizní film „[...] kinematografické sdělení natočené převážně metodou skladby navzájem nepodmíněných záběrů [...]“³⁷. Skutečný televizní film se tedy měl vyznačovat tvůrčím narušováním kauzální a chronologické linky, v němž hrál primární roli dodatečný střih. Slova a dialogy typické pro televizní hry byly do značné míry nahrazeny vizuálním vyjadřováním. Byla tudíž nutná zcela

³⁴ První televizní seriály (*Rodina Bláhova* – 1959 a *Tři chlapi v chalupě* – 1961/1962) byly spíše samostatnými hrami (především v prvním případě) propojenými týmiž postavami a vysílanými živě v nepravidelné periodicitě. Seriál *Tři chlapi v chalupě* například v každé epizodě pohotově reagoval na aktuální problematiku, jakou byly žně či volby. Zápletka se tak podřizovala vnější objednávce a ne organickému vývoji.

³⁵ Srov.: Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953–67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 34.

Údaje za sezonu 1959/60 informují o 51 inscenacích, z nichž bylo 32 původních a z tohoto počtu plných 18 vzniklo přímo jako televizní scénář a až na výjimky se týkalo současných témat. Převzatých představení bylo údajně 11 a přenosů pouze 8. Tyto údaje se týkají výhradně pražského studia. Návrh ideově tematického plánu uměleckého programu – sezona 1960–61. Spisový archiv ČT, VE1 89, i. č. 712, s. 67.

³⁶ Vzhledem k povaze televizního filmu, kterou přiblížím v následujícím odstavci, však byly častější hudební féerie, televizní písničky a medailony zpěváků či mezinárodně úspěšné zábavné revue založené na vizuálních gazích. Do poslední skupiny lze zařadit například první velký mezinárodní úspěch ČST: *Ztracenou revue* Zdeňka Podskalského (1961) ve stylu klauniády, oceněnou na televizních festivalech v Alexandrii, Montreux a Monte Carlu.

³⁷ Stanovisko pracovníků TFT k připravované reorganizaci ČT [12. 3. 1968]. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1214, s. 3.

odlišná specializace. Naopak hlavním znakem televizní hry se stala především snaha zachovat časoprostorové vztahy, což má východisko v omezeném rozsahu prostředí děje. Proto je pro ni typické takzvané sekvenční snímání, tedy používání více kamer současně v jediné scéně. Mezi nimi se podle předem vzniklého technického scénáře přepínalo a tím již během natáčení docházelo ke střihu a okamžitému režijnímu zpracování. Tento postup byl samozřejmě možný i při užití filmového materiálu. Proto je možné se setkat s televizními hrami natočenými na film, pro něž je však užití pojmu televizní film nepřesné.³⁸

Konečně by vymezení tvorby LDV nebylo úplné, kdybych se nezmínil o tom, že televizní hry byly doménou i jiných redakcí – v hudebním vysílání byla vytvářena hudebně dramatická díla (namísto divadelních her jako předlohy sloužily opery a operety), pro televizní hry určené dětem a mládeži vznikla vlastní dramaturgie ve vysílání pro děti a mládež. U obou redakcí se zahájení tohoto druhu tvorby časově kryje s počátky televizních inscenací v LDV. Vlastními literárně dramatickými redakcemi také disponovaly od samého vzniku televizní studia v Bratislavě (1955), Ostravě (1956) a v Brně (1961).³⁹ Malá a nepříliš významná dramaturgie literárně dramatické tvorby fungovala i ve studiu v Košicích, založeném roku 1962.

1.3 Srážky s mocí a vztah k vývoji na kulturní frontě

Jak jsem již zmínil výše, roku 1960 bylo přijato Usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize a jejích vztazích k ostatním kulturním institucím. V něm KSČ poprvé explicitně vyjádřilo své požadavky, které kladlo na její obsah.⁴⁰ Po dosavadním

³⁸ Zřetelný rozdíl vyplývá například při srovnání *Babičky* režiséra Antonína Moskalyka a původní televizní hry *Raport* stejného režiséra. *Babička* je lyrickým proudem časově nespojitých obrazů a impresí promíšených ryze subjektivními vizemi. Naopak *Raport* se odehrává takřka celý v jediné místnosti a hutný konflikt a vývoj vztahů mezi třemi vězni sleduje pouze na rovině dialogů a detailů tváří. Za televizní inscenaci v pravém slova smyslu lze považovat například *Manon Lescaut* režiséra Josefa Henkeho z roku 1970 dle dramatické předlohy Vladislava Vančury. Pro ni je určující, že užitá mizanscéna pracuje s až divadelním prostorem a náznakovými kulisami.

³⁹ Hlavně v první polovině šedesátých let mělo každé studio v dramatické tvorbě „svou“ hlavní tematickou linii. Ostravské studio podřizovalo dramaturgii zvláštním podmínkám severomoravského kraje – stalo se baštou současné angažované tvorby a přinášelo témata jako morální přeměna v socialistického člověka, brigády socialistické práce, překonávání starého způsobu myšlení. Brno dostalo za úkol zaměřovat se na závažnou aktuální zahraniční tematiku (hlavně problémy kapitalismu). Naopak Bratislava roku 1962 začala vytvářet cyklus světových klasických her a tím se započala její dlouholetá tradice kvalitních a skutečně nadčasových převodů literárního dědictví do tvaru televizní inscenace. Tento cyklus však byl vedoucím Uměleckého programu Vladimírem Kovaříkem ve zprávě pro schůzi vedení ČST nařčen z názorové nejasnosti a dramaturgické unikovosti.

Současný stav dramaturgie uměleckého programu. Spisový archiv ČT, VE1 68, i. č. 562, s. 2.

⁴⁰ Celková činnost média musela být na základě tohoto usnesení založena na politice strany a ta v něm viděla mocný nástroj masové politické práce a výchovy mas, důležitý prostředek pro přechod od fáze socialismu ke komunismu. Z tohoto hlediska se v příložené zprávě hodnotila politicko-ideová úroveň televizního programu.

stále značně benevolentním vztahu stranického vedení byl tímto dokumentem přehodnocen mocenský postoj k mladému médiu. V návrhu usnesení bylo konstatováno, že ČST „[...] je televizí socialistickou a celá její činnost musí být založena na politice KSČ.“⁴¹

Televiznímu programu zde byl uložen úkol: „[...] šířit učení marxismu-leninismu a poznatky materialistické vědy, organizovat masy pracujícího lidu k plnění úkolů socialistické výstavby, k účasti na prohlubování principů socialistické demokracie, k vědomí socialistické státnosti, provádět ateistickou propagandu a vést občany k rozvíjení nového, pokrokového, k překonání přežitků a vlivů buržoazní ideologie“.⁴²

Nutno podotknout, že i když se tento dokument stal přelomovým bodem v pojmání hlavního poslání televize, byl v následujících letech plněn spíše formálně a nedostatečně. V programu proto nakonec nedošlo k zásadnímu odklonu od dosavadní praxe.⁴³

Při náhledu do ideově-tematických plánů LDV⁴⁴ je na druhou stranu zřetelné, že se nyní v oblasti dramatické tvorby stal hlavním kritériem námět promlouvající vždy určitým způsobem k současnosti.⁴⁵ Například v prvním pololetí roku 1962 zřetelně převažovaly hry akcentující témata jako kritika imperialismu, dějiny dělnického hnutí, kronika říjnové revoluce, kritika měšťáctví (častá u klasických kusů) či prosazování socialistické morálky.⁴⁶ Nechyběly dokonce ani látky ryze budovatelské. Především na počátku šedesátých let se však

Hlavní podíl na nedostacích byl připisován nespolehlivým pracovníkům a všeobecné improvizaci v programové koncepci. Toto usnesení se stalo závaznou ideovou a organizační směrnicí po celou první polovinu 60. let. K všestrannému naplnění požadavků usnesení ovšem skutečně došlo až v období konsolidace. Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953 – 67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 25 - 27.

⁴¹ Usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize a jejích vztazích k ostatním kulturním institucím [24. 5. 1960] . Spisový archiv ČT, VE 1 27, nezařazeno.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Televize se v následujících letech nestala spolehlivým mocenským nástrojem. Angažovaná tvorba byla před rokem 1968 vždy v menšině a spíše nežli aktivním posluhováním straně se podřízenost projevovala jako vynucované dodržování stanovených mezí. Komunikace skrze usnesení byla nakonec spíše založena na souboru konkrétních kritických hodnocení a z nich vyvozovaných závěrů. Chybělo usilování o pozitivní strategii a pevnou koncepci. Ve vysílání tak byl neustále zachovávan prostor k vlastní iniciativě a tvůrčímu přístupu, které krotilo pouze vědomí možného nárazu na bariéru abstraktních směrnic. Osobní přístup redaktorů získal prostor zejména po nástupu ústředního ředitele Jiřího Pelikána roku 1963, jenž uplatnil své zkušenosti se západoevropským vysíláním. V předchozí funkci předsedy Mezinárodního svazu studentstva měl totiž dostatek příležitostí k cestování do zahraničí. Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953 – 67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 27 - 30.

⁴⁴ Ideově-tematické plány sloužily jako hlavní informační zdroj pro Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ (od roku 1964 Ideologické oddělení ÚV KSČ). Právě tento orgán byl pověřen soustavným sledováním a hodnocením televizního programu. Jednotlivé redakce vypracovávají plány dokládaly, jakými způsoby budou v následujícím pololetí do programu zanesena závažná usnesení předsednictva i důležitá výročí. Přesto tyto přehledy nebyly v očích tvůrčích pracovníků žádným dogmatem, jelikož bylo nutné brát v potaz především notně improvizované podmínky televizní tvorby a výroby.

⁴⁵ I pro redukováný počet adaptací klasických předloh se však našlo politické opodstatnění – měly napomoci dovršení kulturní revoluce a nabídkou kulturních hodnot přiblížit město a venkov. I proto byl nadále zachovávan určitý podíl divadelních přenosů z kulturních center. Ideový plán uměleckého programu na rok 1963. Spisový archiv ČT, VE1 136, i. č. 1153a, s. 5.

⁴⁶ Ideově-tematický plán Uměleckého programu ČST na rok 1962. Spisový archiv ČT, VE1 137, i. č. 137.

začala současně prosazovat i linie „problémových her“ mladých autorů. Ta především poukazovala skrze postavy dospívajících na první poznání existenciální nejistoty zapříčiněné morální schizofrenií starší generace (rozkol mezi jednáním na veřejnosti a v soukromí) či zhoubně zakořeněným odmítavým vztahem k jinakosti a individualitě. Slibný proud, výrazně předznamenávající v době stagnačního mezidobí české kinematografie témata a pocity tvůrců Nové vlny,⁴⁷ byl však v zárodku potlačen kritickým postojem ÚV KSČ. K prvnímu projevu nesouhlasu došlo roku 1961, kdy bylo Oddělením propagandy a agitace znemožněno odvysílání původní hry Jiřího Hubače *Zítřka a pozítří*.⁴⁸ Jednalo se o první doložený případ tohoto druhu zásahu v oblasti dramatické tvorby. Prostorem pro paušální odsudek této linie tvorby se poté stalo stanovisko stranického sekretariátu k sebekritické zprávě vedení ČST O plnění usnesení o stavu a nových úkolech Československé televize ze srpna 1962.⁴⁹

Tradované vnímání televizní dramatické tvorby šedesátých let jako neotřesitelného nositele nadčasových kulturních hodnot navzdory mocenskému diktátu tudíž rozhodně není jednoznačné. Spíše se dá aplikovat na tvorbu padesátých let a poté až na období navazující na „krizový“ rok 1964, kdy se však proměna dramaturgického směřování stala důsledkem vynucených opatření.

Co této razantní a nedobrovolné změně kurzu předcházelo? Kořeny je třeba hledat ve zlomovém XII. sjezdu KSČ, jež se konal v prosinci roku 1962. Ten se stal významný tím, že zde byl po značném zpoždění opatrně odsouzen kult osobnosti a začalo se s rehabilitací jeho obětí. Značnou roli v tomto „prohlédnutí“ hrála závažná hospodářská krize, která si žádala ústupky, aby se předešlo hrozcím nepokojům. Hlavním preventivním opatřením se stalo uvolnění v ideologické oblasti. K jeho projevu téměř okamžitě došlo i ve sféře kultury. Díky zmírnění cenzury získala například ve filmu prostor nastupující Nová vlna i snímky přehodnocující mýty minulosti. I LDV ve svém dramaturgickém směřování zareagovala s překvapivou pohotovostí. K realizaci scénářů však byla potřeba téměř roční lhůta, která se ukázala být delší než závan svobody. Příští rok většina hotových her vstupovala již do zcela odlišných podmínek. Liberální období bylo příliš krátké a vystřídalo je opět přechodné ochlazení a zpřísněný stranický dohled. Výsledkem bylo, že roku 1964 byla provedena dlouhá

⁴⁷ Sepjetí nejenom těchto raných původních televizních her s díly Nové vlny se v pozoruhodných analýzách věnuje Hana Slavíková. Viz: Hana Slavíková, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2007.

⁴⁸ Zpráva o plnění usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize [24. 5. 1960]. NA, KSČ-ÚV-05/3, i. č. 11, i. č. 68, s. 5.

⁴⁹ Usnesení 172. schůze sekretariátu ÚV KSČ ze dne 8. srpna 1962 k bodu: 3) Zpráva o plnění usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize. NA, KSČ-ÚV-05/3, i. č. 11, i. č. 68.

řada posteriorních cenzurních zásahů v rozmezí pouhých několika měsíců.⁵⁰ Zpráva o stavu Československé televize pro ÚV KSČ, vypracovaná na sklonku tohoto roku, tudíž pod vlivem vnějšího tlaku opět konstatovala vážné ideologické nedostatky v tvorbě LDV. Dle vedení ČST byla společenská angažovanost jednostranně orientována na

„[...] prosazování her, které se kriticky vyrovnávají s obdobím kultu a dogmatismu, přičemž ideová nezralost a názorová nepevnost svád[ěla] některé pracovníky k nekritickému pohledu na objektivní účín jednotlivých her i na jejich uměleckou úroveň [...] soudruzi jako by se styděli vidět v naší společnosti cokoliv kladného, vést lidi k pozitivním hodnotám, ukázat na pozitivní výsledky současné politiky strany a jejich bojů v minulosti.“⁵¹

Ve stanovisku Ideologického oddělení ÚV KSČ⁵² k tomuto dokumentu byl vyličený stav chápán jako důsledek negativního vlivu neuspokojivého stavu kulturní a umělecké fronty. Dobové myšlenkové i estetické tendence v progresivnější divadelní, literární či filmové tvorbě pronikaly na obrazovky například skrze v ČST se uplatňující absolventy FAMU, začínající autory, inspirované módními proudy, či v podobě zasvěceného výběru divadelních přenosů. Tím byla v očích nadřazených orgánů nezodpovědně zrazována společenská role daného sdělovacího prostředku.

Televize měla tu smůlu, že její jednotlivé pořady měly na rozdíl od návštěvnosti českého filmu čím dál masovější dopad.⁵³ Navíc byla podrobena přímému dohledu ÚV KSČ. Nároky na její ideologickou poslušnost tudíž byly nesrovnatelně vyšší. V již zmíněném stanovisku Ideologického oddělení byla dokonce nazývána „*organizátorem a ovlivňovatelem kultury ve stranickém duchu*“,⁵⁴ který však v poslední době neplnil tuto úlohu. Naopak svou masovou podstatou pronikavě znásoboval účinek nesprávných proudů. Proto i přes osamocené snahy napojit se na atmosféru doby tání, vždy koncentrované do krátkých údobí, přicházela nejen v oblasti dramatické tvorby delší období tematické regrese.

⁵⁰ Vladislav Čejchan, Vyličení případu dramaturgie LDV z let 1963–1965 pro J. Pelikána [20. 4. 1968]. Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.

Součástí této zprávy je i chronologický přehled 27 cenzurních zásahů různého druhu (především ze strany zmocněnců ústředního cenzurního orgánu Hlavní správa tiskového dohledu podřízenému Ministerstvu vnitra). Několik zakázaných scénářů se alespoň úspěšně prosadilo v rozhlasovém provedení, scénář hry Norberta Frýda *Horko*, zakázaný na popud Ministerstva zahraničních věcí, byl dokonce rok poté přetištěn v časopisu Plamen.

⁵¹ Zpráva o stavu Československé televize. Spisový archiv ČT, VE1 154, i. č. 1343, s. 10.

⁵² Stanovisko II. oddělení ÚV KSČ [II. příloha materiálu Stav a perspektivy Čs. televize, předloženému ideologické komisi 19. 12. 1964]. Spisový archiv ČT, VE1 154, i. č. 1343.

⁵³ Roku 1964 se počet koncesionářů přiblížil hranici dvou milionů a stále rapidně rostl, zatímco pro český film bylo stále obtížnější překonat hranici milionu diváků a většinou ho navštěvovalo méně než půl milionu návštěvníků.

⁵⁴ Tamtéž, s. 3.

Dokonce samo vedení v čele s ústředním ředitelem Jiřím Pelikánem se ve Zprávě o stavu Československé televize z roku 1964 postavilo kriticky k obnovené orientaci dramaturgie na práci s mladými začínajícími autory. Jejich tvorbu orientovanou především na morální rozměry generační rozluky označilo za nezralou až společensky pokřivenou a řadu těchto děl samo zastavilo.⁵⁵

Před rokem 1968 tak LDV měla příležitost přispět pouze okrajově k celospolečenskému vývoji. Výrazněji společenskokritické hry nakonec ani na obrazovky nezískaly přístup a navíc nebylo ani v možnostech televize získat pro spolupráci zkušené autory s vyzrálým světonázorem.⁵⁶ O plném napojení redakce na kulturní frontu, spjatou se směřováním společnosti, se dá hovořit teprve v období, jež následovalo po srpnové invazi.

Na vině tohoto stavu jsou však i vynucená opatření, týkající se celkové dramaturgické koncepce. Ideologické oddělení již ve svém stanovisku z prosince roku 1964 navrhovalo dočasně řešit přílišnou nezávislost dramatické tvorby politickým posílením vedení ČST dvěma náměstky pro politicko-zpravodajský a umělecký program. Toto dočasné opatření mělo platit, dokud by nebyla situace ve vysíláních kádrově vyřešena. Již v červenci 1964 totiž vedení televize v součinnosti s příslušnou stranickou organizací⁵⁷ započalo pracovní prověrky v nejproblémovějších úsecích. Nejprve přišla na řadu redakce publicistiky a dokumentaristiky a LDV, poté byly postupně prověřeny i ostatní redakce. Výsledkem této kontroly byly změny

⁵⁵ Zpráva o stavu Československé televize. Spisový archiv ČT, VE1 154, i. č. 1343, s. 12. Vedení v této zprávě označilo za hlavního viníka přenášení situace na kulturní frontě do televizního vysílání televizní kritiku (výjimkou nebyl ani stranický tisk), která neustále upozorňovala na zaostávání televizního programu za soudobými kulturními požadavky.

Podle televizních scénáristů a režisérů toto zaostávání vzniklo z úzkostlivého dodržování zásady „všechno pro všechny“ v programu. Důvodem pro ně bylo, že se do koncepce vysílání zapracovávalo i zanedbatelné procento nesouhlasných diváckých hlasů. Postupně tak dle názoru těchto tvůrců vznikl požadavek dobrého a univerzálního průměru, přístupného i nejméně náročnému, zcela pasivnímu divákovi. Tento typ publika se pro vedení programu stal prototypem. Za důsledek těchto okolností tvůrci považovali skutečnost, že jen málokdo byl ochoten vybočovat jak odvážnější myšlenkou, tak novátorskými postupy, „zradit“ model univerzálnosti. Dušan Havlíček, Televize diváci kritika. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 44, s. 1, 3, 7.

⁵⁶ V tomto problému tkví ještě jedno vysvětlení toho, proč se umělecká tvorba v televizi ani v období těsnějšího napojení na kulturní frontu nemohla srovnávat s výboji ostatních uměleckých druhů. Již od počátků vysílání televize bojovala s nedostatkem finančních prostředků, odrážejících se i na honorářích pro autory. Ty byly ve filmu či na divadle mnohonásobně vyšší (až 10x díky podílu autora na zisku). Proto bylo pro televizi takřka nemožné získat kvalitní látky a scénáře, jelikož ty byly přednostně nabízeny jinde. Bylo nutné se spokojit se scénáři odmítnutými či texty začínajících autorů.

Návrh zásad koncepce televizního programu [1963]. Spisový archiv ČT, VE1 136, i. č. 1156, s. 14.

⁵⁷ Stranickou organizaci v ČST tvořily základní organizace (ZO), v nichž se scházeli všichni komunisté daného programového i neprogramového úseku (například pro celý umělecký program byla určena 1. základní organizace, samostatnou organizaci měl publicistický a zpravodajský program, další například ekonomické složky). Každá základní organizace si volila vlastní výbor a pravidelně pořádala členskou schůzi (maximálně v intervalu dvou měsíců). Na výroční všeplenární schůzi se volil celozávodní výbor (CZV) koordinující na bázi jednotného principu činnost výborů ZO. Za svou činnost zodpovídal okresnímu výboru KSČ. Součástí stranické organizace byla i kontrolní a revizní komise dohlížející na hospodaření a správnost ideologické linie. Návrh stanov Komunistické strany Československa (10. 8. 1968). Spisový archiv ČT, VE2 173, i. č. 1182.

na vedoucích postech těchto redakcí.⁵⁸ U LDV souhrnná zpráva o činnosti jednotlivých rozborových skupin⁵⁹ ze září roku 1965 konstatovala, že se ideová linie v průběhu posledních let zcela vytratila a jednostranná orientace na původní televizní tvorbu se neosvědčila. Do pozadí se dle ní dostala směrnice seznamovat diváky s již prověřenými díly současné i klasické literatury a dramatu. Činnost vysílání se tak „[...] *od dramaturgie činu dostala k dramaturgii pocitu*.“⁶⁰ Vnímaná nekonceptnost ve výběru látek i úplná absence dlouhodobého dramaturgického plánu vedla k nařčení útvaru z „*anarchie*“ i „*trapnosti*“.⁶¹

Podstatnou příčinou tohoto stavu však dle komise byl fakt, že se za 10 let ve vedení vysílání vystříдалo 6 vedoucích, z nichž každý přistupoval k dramaturgii radikálně jinak. Komise zohlednila také izolovanost LDV od ostatních redakcí a nemožnost konzultace ideových otázek na vyšší úrovni.⁶² Hlavní zodpovědnost padla na šéfredaktora Otakara Fencla, který byl přeražen na pozici zástupce vedoucího redakce. Jeho náhradou se stal režisér Jiří Bělka, který dosud stál v čele realizace. Ještě hůře dopadl vedoucí dramaturgie⁶³ Vladislav Čejchan přeražený po prověrce na jiné pracoviště s odejmutím vedoucí funkce.⁶⁴ Tento radikální krok však ze samotné prověřkové zprávy, týkající se pouze LDV, nevyplývá. Dle ní se měly stanovit nové úkoly s termínem pro jejich splnění a až poté vyvodit důsledky.⁶⁵ Okamžitý personální zásah byl až dodatečným rozhodnutím ÚV KSČ. Zaneseno bylo v usnesení jeho předsednictva, které bylo vypracováno v únoru roku 1965 na základě televizí

⁵⁸ Zpráva o stavu Československé televize. Spisový archiv ČT, VE1 154, i. č. 1343, s. 19–20.

⁵⁹ Komise byla složena ze tří zástupců vedení (Viktor Růžička, Ing. Jiří Procházka a Dr. Valter Feldstein) a dvou zástupců stranické organizace v ČST.

⁶⁰ Souhrnná zpráva o činnosti rozborových komisí v programu ČT Praha. Spisový archiv ČT, VE1 174, i. č. 611, s. 3–4.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Zpráva o výsledcích práce rozborové skupiny pověřené zkoumáním stavu LDV ČT – Praha [prosinec 1964]. Spisový archiv ČT, VE1 140, i. č. 1202, s. 5–6.

Z uvedených nedostatků lze i vyvodit, že zrušení tří programových celků nakonec nevedlo k zesílenému řízení jednotlivých redakcí a vysílání, spíše došlo k jejich vymknutí z rukou vedení. Dosazení dvou náměstků z ÚV KSČ se tak stalo jakýmsi suplováním předchozích mezičlánků, i když trpěným.

⁶³ Tato funkce se kryla s funkcí zástupce vedoucího redakce.

⁶⁴ Souhrnná zpráva o činnosti rozborových komisí v programu ČT Praha. Spisový archiv ČT, VE1 174, i. č. 611, s. 10.

Tato opatření se dají vysvětlit tím, že komise u Otakara Fencla přihlížela ke složitosti situace v LDV po náhlém odchodu Jaroslava Dietla z funkce vedoucího. Nanejvýš Fenclovi vytýkala nerozhodnost a nedostatek iniciativy. Naopak Vladislav Čejchan dle rozboru nedokázal kvůli nedostatečné odpovědnosti plnit svoji funkci a tu nakonec nedokonale suploval Fencel. Dle rozborové komise to tedy byl vedoucí dramaturg, kdo nejvýrazněji napomohl složité situaci v přípravě scénářů.

Zpráva o výsledcích práce rozborové skupiny pověřené zkoumáním stavu LDV ČT – Praha [prosinec 1964]. Spisový archiv ČT, VE1 140, i. č. 1202, s. 7–8.

⁶⁵ V této zprávě z prosince roku 1964 komise neprosazovala odvolání obou vedoucích hlavně proto, že se dle ní v poslední době projevilo zlepšení řízení i uváděných inscenací. Navíc připustila, že na předchozích nedostacích se mohlo výrazně podílet doznívající Dietlovo vedení. V jeho průběhu totiž stále pokračovala potlačená první vlna společenskokritických inscenací. Tamtéž, s. 13–14.

předložené zprávy O stavu, činnosti a úkolech ČST.⁶⁶ Čejchan byl poté přeřazen i díky přimluvě svých spolupracovníků jako dramaturg do tehdy připravovaného druhého programu. Jeho spuštění ale bylo odloženo, a tak mohl své pracovní zkušenosti zúročit až od roku 1966 při přípravě publicistických magazínů *Barevné dny*. Roku 1968 sepsal na Pelikánovu výzvu vyjádření ke svému případu a ústřední ředitel mu rehabilitací splnil i jeho přání vrátit se do LDV.⁶⁷

Rozborová komise se zabývala i zásahy do dramaturgického plánu a řada dalších současných látek byla zakázána. O scénářích televizních her se ve vedení televize začalo rozhodovat předem a vnější dohled nad produkcí LDV měl vyřešit stálý poradní sbor externích odborníků – ideově-umělecká rada, jejímž úkolem bylo přispívat různorodými názory a usnadňovat plnění zadaných úkolů odbornými a politickými doporučeními.⁶⁸ Činnost rady, i když pouze poradní, výrazně omezila pravomoci a iniciativu jednotlivých tvůrčích skupin.

Opatření však brzy přesáhla úroveň jednotlivých redakcí, u nichž se dočasně projevilo názorové uvolnění. Ještě roku 1965 byl realizován návrh Ideologického oddělení z prosince předchozího roku, týkající se dosazení dvou náměstků pro ideově programové otázky s dlouholetými zkušenostmi ve stranické práci.⁶⁹ S platností od 1. 1. 1966 se náměstkem ústředního ředitele pro Televizní noviny a publicistiku stal Jaroslav Hondlík a Jiří Plachý byl jmenován náměstkem pro umělecký program. LDV se tedy po několik příštích let zodpovídala právě jeho osobě.⁷⁰

Usnesení předsednictva ÚV KSČ z února 1965 tuto změnu v organizaci televizního vedení výslovně nezahrnulo, ačkoliv je právě vstup zástupců moci přímo do ČST s tímto dokumentem spojován.⁷¹ Implicitně se dá schválení tohoto požadavku vyčíst z bodu, který ukládá vedení ČST úkol soustředit se primárně na koncepční a programovou práci. Ta dle

⁶⁶ Usnesení 97. schůze předsednictva ÚV KSČ konané dne 2. 2. 1965 (bod 7 – Stav, činnost a úkoly Čs. televize). NA, KSČ-ÚV-02/1, i. č. 93, i. č. 97, b. 7, s. 15.

⁶⁷ Vladislav Čejchan, Vyličení případu dramaturgie LDV z let 1963–1965 pro Jiřího Pelikána [20. 4. 1968]. O Čejchanových nesporných profesních kvalitách svědčí například spolupráce na scénáři televizního filmu režiséra Antonína Moskalyka *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, který získal Cenu mezinárodní kritiky na festivalu Prix Italia a Zlatou Nymfu na MTF Monte Carlo).

⁶⁸ Zpráva o výsledcích práce rozborové skupiny pověřené zkoumáním stavu LDV ČT – Praha. Spisový archiv ČT, VE1 140, i. č. 1202, s. 16.

⁶⁹ Tento požadavek byl přítomný i ve zprávě vedení televize, k níž tehdy oddělení zaujímalo stanovisko, tudíž jeho původ není tak jednoznačný.

⁷⁰ Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953 – 67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 29.

⁷¹ Usnesení 97. schůze předsednictva ÚV KSČ konané dne 2. 2. 1965 (bod 7 – Stav, činnost a úkoly Čs. televize). NA, KSČ-ÚV-02/1, i. č. 93, i. č. 97, b. 7, s. 15.

názoru ÚV KSČ dosud zanikala v přílišném zaměření na provozní a ekonomické otázky.⁷² Na rozdíl od původních úvah však opatření ztratilo charakter dočasné výpomoci, navíc přišlo v době, kdy již byla kádrová situace v redakcích víceméně vyřešena.

Oba zástupci stranické moci zajišťovali déle než dva roky dohled nad tvorbou programu a sami byli zárukou toho, že televize začne v programu uplatňovat současné politicko-ideologické požadavky. Ta se však přímým nástrojem či „hláskou troubou“ KSČ skutečně stane až po složitém posrpnovém období, kdy si strana i vláda teprve uvědomí mocný vliv tohoto média. Zatím se jednalo spíše o funkci kontrolní a nárazově iniciační, zachovávající prostor i pro skutečnou tvorbu. Tento poněkud ambivalentní přístup se zajímavým způsobem odráží hlavně na specifickém vztahu k dramaturgii sledované redakce.

1.4 Nový kurs dramaturgie

Proměna, která se udála v souvislosti s mocenskými opatřeními poloviny šedesátých let v dramaturgickém přístupu k literárně dramatické tvorbě, má pro hlavní jádro práce poměrně značnou výpovědní hodnotu. Ve své podstatě se jednalo také o jistý druh konsolidace, o snahu vypořádat se s koncepcí, která začala být výraznou překážkou v politické strategii strany. Přesto byla vynucená tematická přeměna pronikavě odlišná od posrpnových kroků.

V archivech jsem nenalezl jediný dokument, který by diktoval nový způsob dramaturgické práce pro LDV. Nabízí se otázka, zda-li byl odklon od původní současné tvorby dosažen direktivním působením vedení ČT, posíleného o stranické zástupce, či šlo o autocenzurní praxi v samotné redakci po období silného nátlaku.⁷³ Každopádně v dramaturgickém plánu na rok 1966⁷⁴ již na prvním místě figurovaly vedle několika úlitbových her k příležitosti XIII. sjezdu KSČ adaptace české a slovenské klasiky. U původních látek se navíc nikterak nezdůrazňovala nutnost jejich zasazení do současnosti. Hlavním kritériem již nebylo operativní zpracovávání nejaktuálnějších otázek, v němž televize ještě nedávno viděla svojí výhodu nad filmem, ale vytváření děl spojujících vysokou

⁷² Ekonomika a provoz byly dosud v kompetenci tří náměstků, zatímco programové otázky měl na starosti jediný náměstek. Posun v prioritách vedení dokládá spojení technických a hospodářských záležitostí do rukou jediného náměstka a naopak posílení programového vedení o dva nové náměstky z ideologického oddělení.

⁷³ Přesto by se jedno vodítko k zodpovězení této otázky nabízelo. Jak již jsem zmínil výše, v rozborové zprávě o činnosti rozborových komisí v ČST ze září 1965 bylo konstatováno, že byl silně upozaděn úkol seznamovat diváky s již prověřenými díly současné i klasické literatury a dramatu. Právě tato slova vyjádřila směr nově nastoupené dramaturgické koncepce. Je však možné, že vzájemně působily obě varianty. Druhá je například podložena kritickými slovy Jiřího Hubače, která uvádím v závěru této podkapitoly.

⁷⁴ Dramaturgický plán na rok 1966 – LDV. Spisový archiv ČT, RED 97, i. č. 877.

ideovou a uměleckou kvalitu s širokou dostupností. Důraz na aktuálnost dříve otevíral prostor novým impulsům, avšak v této koncepci jako by pro něj scházelo místo. V předešlém období převažovalo kritérium neotřelého i odvážného pohledu na určitou společenskou problematiku nad výslednou uměleckou hodnotou a myšlenkovou trvalostí zpracování. Nyní se staly ústředním cílem dvě poslední hodnoty, avšak bez možnosti vyvážení. V ideově-tematickém plánu z roku 1967⁷⁵ se sice objevila myšlenka vytvořit zvláštní tvůrčí skupinu pro zpracování aktuálních témat formou reportážních her, ale k její realizaci nedošlo. Naopak kladným počinem bylo, že nová dramaturgie opustila pravidlo univerzálního oslovení a ve svých plánech rovnoměrně rozložila díla náročnější a rekreační (včetně klasických děl lidových autorů). Na obrazovky tak pronikly i filosofické látky, neopomíjející ani západní proudy, především existencialismus.

Největší prostor byl tedy věnován dramatizacím a adaptacím časem či soudobou veřejností a kritikou prověřených děl, často však s výraznou autorskou interpretací. Velký prostor získaly i zábavné látky, především detektivní hry. Jak uvádí dramaturgický plán na rok 1967,⁷⁶ jeho osou se měla stát původní díla vzešlá ze scénářistické soutěže. K realizaci však bylo vhodných pouze 7 scénářů. Z tohoto výběru se ovšem tento rok na obrazovku dostal jediný (!) zástupce – historická hra Jiřího Bělký *Waterloo*. K soudobé československé společnosti tak bylo možné promlouvat pouze nepřímou, skrze otázky morálky a formování charakteru v dílech převážně zahraničních autorů, či ojediněle v odvážnějších metaforách.⁷⁷ Na druhou stranu však s výjimkou předsjezdových období a hlavních výročí zcela zmizela ideologicky angažovaná díla. Ani jednoznačné politické stanovisko či za každou cenu přítomné aktualizací odkazy již nebyly kritériem pro výběr literárních a dramatických látek.⁷⁸ Angažovanost dramaturgie tak paradoxně nebyla v dosud nejužším provázání televize

⁷⁵ Ideově-tematický plán ČST 1966. Spisový archiv ČT, VE1 136, i. č. 1143, s. 102.

⁷⁶ Dramaturgický plán na rok 1967 – LDV. Spisový archiv ČT, RED 97, i. č. 877.

⁷⁷ Například Moskaljova adaptace románu Jerzyho Andrzejewského (scénář: Jaroslav Klíma) *Noc bez úsvitu* o inkvizici ve středověkém Španělsku a nebezpečích jakéhokoliv dogmatismu. Šlo o jednu z inscenací zakázaných po srpnové okupaci.

V lednu roku 1968 se na obrazovku dostaly dokonce dvě metaforické hry využívající církevní téma (dá se v něm vnímat i jistá zástěrka, jelikož kritika církve byla v ideově-tematickém plánu jen vítána). Podstata fungování této instituce posloužila jako vděčný model zločinného společenského mechanismu, v němž morálka musí ustupovat „vyšším“ zájmům. Pražská LDV stála za přepisem polské televizní hry *Úřad* v režii Jaroslava Novotného, Hollého *Svatý experiment* byl dílem bratislavské dramaturgie. Filmové a televizní noviny přiznaly výběru těchto dvou počinů jediné splacení dluhu ČTV lednovým událostem, jelikož v nich byla plně vyjádřena podstata aktuálního politického boje. Jiří Lederer, [Televizní sloupek]. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 2 (24. 1. 1968), s. 2.

⁷⁸ Výmluvně jsou nesrovnalosti dramaturgických plánů s konečnou podobou programu. Teprve pak vynikne, že během výročí a období kolem sjezdů se nakonec do vysílání dostala pouze umírněná díla (adaptace Otčenáškovy Kulhavého Orfea s názvem *Prozatimní svět* získala v období XIII. sjezdu KSČ přednost před Gorkého *Matkou*, pro výročí VŘSR dokonce nevznikla dramatizace *Deseti dnů, které otřásl svět* v sovětské koprodukcii, nýbrž

se stranickým aparátem prohloubena, nýbrž zcela eliminována. Literárně dramatické tvorbě zkrátka nepříslušelo zdvojovat úkoly televizní publicistiky, která přeci jen vzhledem k exaktnímu vztahu ke skutečnosti byla z mocenských pozic snadněji uchopitelná a kontrolovatelná. Právě ve srovnání se služebnou pozicí publicistických a dokumentárních pořadů vynikne pozoruhodná izolovanost televizních her od utilitárních požadavků režimu.

Problém výrazové myšlenkové „neplodnosti“ a únikovosti byl reflektován samotnými členy reakce. Na diskuzi, která proběhla na počátku roku 1967 v rámci Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES), se zabývali příčinami stagnace dramatické tvorby.⁷⁹ Ta byla v úvodním referátu nazvána „*hrou na jistotu*“ či „*klidným odevzdáním*“. Všeobecně zde bylo uznáno, že není možné svádět situaci pouze na objektivní podmínky, což je pro náš náhled důležité. Vliv těchto podmínek dle Jiřího Hubače mohl působit v období těsně po všestranných zásazích do tvorby a chodu redakce, kdy se stal spíše podnětem pro rozbušení koncepce, založené na jistotách a dobrém průměru. Ta v jeho očích již v roce 1967 neměla své opodstatnění. Za poslední dva roky se totiž nesetkal s jediným případem, kdy by jediný scénář, i myšlenkově aktuální, narazil na jakékoliv potíže. Touto úvahou dochází až k myšlence rozvinuté autocenzury.⁸⁰ Dramaturgyně Jana Dudková naopak vnímala hlavní problém na straně autorů, pro něž práce s televizí po prožité zkušenosti jejich kolegů v době sankcí ztratila jakoukoliv přitažlivost. Když dle ní někdo z nich přeci jen přistoupil ke spolupráci, byl tematicky bezpečně vzdálen občanské angažovanosti.⁸¹ Dle Zdeňka Bláhy by však zájem měla projevovat především televize:

„[...] *V tomto směru převládla dramaturgie pasivní, a řekl bych dokonce pobídková. Spíš se snahou bez rizika vyhovět jednostranné poptávce, než provokovat zároveň potřebu a poptávku novou, třeba i za cenu občasných srážek s diváckými a programovými konvencemi.*“⁸²

v plánu nepřítomná Dietlova adaptace Amosovy novely *Těžká srdeční komplikace* – takřka faktografický popis jednoho všedního dne kardiochirurga). Oproti tomu se však na obrazovce neobjevila jediná z ohlášených her, vyrovnávající se s kultem osobnosti. Informace čerpána z televizních programů otištěných zde: *Československá televize* 2, 1966, č. 21, s. 5. *Československá televize* 3, 1967, č. 45, s. 5.

⁷⁹ Referát i diskuze jsou otištěny zde: Nad poslední dramatickou tvorbou. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců FITES* 2, 1967, č. 4–5 (26. 5. 1967), s. 3–15.

⁸⁰ Hubač dokonce zmínil, že palčivá absence reportážních her ze současnosti byla pocíťována i ze strany programových náměstků, tudíž z této strany nebyly této linii tvorby stavěny překážky. Otázkou je, co si přesně náměstci pod pojmem reportážní hra představovali. Tamtéž, s. 9.

⁸¹ Tamtéž, s. 9.

⁸² Tamtéž, s. 7.

Jiří Pittermann, který přednesl úvodní referát, nastínil konkrétněji možné příčiny dramaturgické stagnace. Na dramatickou tvorbu nahlížel jako na „[...] *vcelku slušně zaběhnutou sériovou výrobu, která – spoléhajíc na to, že*

Objevil se však i názor režisérky Evy Sadkové, že ústup od hodnoty činu, byť zastřeného, není vědomý, nýbrž je důsledkem zvýšení produkce i snah o vysokou řemeslnou úroveň, pracovní únavy.⁸³

Situace v redakci se na základě reflexí tudíž zdá být mnohem složitější a bylo by zkreslující vnímat ji jen jako důsledek vstupu mocenské síly přímo do televizní instituce. Tvůrci se během diskuze na půdě FITESu dokázali shodnout na jedné věci. Že se dramaturgická koncepce dostala do slepé uličky, setrvačnosti, která hraničila až s rutinou. Sankce v roce 1965 se staly spíše impulsem, který rozpoutal celou řadu dalších vlivů. Teprve jejich působením a propojením s jevy již existujícími – nedostatečné finanční odměny pro autory či přílišné lpění vedení na hodnocení většinového diváka – se rozvinula situace, jejíž projevy nemají daleko k označení „tvůrčí krize“.

se její výrobky kupují – nemá chuť odvahu, ani příliš stimulů a prostředků k tomu, aby se pouštěla do náročnějších pokusů“. To dle něj tvůrcům přináší „[...] mnohem více výhod, jestliže se existujícímu stavu přizpůsobí. Aniž musí nějak zásadněji přitom slevovat z určitých nároků na sebe samotné. Ať už jde o míru odevzdané profese nebo uměleckou čest. A navíc je tu ono sebeopravňující rozhršení ve jménu služby divákovi.“ Právě z tohoto důvodu vnímá úbytek „osobitých a vyhraněných rukopisů“ i navzdory stále přítomnosti těch samých jmen. Postrádá „[K]ontinuitu tvůrčí osobnosti nebo kolektivu.“, stejně jako „výboje a hledání“. Tamtéž, s. 4

⁸³ Tamtéž, s. 12.

Předchozí oddíly mi posloužily jako výchozí a zároveň i orientační body pro zvolené téma. Na jejich podkladě je teprve možné vnímat, jaký význam pro literárně dramatickou redakci sehrálo období Pražského jara a především boj za jeho výdobytky v posrpnovém období. Podstatu tohoto posunu nelze pochopit jinak, než v juxtapozičních vztazích s výchozím stavem, jehož obraz jsem již načrtl. V následujících kapitolách bude i pro doplnění celkového obrazu konsolidačního procesu v televizi po srpnu 1968 důležité sledovat, jak se dále proměňovaly srážky redakce a především její tvůrčí koncepce s mocí. Podstata mocenských opatření totiž bude dosti odlišná, a tím se otevře i symptomatický rozměr.

2. Literárně dramatické vysílání od ledna do srpna 1968

V následující kapitole se budu věnovat odrazům prudkého politického uvolnění v dramaturgickém směřování literárně dramatického vysílání. Stručné navození dopadu pražského jara na televizi jako celek mi poslouží jako pozadí, na němž srovnáním vynikne nepoměr dobového napojení pražské dramatické tvorby na politicko-společenský proces. V odkazech na předchozí podkapitulu určím specifický charakter angažovaného přístupu v televizních hrách. Právě ten se stane důkazem toho, že mezi předešlým obdobím a obdobím posrpnovým neexistuje výrazný předěl, vnímatelný jinak především v oblasti publicistiky. Kromě činnosti samotné redakce se budu rozsáhleji věnovat i napojení jejích tvůrců na oživený politický život. Platformou s výrazným vlivem na vládu i stranické orgány se stal Svaz československých filmových a televizních umělců (FITES). Právě členství v jeho řadách se stalo klíčovým bodem pro budoucí posuzování i sankcionování jednotlivých tvůrců. Proto je nutné přítomnosti pracovníků LDV v tomto svazu přikládat přinejmenším takovou pozornost, jakou věnuji oblasti jejich tvorby.

2.1 Československá televize a obrodný proces⁸⁴

Na sklonku roku 1967 téměř nic nenasvědčovalo tomu, jakou zásadní proměnou televizní vysílání projde v nejbližších měsících. Výše zmíněná neorganická infiltrace mocenského orgánu přímo do vedení televize prostřednictvím dvou dosazených náměstků - členů ideologického oddělení ÚV KSČ - sice napomohla přiblížit obsah vysílání stranickým směrnicím, avšak tím jej zbavila přitažlivosti a živosti. Právě v posledním pololetí před překotným uvolněním v lednu 1968 měl stranický tlak paradoxně největší dopad na programovou nabídku. Pořady posluhující moci a zároveň odpoutané od reality musely v této době oprávněně budit zdání, že všechny výdobytky předchozích let byly nenávratně zmařeny. Tomu paradoxně přispěla i nedostatečná kontrola vznikajících pořadů ze strany obou zástupců moci, jelikož tím byl dán podnět pro direktivní zákaz kritických publicistických relací v druhé polovině roku 1967.

Na přelomu let 1967 a 1968 způsobilo prudký obrat v celé společnosti prosincové a lednové plénum ÚV KSČ, v němž získalo převahu reformní křídlo nad přívrženci konzervativní a byrokratické politiky. Ještě v lednu 1968 byla pod tlakem řady tvůrčích

⁸⁴ Není-li uvedeno jinak, čerpám informace v této kapitole z publikace: Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.

a profesních svazů nastolena komunikace představitelů režimu s veřejností a příprava reformy se tím zcela otevřela pestré škále názorů „zdola“. Tento překotný vývoj našel i uvnitř televize téměř okamžitou odezvu. Promítnutí nových podmínek do obsahu vysílání vyjádřila rezoluce aktivu komunistů v ČST zaslané Ústřednímu výboru strany již 24. ledna 1968:

„[v] oblasti, která se bezprostředně dotýká naší práce, ať je to zpravodajství, publicistika, nebo umělecké pořady, cítíme nutnost důsledně realizovat leninské principy otevřeného střetu názorů i tvůrčích činů, bez podržování této oblasti názorům jednotlivých funkcionářů, které jsou někdy vydávány autoritativně za názory pracujících, nebo celé strany.“⁸⁵

Televize nehodlala čekat, až stranické předsednictvo učiní potřebná opatření, v nichž budou tyto požadavky zohledněny. Díky pohotovosti ředitele Jiřího Pelikána spontánně obnovila vlastní iniciativu a navázala na kritickou publicistiku poloviny šedesátých let. Zpočátku bylo nutné se spokojit s rozšířeným zpravodajstvím, v němž již v lednu byl obnoven žánr komentáře. Doběh ostatních pořadů, připravených ještě před lednovým plénem, byl občas oživen reprízami i opožděnými premiérami politicky problematických pořadů z předchozího období, včetně těch uměleckých. Na sklonku února byly obnoveny diskusní a polemické pořady, které poprvé nebyly sestřihy z kontrolovatelných záznamů a nezávisely na předpřipravených odpovědích politiků. V březnu 1968 se na obrazovku dostaly první dokončené publicistické pořady využívající rehabilitace individuálního stanoviska.⁸⁶

Konkrétní požadavky, týkající se nejen obsahu, ale i samotného fungování televize, byly vzneseny na celozávodní konferenci KSČ v ČST ve dnech 28. a 29. února 1968. V usnesení přijatém na tomto jednání se stranická organizace zavazovala rozvinout progresivní myšlenky lednové rezoluce aktivu komunistů v televizním programu. Dokonce v televizi viděla nezbytný prostředek pro to, aby se společnost do budoucna mohla utvářet

⁸⁵ Rezoluce aktivu komunistů a CZV KSČ v Čs. televizi. Spisová archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 4.

⁸⁶ Televize tak nezávisle na stranických orgánech začala uvádět na pravou míru dosud zkreslované současné i historické jevy, v jejichž výkladu hrály stěžejní roli i osobní názory reportérů. Až do počátku roku 1968 toto přehodnocování spadalo výhradně do kompetence ÚV KSČ. Asi nejproslulejším publicistickým pořadem, jenž byl odvysílán v období Pražského jara, se stal cyklus *Na pomoc generální prokuratuře*, přinášející nová fakta a výpovědi k dosud tabuizovanému tématu smrti Jana Masaryka. Obdobně razantním příspěvek nabídlo i vysílání pro děti a mládež. To ve velmi angažovaném publicistickém cyklu *Zvědavá kamera* uvedlo reportáž *Kontrola z věznice Mírov*, jež odhalovala na konfrontacích politických vězňů a dozorců deformace ve vězeňství v předchozím období.

Nejvýznamnější projevy společenského a politického tání v televizním programu v chronologickém pořadí zmiňuje Jarmila Cysařová zde: Jarmila Cysařová, ČST a FITES v šedesátém osmém. *Synchron* 7, 2008, č. 1, s. 4, *Synchron* 7, 2008, č. 2, s. 14–17, *Synchron* 7, 2008, č. 3, s. 4–8.

v duchu humánního socialismu. Žádala programovou a ekonomickou samostatnost ČST či přehodno-cení dosavadních usnesení stranických orgánů zaměřených proti svobodě tvůrčí práce. Součástí usnesení byla i pobídka předsednictvu ÚV KSČ, aby zvážilo další existenci cenzurního orgánu a platnost tiskového zákona v současné situaci.⁸⁷

Publicistika a diskuze se staly v průběhu Pražského jara určující složkou vysílání. Ostatní druhy pořadů se musely tomuto druhu relací v omezeném prostoru televizního programu výrazně podřizovat. Právě v této dominující oblasti se mohla již v plné míře projevit Pelikánova představa televize jako nezávislé a pokud možno objektivní tribuny široké veřejnosti, různých organizací a nyní i politických stran. Jedinou podmínkou, kterou si nyní veřejnému mínění otevřeně ÚV KSČ kladlo, byla nutnost oddělit oficiální informace a komentáře publicistů. Z obrazovek poprvé za existence ČST zazníval jak bez ostychu projevovaný veřejný názor, tak kritika vládních činitelů. Usnesení vlády z 21. června 1968, jímž se rušila cenzura, už všeobecně praktikovanou svobodu slova jen dodatečně posvětilo. V měsících předcházejících této legislativní úpravě obměněné stranické vedení neprosazovalo nároky ovlivňovat program, nezanesené v zákoně o Československé televizi z roku 1964. Navíc ÚV KSČ zrušilo své usnesení z roku 1966 o vzniku Ústřední publikační správy, centrálního cenzurního orgánu, již v březnu 1968. Cenzura tudíž přestala fungovat ještě předtím, než došlo k jejímu zákonnému zrušení, navíc po lednovém plénu byla její činnost již pouze formální.

Sama televize vyjádřila ve svých programových zásadách svůj vztah ke KSČ pouze jako respekt k její vedoucí úloze. Ponechala si vůči ní roli informačního kanálu, ovšem nyní již za přítomnosti kritické distance. Stejně tak ostatní složky vysílání již nebyly podřizovány vnucovanému jednostrannému náhledu, nýbrž pestrosti osobních názorů. ČST si dokonce v přijatých zásadách stanovila povinnost kriticky se vyjadřovat k nedůslednému plnění akčního programu.⁸⁸

Ústřední ředitel ještě v březnu, tedy týž měsíc, co bylo jasně deklarováno uvolnění dohledu ÚV KSČ nad sdělovacími prostředky, využil příležitosti zbavit vedení obou

⁸⁷ Usnesení celozávodní konference KSČ v Čs. televizi dne 28. a 29. 2. 1968. Spisový archiv ČT, VE1 155, i. č. 1362.

V této době však komunisté z ČST ještě museli svá stanoviska hájit vůči konzervativnímu křídlu strany, pod jehož vlivem byly stále celozávodnímu výboru nejbližší nadřazené orgány – městský a obvodní výbor KSČ.

⁸⁸ Zásady programového pojetí politického působení Čs. televize. Spisový archiv, VE1 19, i. č. 103 [b. d.]. Novou pozici televizního programu výstižně vyjadřuje konstatování, že ČST je jak „[...] státní ústřední instituce, vyjadřující politiku státních orgánů a odpovídající za svou činnost vládě, tak [...] prostředek vyjadřování a uplatňování veřejného mínění.“ Tamtéž, s. 1.

pro běžný provoz nadbytečných náměstků z Ideologického oddělení. Programové vedení tímto opatřením sjednotil dne 31. 3. 1968 v rukou stávajícího prvního náměstka Zdeňka Noháče.

Televize svou pohotovostí v informování veřejnosti o obrodném procesu a audiovizuálním působením svým účinkem v období Pražského jara předčila rozhlas i tisk.⁸⁹ V tomto výraznou roli sehrály časté přímé přenosy. Dokonce se stala v komentářích a polemických rozhovorech s osobnostmi státního vedení důležitým usměrňovatelem dalšího politického vývoje. Progresivní politici se nově nabytému významu vysílání rychle přizpůsobili a stalo se pro ně v mnoha ohledech účinnějším polem, než byly minulým obdobím zdiskreditované stranické informační kanály.⁹⁰ Přesto však nebyla situace tak jednoznačná, jak by se mohlo zdát. Politická angažovanost televize byla na květnovém plénu ÚV KSČ společně s ostatními sdělovacími prostředky podrobena kritice. I reformní komunisté na zasedání zastávali názor, že příliš horlivá média, předbíhající oficiální stanoviska stranického vedení, napomáhají vytváření prostředí pro pravicovou a antikomunistickou opozici. Organizace KSČ v ČST se však za televizní pracovníky postavila a neholdala z usnesení vyvodit závěry.⁹¹ Celozávodní výbor KSČ sice z vlastní iniciativy kritizoval některé silně polemické pořady, spíše ale proto, že mu nebyla před vysíláním dána příležitost k zaujetí vlastního stanoviska.⁹² Oproti období před lednovým plénem již nepodnikal zásadnější kroky, ani se neobracel na ÚV KSČ.⁹³ Vysílání televize tudíž během následujících měsíců pokračovalo v nakročeném trendu, i když se na něm zákonitě podepsalo upadání počáteční euforie. Improvizovanost, živelnost i časté programové změny opět vystřídalala stabilita a řád.

⁸⁹ Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 12.

⁹⁰ Dle Jakuba Končelíka mělo uvolnění médií ryze pragmatickou politickou úlohu – reformní komunisté cítili, že se opozice nezbaví prostředky, které nabízela kabinetní politika. Proto si přizvali na pomoc okovů zbavené veřejné mínění, jimž bylo konzervativní křídlo již samospádem zdiskreditováno. Po nové situaci v zemi po okupaci již tito politici neměli zájem dále hájit svobodu sdělovacích prostředků a spíše se k těmto otázkám až do obratu v podobě listopadového pléna nevyjadřovali.

Jakub Končelík, Mediální politika a srpen 1968: Zřízení Úřadu pro tisk a informace jako služba moskevskému protokolu. In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *Masmediálna komunikácia a realita II*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2009, s. 212. Dostupný na WWW: <http://files.koncelik.eu/200000064-16b9517b35/koncelik_smol.pdf> [vyšlo 12. 10. 2010, cit. 5. 8. 2011].

⁹¹ Hodnocení práce stranické organizace ČT Praha za období let 1968 – 69. Spisový archiv ČT, VE1 158, i. č. 1407, s. 17.

⁹² Tento postoj souvisel se stanoveným úkolem podílet se při diskusních setkáních s tvůrci na přípravách jednotlivých pořadů. Zpráva pro celozávodní konferenci KSČ Čs. televize r. 1968 [únor 1968]. Spisový archiv ČT, VE1 155, i. č. 1362.

⁹³ Nanejvýš doporučil vytvořit několik opravných pořadů a částečnou omluva na obrazovce za reportáž z mírovské věznice. Hodnocení práce stranické organizace ČT Praha za období let 1968 – 69. Spisový archiv ČT, VE1 158, i. č. 1407, s. 17.

Zklidněný ráz byl opět narušen během srpnové okupace, kdy se ČST s novou energií a spontaneitou napojila na společenský proces. Za úkol si stanovila udržovat vypjatou situaci v bezpečných mezích. I přes dobrodružné úniky před sovětskými vojáky, k nimž dobře posloužila řada dislokovaných pracovišť a vysílačů, si i konzervativní příslušníci strany napojení na sovětské velení dobře uvědomovali nutnost tohoto typu vysílání. Proto se snažili zvrátit protestní stávku televizních pracovníků, která reagovala na obsazení pražských studií. Skutečně ilegálním se vysílání stalo po podpisu Moskevského protokolu dne 27. srpna 1968, kdy již v celorepublikovém dosahu vysílalo pouze dobře ukryté ostravské studio. Řádné celostátní vysílání bylo ve vlasteneckém duchu opět zahájeno 4. září 1968. Až do listopadu se podařilo i přes meze dané protokolem a navzdory obnovení cenzury udržet polednový charakter programu. Ovšem přeci jen s odlišným obsahem a naléhavějším vyzněním.⁹⁴ Již před srpnem stanovený úkol bránit výdobytky akčního programu strany se stal na několik měsíců hlavním cílem programového směřování.

2.2 Pražské jaro v literárně dramatickém vysílání

Jak vyplývá z předchozího oddílu, Pražské jaro způsobilo pronikavé změny v činnosti řady redakcí. Nejvýraznější proměnou či spíše „zmrtvýchvstáním“ prošla redakce publicistiky a dokumentaristiky. Zpravodajství se stalo značně operativním a byla v něm oživena forma komentáře. Dokonce i vysílání pro děti a mládež se zaměřilo na společenskokritická témata. Literárně dramatické vysílání však v tomto ohledu nemohlo tolik nabídnout a ztratilo tím i na diváckém zájmu. K tomu, abych přesně vymezil příčiny tohoto stavu a vedle toho zmapoval navenek skrytou činnost uvnitř redakce v období mezi lednem a srpnem 1968, mi však výrazně chybí archivní materiály. Těch málo zachovaných interních dokumentů LDV z této doby nepředstavuje příliš užitečná vodítka, tudíž se v této podkapitole opírám pouze o několik strohých pramenů, jejímž původcem je televizní vedení. Významnějším zdrojem je pro mě televizní program i jeho reflexe ze strany kritiků. Náhled je proto ve výsledku spíše zobecňující a značně podepřený konfrontací s nadcházejícím obdobím.

Jedním z mála konkrétních podnětů k uvažování je informace, že LDV do roku 1968 vstoupilo pouze se dvěma dramaturgickými skupinami. Ty už fungovaly na základě konkurence – v čele první stál Otakar Fencel a druhou vedl Jiří Hubač. Dramaturgické dvojice tak vystřídal koncept dvou vedoucích dramaturgů, kteří měli dohled nad malým tvůrčím

⁹⁴ Více o posrpnovém směřování obsahu televizního vysílání a především o změně námětů televizní publicistiky zde: Miroslav Sígl, *Události pravdy, zrady a nadějí*. Třebíč: Akcent, 2009.

kolektivem o pěti osobách. Navíc dlouhá léta očekávané zvýšení autorských honorářů „[...] přivedlo logicky a přirozeně k televizi autory, na jejichž poselství dosud nebyla zvyklá.“⁹⁵ Značnou roli v jejich obnoveném zájmu však určitě sehrálo i uvolnění dohledu nad televizním programem, který je ještě roku 1967 výrazně odrazoval. Spolupráce s nimi se opět stala věcí prestiže, na níž dvě soutěžící skupiny začínaly stavět své plány. Zájem redakce nejen o kvantitu, ale i kvalitu nových původních děl lze vnímat i v tom, že v posuzování těchto textů již neplatila rovnováha dramaturg – autor a do procesu vstupoval celý kolektiv.⁹⁶ Nej důležitějším obratem polednového období tedy bylo zahájení systematické spolupráce s významnými literáty, k jejichž získávání již nebyla potřeba jen forma soutěží. První pololetí roku 1968 se přesto zákonitě stalo mezidobím nutným pro opětovné navázání kontaktů. I tak znamenalo jistý krok vpřed, jelikož během něj vstoupilo do výroby hned několik původních scénářů nashromážděných v průběhu předchozích let. Tato skutečnost zpětně svědčí o nepřirozeném vývoji dramaturgické práce po roce 1965.

Ve vysílání se na druhou stranu po celý rok 1968 nutně projevoval dramaturgický doběh. Ovšem i tak dokázala dramatická tvorba překvapivě promlouvat k současnému politickému dění. Vzpomeňme na výše zmíněné, v lednu uvedené hry zabývající se na tématu církevních institucí otázkami dogmatismu.⁹⁷ V únoru byla u příležitosti výročí roku 1948 odvysílána díla, která dle vedoucích skupin souzněla s atmosférou polednové obrody. Dudkova adaptace Gorkého *Jegora Bulčova* oprostila dílo od společenského výkladu a soustředila se na dramatický osud jedince na pozadí velkého konfliktu. Dietlův přepis *Krutosti* Pavla Nilina šel ještě dále a z morálního hlediska zproblematizoval prostředky říjnové revoluce, omlouvané představou zářných zítřků. Jednalo se o mírně opožděnou premiéru, jelikož původně zamýšlené uvedení k výročí padesátiletého výročí této události v listopadu 1967 bylo kvůli neortodoxnímu pojetí tématu znemožněno. V červenci roku 1968 odvysílaná adaptace Tylova *Jana Husa* dle dobového hodnocení dokonce „[...] vyzněla jako aktuální připomínka v současném bouřlivém politickém ovzduší těchto dnů a byla proto přijata jako jeden z mála přínosů uměleckého rázu v nastalé situaci.“⁹⁸ Na dobíhající předlednové dramaturgii se dá tedy vnímat čím dál výraznější nazrání ke společenské změně. I přes omezení vzhledem k současným látkám se jí podařilo alespoň implicitně navázat ztracený kontakt se soudobým kulturním vývojem v Československu. Jemně

⁹⁵ Drahoslav Makovička, *Za dveřmi je fantazie*. *Československá televize* 4, 1968, č. 8, s. 4–5.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Viz poznámka č. 77.

⁹⁸ Hodnocení pořadů, vysílaných v měsících lednu až dubnu 1968. Spisový archiv ČT, RED 97, i. č. 877, s. 3.

metaforické a pocitové vyjádření současnosti získává v dané době na důležitosti, srovnáme-li odvysílanou tvorbu LDV s filmovými premiérami v období Pražského jara. Z nich k současnosti promlouval explicitně pouze Helgeho snímek *Stud*, implicitně nanejvýše Vláčilovo *Údolí včel* (oba filmy byly navíc uvedeny až v květnu). Nedá se říci (ale ani vyloučit), že by obnovení represí a stranické kritiky vůči filmu v posledním roce novotnovské éry našlo výraznější odraz v natáčecích plánech. Sociálně-kritická díla byla i v příhodnějších obdobích v silné menšině vůči zábavné produkci a nevšední kumulace tří takových děl v prosinci 1967⁹⁹ může být možným vysvětlením toho, proč film v politickém dialogu následujících měsíců spíše mlčel. Oproti tomu televizní dramatická tvorba opatrně obnovovala ztracené vazby na současnost a dokázala více konvenovat s dobou. Nelze proto říci, že by za kulturní frontou výrazněji zaostávala. V rámci svých možností ji naopak svérázně obohacovala.

Do srpnových událostí však byly v televizní dramatické tvorbě dobově aktuální příklady spíše výjimkami¹⁰⁰ a LDV jako dosud privilegovaná složka televizního vysílání se stala spíše odpočinkovou pomlčkou ve vzruchy přeplněném programu. V tomto ohledu se rovněž zdůrazňovalo tápání pražské dramaturgie, které se přičítalo nejen příliš dlouhé lhůtě pro zapracování aktuálních témat¹⁰¹, ale také táhlému a nevyřešenému problému ve vedení LDV. 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.¹⁰² Z archivních dokumentů stvrzených jeho podpisem ovšem vyplývá, že během následujících měsíců k jeho výměně nedošlo. Vedení redakce se ovšem nezohledněním Bělkovy potřeby mohlo stát jen formálním aktem. Do pozadí se pravděpodobně dostávaly povinnosti šéfredaktora, které přesahovaly každodenní nutnost zabezpečovat chod LDV. Velmi obtížná situace minulých let, z níž byla zásadním východiskem jediné změna celkové koncepce a povinností dramaturgů, tím byla ještě prohloubena. Literárně dramatické vysílání procházelo v průběhu všeobecného společenského a názorového rozmachu hlubokou ideovou a organizační krizí.

⁹⁹ Jednalo se o společenskou alegorii Miloše Formana *Hoří, má panenko*, explicitní a časově zakotvenou kritiku dogmatismu *Noc Nevěsty* režiséra Karla Kachyni i o adaptaci románu Vladimíra Párala *Soukromá vichřice*, režírovanou Hynkem Bočanem.

¹⁰⁰ Za zmínku ještě stojí původní třídílná televizní série *Dreyfusova aféra*. V ní scenárista Miloš Řehák na základě proslulého politického procesu hutně a střídavě vyjádřil celý společenský vývoj od fáze dogmatismu a hledání obětí, přes pochybnosti a vnitřní rozpory, až k nevyhnutelnému prolomení mocenské hráze.

¹⁰¹ Jiří Lederer, [Televizní sloupek]. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 11 (29. 5. 1968), s. 2.

¹⁰² Dopis Jiřího Bělky ústřednímu řediteli Jiřímu Pelikánovi ze dne 5. 10. 1967. Spisový archiv, RED 94, i. č. 817.

Projevila se především absence takové koordinační činnosti, která by umožnila výraznější změnu probíhajícího plánu či těsnější napojení koncepce LDV na atmosféru Pražského jara.¹⁰³ Obnovená spolupráce s externími autory navíc stála výhradně na nabídce již hotových děl či námětů ze strany literátů.¹⁰⁴ Výrazně chyběl prostor pro aktivní vyhledávání či přímo podněcování kýžených látek, vyjadřujících novou dobu lépe, než získané předlohy. To, že se v samém dramaturgickém základu prakticky nic nezměnilo, potvrzuje televizní program z prvních měsíců roku 1969. Na něm lze postihnout skutečné výsledky činnosti redakce v tomto období, bereme-li v potaz půlroční až roční lhůtu pro realizaci. V tomto časovém výseku se až na několik izolovaných a tematicky nesoučasných původních her se nabídka v ničem nelišila od námětové a žánrové palety předlednového období.

Uvolnění v oblasti kultury se navíc mohlo v období Pražského jara bezprostředně projevit v přenosech aktuálních divadelních inscenací či v *Nedělních chvilkách poezie*. I zde však působila značná setrvačnost. Dle Jiřího Lederera obnovený recitační pořad pouze navázal výběrem básní a autorů na svou několik let starou podobu.¹⁰⁵ Co se týče cyklu *Zveme vás do divadla*, byly v jeho rámci na obrazovku uváděny pouze inscenace klasiky v podání předních kamenných divadel. Z repertoáru progresivních malých scén se podařilo pouze natočit v Divadle na Zábradlí dobově aktualizovaného *Krále Ubu* v režii Jana Grossmana, ten se však již do vysílání nedostal (viz další kapitola). Důležité ovšem je, že se po pěti letech pozornost dramaturgů obrátila opět k tomuto specifickému a dobově nejprůznačnějšímu druhu jevištní tvorby.¹⁰⁶ Ani v posrpnových měsících nebyl repertoár malých scén téměř vyhledáván a nové impulsy spíše přinášel zajímavý trend častého uvádění nových divadelních dramatizací starobylých her venkovského lidu.¹⁰⁷

Bratislavské LDV naopak jednala v tomto období operativněji a bezprostředně přispěla alespoň koncipovaným cyklem diskusních pořadů na politická témata

¹⁰³ Směřování redakce v tomto období by velmi zprůhlednil Ideově tematický či dramaturgický plán na rok 1969. Tyto prameny však v archivu ČT bohužel zcela chybějí.

¹⁰⁴ Drahoslav Makovička, Za dveřmi je fantazie. *Československá televize* 4, 1968, č. 8, s. 4–5.

¹⁰⁵ Jiří Lederer, [Televizní sloupek]. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 11 (29. 5. 1968), s. 2.

¹⁰⁶ Až do roku 1963 bylo poměrně běžné vidat přenosy představení divadla Semafor či Rokoko i hry nastudované studenty herectví. Za zmínku stojí i fakt, že poslední původní dílo současného dramatika bylo uvedeno roku 1966 (František Pavlíček: *Zápas s andělem*), poté následovala až v lednu 1969 Topolova hra *Kočka na kolejích* z Divadla za branou.

Gabriela Nosková, *Divadlo v televizi - Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)* [Diplomová práce Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií na FF MU Brno]. 2006, s. 9.

¹⁰⁷ Tamtéž. Za dramaturgickým zaměřením na tento typ divadelních inscenací lze vnímat i zvýšený vlastenecký náboj, jímž byla kultura v poinvazní době prosycena.

s předními literáty.¹⁰⁸ Tato redakce rovněž do srpna 1968 uvedla na rozdíl od redakce pražské hned několik společenskokriticky zaměřených původních televizních her, včetně tématu politických procesů. Dá se tedy říci, že slovenská televizní dramatická tvorba nepodléhala v předlednovém období autocenzuře tolik, jako dramaturgie pražského LDV a s ním spolupracující autoři.

Obtížnou situaci LDV ukončila dne 1. července 1968 započatá celková reorganizace ČST. Ta souvisela se zřízením Televizního studia Praha, jehož vedení se přestalo překrývat s ústředním ředitelstvím ČST. Při této příležitosti došlo k plošnému přeobsazení vedoucích pozic v řadě redakcí. Do čela LDV byl tímto rozhodnutím s platností od 1. září 1968 jmenován scenárista a dlouholetý dramaturg Československého armádního filmu Roman Hlaváč.¹⁰⁹ Výměna šéfredaktorů souvisela především se snahou plně napojit jednotlivé úseky na probíhající společenský proces. K tomu byla potřeba prosadit do zodpovědných funkcí osobnosti, u nichž již nerozhodoval kádrový posudek, ale pracovní odpovědnost a iniciativa. Tedy hodnoty, jejichž absence stále pevně svazovala činnost LDV s předcházejícím obdobím. Naneštěstí byl červencovým rozhodnutím termín změn ve vedení redakcí stanoven na září 1968 a mezitím se zcela změnila politická situace v zemi.

Roman Hlaváč však vloženou důvěru i přes složité podmínky v době jeho nástupu do funkce brzy naplnil a navzdory složitým posrpnovým podmínkám se mu podařilo vytvořit alespoň základy přesně zacílené a především myšlenkově současné dramaturgie. Její hlavní osou učinil díla předních současných autorů, a tím na obrazovku vrátil aktuální témata v soudobých reáliích. Ostatní druhy tvorby se staly spíše vyvažujícím doplňkem. Na rozdíl od let 1963/1964 se v této době původní televizní tvorba vyznačovala vyzrálostí, větší myšlenkovou hloubkou a tematickou bohatostí. Z hlediska umělecké stránky byla také méně riskantní, jelikož se opírala téměř výhradně o osvědčené literáty střední generace. Ti oproti předcházejícím obdobím přinesli z dnešního pohledu jednu kvalitu navíc – aktuálnost si

¹⁰⁸ Pražské LDV naopak nabízelo setkání s umělci v cyklu pořadů *Černá hodinka*, založeném na formě monologu a vyznání. Konkrétní odkazy na skutečnost zde nahrazovalo filosofické zamyšlení nad vztahem života a tvorby, tedy nanejvýše etické poselství. I na jaře roku 1968 uvedená *Černá hodinka* se spisovatelem Františkem Pavlíčkem, v té době funkcionářem ÚV KSČ, z této řady nijak nevybočila.

¹⁰⁹ Rozhodnutí ústředního ředitele 4/1968 [27. 6. 1968]. Spisový archiv ČT, VE1 147, i. č. 1253. LDV byla stejně jako většina ostatních redakcí tímto rozhodnutím podřízena řediteli Televizního studia Praha Viktoru Růžičkovi (jeden z náměstků ústředního ředitele). Televizní noviny, vzhledem k jejich celostátnímu charakteru, byly podřízeny programovému náměstkovi (člen ústředního ředitelství). Filmové vysílání bylo kvůli absenci vlastní tvorby podřízeno hlavní redakci programu, v níž se řešila podoba programového schématu a zařazování jednotlivých pořadů do vysílání. Jmenovat vedoucí redakcí měl nadále v kompetenci ústřední ředitel na návrh ředitele televizního studia, odsouhlasený programovým náměstkem. Tamtéž.

v jejich dílech podávala ruku s nadčasovostí. V další kapitole se zaměříme konkrétněji na Hlaváčovu dramaturgickou koncepci a na problémy, s nimiž se musela potýkat.

Z nashromážděných faktů vyplývá, že Pražské jaro neznamenal pro LDV žádný výrazný kvalitativní skok, popírající předchozí dramaturgickou koncepci. Naopak, stejně jako k této změně dlouhodobě směřovala celá společnost, i dramatická tvorba se postupně začínala vyjadřovat k otázkám, které se mohly přímo a bez obav vyslovit až po lednovém plénu. Vyvrcholením čím dál více sílící tendence se staly výše jmenované alegorické televizní hry, u nichž se politické zvraty mohly projevit nanejvýše jejich přednostním výběrem k vysílání v prvních měsících roku. Rozhodně však nešlo o převládající tematický typ. Navíc ve vzrůstajícím zájmu literátů je nutné vnímat značnou roli ekonomických vlivů. Teprve roku 1968 pro ně začala být práce s televizí dostatečně rentabilní. Iniciativa se tak přesunula především na ně samotné a televizní dramaturgie zůstala v této situaci spíše pasivní. Výraznější přelom lze vnímat až v koncepci nově nastoupivšího Romana Hlaváče, pro nějž bylo naopak důležité co nejvíce se napojit na posrpnové společenské dění zaujetím „bojových pozic“. Teprve u něj lze mluvit o operativním přístupu k dramaturgii, jelikož dal ve výrobním plánu jednoznačnou přednost dílům s aktuálním společenskokritickým nádechem. Tedy ne lednové plénum, ale až srpnová invaze se stala pro dramaturgii LDV bodem zlomu a přehodnocením dalšího směřování. Tomu, jak se přesně tato změna přístupu projevila, se budu blíže věnovat v příští kapitole.

2.3 Cejch tvůrčích svazů

Jak jsme se již přesvědčili, LDV se v období od ledna do srpna 1968 nakonec z hlediska moci „neprovinilo“ výrazně kritickými pořady. I uvedené trezorové televizní hry z předchozího období působily v celkovém kontextu značně nevinně. Budoucí vedoucí LDV a strůjce jeho konsolidace Antonín Dvořák však přeci jen po svém nástupu v červnu 1970 podrobil i dramaturgii Pražského jara přísné kritice. Jeho námitky nesměřovaly k jejímu politickému rozměru, nýbrž televizní dramatickou tvorbu této doby obvinil z „*absolutizace nadřazeného umění*“ a z „*bezbrhé nejliberálnější seberealizace*“.¹¹⁰ Právě tuto tendenci připisoval angažovanosti pracovníků v tvůrčích svazech, které dle něj svojí manipulativní rolí zbavily kulturu její společenské úlohy a postupně ji podřídily i protisocialistickým cílům.

¹¹⁰ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 2.

FITES¹¹¹ ale nebyl v období konsolidace vnímán negativně jen proto, že podporoval ve jménu svobodné tvorby nové, spíše importované filosoficko-estetické impulsy. Po srpnu navíc platil i 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). Proto požadoval vznik zcela nového zákona o ČST, v němž měla být zanesena i nutnost spolupráce s FITESem.¹¹² Na konferenci svazu (29. – 30. 3. 1968) byl vzat na vědomí „[...] *příslib tajemníka ÚV KSČ Čestmíra Císaře, že v oblasti kinematografie a televize nebudou podnikány žádné kroky a opatření bez spolupráce a souhlasu FITESu.*“¹¹³

Přímo kacířsky se během konsolidačního období jevila v průběhu Pražského jara opakovaná prohlášení svazu, že vedoucí úloha strany by měla být jen dobrovolně svěřeným mandátem. Tento postoj FITES odvážně zanesl do své činnosti: 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 odpoutanému od praxe 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.¹¹⁴ Kritizovaný bojkot byl ve skutečnosti usilovnou snahou zvrátit čím dál silnější sklony strany a vlády ke kabinetní politice. FITES tak

¹¹¹ Svaz československý filmových a televizních umělců vznikl 30. 11. 1965 po vyčlenění z dosavadního Svazu československých divadelních a filmových umělců (kde působila od 25. 1. 1964 také televizní sekce). Již od začátku činnosti se jednalo o „[...] *výběrovou, ochrannou organizaci filmové a televizní tvorby proti oficiální linii komunistické strany*“ sdružující progresivní straníky a nestraníky. Jedinou podmínkou přijetí byla nadprůměrná kvalita díla. V roce 1968 se FITES stal především zastřešující a ochrannou organizací televizních publicistů, projevujících nedůvěru k Ústřednímu výboru Svazu novinářů. Svaz byl zrušen v lednu 1970, krátce po kontroverzním udělení cen Trilobit za rok 1968. Ministerstvo vnitra využilo rozdělení svazu na českou a slovenskou větev a neschválilo nové stanovy, což byl nutný krok k zařazení svazu do Národní fronty (sdružení politických stran a dalších veřejně působících organizací). Mimo ní totiž nemohla žádná organizace tohoto typu existovat. Jarmila Cysařová, *Historie FITES. Synchron* 5, 2006, č. 3, s. 18–21.

¹¹² Usnesení ÚV FITES k otázkám televizní publicistiky. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 6 (20. 3. 1968), s. 4.

¹¹³ Z usnesení konference k otázkám filmu a televize. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 7 (4. 4. 1968), s. 8.

¹¹⁴ Jarmila Cysařová, *Koordináční výbor, tvůrčí svazy a moc*. Praha: ÚSD, 2003, s. 57–62.

O mnohostranné činnosti FITESu v rané fázi konsolidace svědčí navrhované stanovy svazu, jež byly zveřejněny v listopadu 1968. Stanovy zahrnují čtyři hlavní úkoly: spoluvytvářet podmínky pro svobodnou filmovou a televizní tvorbu, teorii a žurnalistiku, aktivní politickou činností v rámci Národní fronty přispívat k rozvíjení humánního socialismu, pečovat o ekonomické, právní, sociální a jiné zájmy svých členů, aktivně se zúčastnit projednávání kulturně politických otázek či záležitostí filmu a televize ve státních orgánech. Celosvazová diskuse. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 9 (5. 11. 1968), s. 1.

po srpnové invazi převzal další důležitou roli – vyvíjet určitý tlak na státní orgány a snažit se veřejně upozorňovat na „bílá místa“ v informační úloze oficiálních kanálů a zaplňovat je. K tomu sloužily především besedy s dělníky.

Po invazi rozvíjenou politickou linií svazu přibližuje toto shrnutí jeho posrpnové činnosti:

„V souladu s doporučením koordinačního 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.“¹¹⁵

Na druhou stranu tato politická praxe již od ledna silně odsunula do pozadí činnost v oblasti kulturní politiky. I proto, že dosavadní kulturně-politická činnost svazu byla postavena především na ustavičné obhajobě děl a jejich tvůrců před mocenskými orgány. Ochrana tvorby se po liberálním období stala opět přední oblastí činnosti v souvislosti s omezením svobody televizních publicistů v listopadu 1968. Jejich základních práv se FITES prostřednictvím koordinačního výboru (viz dále) dožadoval v jednáních s předsedou Vládního výboru pro tisk a informace,¹¹⁶ případně i s předsedou vlády.¹¹⁷ Jakmile první sankce zasáhly v následujícím roce i uměleckou tvorbu, nebylo již možné obrátit se na podpůrnou platformu. FITES byl v té době již v likvidaci.

Důvod, proč byli členové této platformy později výrazně sankciováni (i ve srovnání s ostatními svazy), však souvisí především s činností Koordinačního výboru tvůrčích svazů.¹¹⁸ FITES se nejvýrazněji zasadil o jeho vznik v květnu 1968 a stal se v něm hlavní iniciační složkou. O vůdčí pozici FITESu svědčí i to, že čestným předsedou koordinačního výboru byl zvolen režisér Ladislav Helge a tajemníkem se stal Ludvík Pacovský (ve FITESu měl

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ viz poznámka 127

¹¹⁷ -mč- „Skládání účtů“ – Televizní složka. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 4, 1969, č. 2 (20. 2. 1969), s. 4.

¹¹⁸ Mimo FITES se ve Výboru organizovali zástupci Svazu československých spisovatelů, Svazu československých dramatických umělců, Svazu československých výtvarných umělců, Svazu československých skladatelů, Československého svazu novinářů, Československého svazu architektů a přípravného výboru Svazu vědeckých pracovníků. Ještě téhož roku se přidal svaz estrádních umělců Artes.

shodnou funkci). Ústřední výbor Národní fronty toto dobrovolné a neformální sdružení intelektuálů (včetně vědců) později považoval za jeden z „[...] *nejvýznamnějších nástrojů bojů pravice a protisocialistických sil o moc*“.¹¹⁹ Skutečně se dá uvažovat o dostatečně vlivné „frakci“, jež byla cílevědomě vytvořena jako reprezentativní a operativní sdružení zástupců jednotlivých svazů. V této formě pak mohli zvolení zástupci snadněji vstupovat do jednání za společnou věc se stranickými a vládními orgány. Výboru tak umožňoval zapojovat se daleko aktivněji do společensko-politického vývoje, než by bylo v silách FITESu. Pozice tohoto svazu byla přeci jen příliš nízká pro vyrovnaný dialog.¹²⁰

Literárně dramatická redakce měla ve funkcionářských pozicích Svazu československých filmových a televizních umělců poměrně bohaté zastoupení. V předsednictvu byli v inkriminovaném období přítomni režiséři Jiří Bělka (od roku 1969), František Filip, Antonín Moskalyk a dramaturg Zdeněk Mahler, který však v této době ještě v redakci nepůsobil. V ÚV FITES s celkem 42 členy kromě nich působil Jan Matějovský, Eva Sadková (do roku 1969, do předsednictva ČeFITESu¹²¹ zvolena těsně před zrušením svazu), kameramani Eduard Landisch a Vladimír Opletal, z dramaturgů Jaroslav Dietl a Roman

¹¹⁹ ČTK, Energické opatření České NF. *Rudé právo* 50, 1970, č. 6 (8. 1.), s. 2.

¹²⁰ Koordinační výbor byl ustaven 6. 5. 1968 rozhodnutím tvůrčích svazů, které tímto krokem reagovaly na informace ze zahraničí o možném vnějším zásahu socialistických armád i na vzrůstající odpor konzervativců. Sjednocená aktivita intelektuálů se proto zaměřila hlavně na dodržování jednotlivých bodů Akčního programu KSČ nejenom v tvůrčích sférách. Výbor svými rezolucemi, dopisy a později i protesty výrazně zasahoval do politického dění, především hájil občanskou iniciativu před útoky konzervativních sil i před váháním reformistů (například co se týče sporu kolem manifestu *Dva tisíce slov*).

Při srpnových událostech se výbor stal významným oboustranným informačním kanálem sloužícím lidu i politickému vedení. Hlavním cílem bylo uvádět na pravou míru množící se dezinformační kampaně. Po zklidnění situace se vrátil k původní činnosti a pronikavě ji zintenzivnil. Reagoval na každý příznak svědčící o oddalování politické moci od vůle obyvatelstva. Proto ani nemohl přijmout usnesení listopadového pléna roku 1968, které poprvé dalo tušit o nezvratném politickém „vývoji zpět“. Požadavky Výboru, tlumočené delegací, tehdy Dubčekovo vedení nepřijalo. Přesto Výbor dále považovalo za důvěryhodného partnera a vlivný názorový útvar.

Na několik dalších měsíců byly obnoveny kontakty Výboru s politickou špičkou a podařilo se tak alespoň zbrzdit některá přijatá opatření. Například v ČST se mu podařilo zvrátit díky jednání s Oldřichem Černíkem či s předsedou Federálního výboru pro tisk a informace Jaroslavem Havelkou některá rozhodnutí o vůbec prvních posrpnových výpovědích v souvislosti s publicistickou aktivitou kolem Palachovy smrti. Vliv výboru dokazuje i skutečnost, že o setkání s jeho komunistickými členy požádali před blížícím se dubnovým plénem v dubnu 1969 někteří členové ÚV KSČ, aniž o tom byli informováni straniční tajemníci. Ti v tomto postupu viděli organizování druhého centra v komunistické straně.

Nástupem Gustáva Husáka po zmíněném plénu ztratil výbor jakýkoliv prostor k dalšímu vyjednávání. Byl označen za nežádoucí a ilegální mezistupeň mezi Národní frontou a jednotlivými svazy. Stranické orgány proto výbor ignorovali a mocenské postihy prozíravě přenesly na jednotlivé svazy. Jím totiž od května hrozilo při nedodržování směrnic vyloučení z Národní fronty, a tím i jejich likvidace.

Jarmila Cysařová, *Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc*. Praha: ÚSD, 2003, s. 18–41.

¹²¹ Tato zkratka užívána pro Český svaz filmových a televizních umělců, jenž vznikl v rámci federalizace Československa v únoru 1969. Pro Slovenský svaz filmových a televizních umělců se vžila zkratka SloFITES.

Hlaváč.¹²² Ten v listopadu roku 1969 ze svazu odešel, jelikož jeho členství zde bylo dle úsudku kádrově upevněného vedení překážkou pro jeho pozici šéfredaktora.¹²³ Roku 1969 se tedy jedná o více než pětinový podíl pracovníků LDV v ústředním výboru svazu, což je vzhledem k přítomnosti zástupců i dalších televizních redakcí a celého Československého státního filmu zastoupení velmi výrazné.¹²⁴

Přesuneme-li se v čase do období prověrek v roce 1970, uvidíme, jak esenciálně členství ve FITESu ovlivnilo jejich výsledky a následující postoj k tvůrčím pracovníkům literárně dramatické redakce. Pro posuzovací komisi bylo hlavním kritériem, zda daná osoba zastávala vyšší funkce ve svazu či byla pouhým členem v jeho sekcích. Výsledný posudek pak výrazně vycházel i z toho, jestli byl zaměstnanec v inkriminované době členem strany či nestraníkem. Závažnost postihů tak primárně neurčovala participace na „závadných“ inscenacích, tedy iniciační role dramaturgů či scenáristů. Prvořadé bylo zhodnocení toho, jak se pracovník ještě jinak angažoval v období let 1968/69 a zda přitom nepoškozoval jméno a autoritu stranického vedení. V tomto ohledu v LDV vznikla vzhledem k vysokému počtu členů FITESu značně problematická situace, jež vyvolala nutnost specifického řešení.

Vrátíme-li se k již citované hodnotící zprávě Antonína Dvořáka z března 1971, uvidíme, že ani dle něj hlavní vina neležela na těch, co se ve své tvorbě myšlenkově napojili na politický zápas. V jeho očích totiž dramaturgická praxe vždy zákonitě a „neúprosň“ odráží celkovou kulturní situaci v zemi. Za skutečné viníky tudíž nepovažoval dramaturgy, nýbrž za ně označil ty, co napájení uměleckého proudu z nejrůznějších estetických a filosofických zdrojů svojí usilovnou aktivitou umožnili. Tedy členy vedení uměleckých svazů, z nichž na LDV zprostředkovaně působila činnost Svazu československých spisovatelů a Svazu československých dramatických umělců a přímý vliv na tuto redakci uplatňoval

¹²² Zasedal sjezd Fites. *Zpravodaj Svazu československých filmových a televizních umělců* 4, 1969, č. 3 (15. 3. 1969), s. 1. Jiří Bělka byl navíc členem Komise pro hodnocení televizní tvorby, Antonín Moskalyk stál v čele Komise pro dovoz, vývoz a agentáž, Eva Sadková působila v Televizní zahraniční komisi.

¹²³ O tom rozhodl nám již známý Ing. Jiří Procházka, jenž roku 1969 opět získal funkci vedoucího Uměleckého programu. A to i přesto, že sám v roce 1968 ve FITESu zastával vyšší funkci. O Procházkově směřování v době konsolidace a nové organizaci v ČST se více zmíníme v příští kapitole.

Jiří Procházka, Několik poznámek k situaci v Čs. televizi a k jejím příčinám. Pohled do archivu: FITES v hlášení spolupracovníka StB (2.). *Synchron* 6, 2007, č. 4, s. 7–13.

¹²⁴ Další pracovníci LDV byli organizováni v televizní složce, při níž působila dramatická sekce. Do jejího výboru byl zvolen Jaroslav Dietl, Eduard Landisch a Vladimír Opletal, předsedou se stal šéfredaktor hudebního vysílání Jiří Pilka. Kameraman LDV Adolf Navara byl naopak předsedou výboru Sdružení televizních kameramanů, jež vzniklo v červnu 1968.¹²⁴

-mč-, Společná schůze obou TV sekcí 19. 11. 1968. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 11 (20. 12. 1968), s. 2.

FITES.¹²⁵ Právě proto mohla být během posuzování pracovníků přenesena na funkcionáře tohoto svazu z řad LDV i hlavní vina za problematické směřování redakce v posrpnovém období. Pro politicky neangažované pracovníky redakce byly díky existenci tohoto „hromosvodu“ naopak vytvořeny značně velkorysé podmínky. Hlavním znakem konsolidace LDV se stala právě tato rozpolcenost.

V příští kapitole uvidíme, že dramaturgie nebyla pouze pasivní rezonanční deskou, jak může vyplývat z Dvořákovy interpretace. I ona sama svým dílem přispěla k tomu, aby její tvorba po obsazení naší země přispěla k rozpoutané společenské iniciativě. Významné prohřešky proti konsolidačním snahám oficiální politiky tudíž nelze přičítat pouze FITESu. Svaz spíše nabídl místo pro společnou diskuzi dramatických pracovníků a operativní prostor pro styk členů různých redakcí, jenž v televizi chyběl. Jeho vedení však v posrpnovém období směřovalo svým politickým působením nad problémy tvorby, či jej zaměstnávaly aktuálnější otázky v souvislosti s prvními omezujícími zásahy v oblasti televizní publicistiky.

¹²⁵ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem (15. 3. 1971). Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 1–2.

3. První fáze konsolidace: srpen 1968 – srpen 1969

První fáze konsolidace v našem rozdělení pokrývá období mezi invazí vojsk Varšavského paktu a nástupem ústředního ředitele ČST Jana Zelenky. Toto vymezení mi napomůže v tom, oddělit období relativní samostatnosti i postupně oslabované opoziční pozice televize od počátku jejího pevného svázání s mocenským aparátem. Právě v případě LDV je odlišnost těchto dvou konsolidačních etap zvláště výrazná. Budu se snažit dokázat, že i když se ani této redakci nevyhnuly v prvním pololetí roku 1969 cenzurní zásahy, její dramaturgie nijak vnějšími opatřeními ovlivněna nebyla. V prvním oddílu se budeme opět věnovat širšímu kontextu a zaměříme se především na vznik nových mocenských institucí, zabývajících se televizním obsahem. Bude nás zajímat i samotný vztah vedení televize k diktovaným požadavkům a vlastní iniciativa vedoucích pracovníků ČST v procesu konsolidace. Tyto informace budou v druhé podkapitole důležité pro to, abychom vyjádřili míru nezávislosti dramatické tvorby na směřování televize jako celku. Hlavním jádrem zde pro nás bude opět náčrt odrazu společenského kontextu na dramaturgickém směřování. Zajímavý je v tomto ohledu jedinečný způsob, jakým se smísil doběh předlednových látek s aktuálním společenským pocitem. Právě tento znak je dalším důkazem přetrvávající kontinuity v tvorbě, která byla postupně přetvářena až změnou preferencí v nové strategii šéfredaktora Romana Hlaváče.

3.1 Počátek konsolidace v Československé televizi¹²⁶

Během srpnových událostí byl jen vystupňován „zlatý věk“ mediální sféry, započatý lednem. V kritickém týdnu skutečnou vládu nad zemí a vývojem událostí převzaly v pořadí účinnosti rozhlas, televize a tisk. Po projevu skutečné síly a přesvědčivosti však bylo v zájmu sovětské moci tyto komunikační prostředky co nejdříve opět pevně uchopit. Ve vnuceném Moskevském protokolu se česká politická „delegace“ v SSSR zavázala podniknout urychlená opatření k ovládnutí sdělovacích prostředků a tím je vyvést z „antisocialistické pozice“. Tisk, rozhlas a televize se měly pro vládu stát v nejbližším období její vlastní zbraní proti kontrarevolučním silám.¹²⁷ Jako přednostní opatření protokol stanovil nutnost kádrového zásahu do vedení sdělovacích prostředků a tento požadavek byl na půdě televize splněn téměř

¹²⁶ Není-li uvedeno jinak, čerpám opět informace pro tuto kapitolu z publikace Jarmily Cysařové, podrobně mapující konsolidační proces v ČST: Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 18–24.

¹²⁷ Moskevský protokol přetištěn zde: Antonín Benčík – Josef Domaňský: *21. srpen 1968*. Praha: Tvorba - Delta, 1990.

okamžitě. Již 17. září 1968 byl Jiří Pelikán odvolán a jeho místo zůstalo až do prosince téhož roku neobsazeno. Televize se ocitla v přímém područí vlády i stranického vedení tím, že o nejzásadnějších otázkách začal rozhodovat vládní zmocněnec pro televizi Bohumil Švec z ideologického oddělení ÚV KSČ. Ten byl jmenován již 27. srpna, tedy ten samý den, kdy byl přijat Moskevský protokol. Nešlo ovšem o žádného prosovětsky orientovaného konzervativce a tudíž se nijak přísný dohled z jeho strany otiskl ve vysílání minimálně. Jeho pomocnou rukou se stal na svém místě setrvávající I. náměstek Zdeněk Noháč, který jako zástupce dočasně zastal povinnosti ústředního ředitele.¹²⁸

K tomu, aby mohla vláda sevřít televizi jako účinný nástroj pevně ve svých rukou, nestačila jen změna řízení televize. Na svých místech dále setrvávali všichni zaměstnanci, kteří se osobně zasloužili o vysílání v srpnových dnech. Nebylo však možné urychleně řešit personální situaci na jejich úrovni, a proto se muselo přikročit k obnovení cenzury. Tím se splnil další závazek zanesený v Moskevském protokolu. Vládním usnesením byl 30. 8. 1968 zřízen Úřad pro tisk a informace. Dle oficiální formulace se mělo jednat pouze o dočasné mimořádné opatření, aby nebyly dále jítěny vztahy s ostatními zeměmi Varšavské smlouvy. Již 12. září posílil kontrolu sdělovacích prostředků Vládní výbor pro tisk a informace (ÚTI)¹²⁹, čímž byla představa dočasnosti povážlivě narušena.¹³⁰ Byla obnovena předběžná cenzura s přísným systémem sankcí, které v případě tisku mohly vést až ke zrušení registrace. Přesto byl v počátečním období nový cenzurní orgán značně benevolentní¹³¹ a navíc činnost jeho plnomocníků nepokrývala televizní vysílání. S televizí Úřad komunikoval nanejvýše

¹²⁸ Barbara Köpplová a kol., *Dějiny českých médií v datech: rozhlas - televize - mediální právo*. Praha: Karolinum, 2003, s. 236.

¹²⁹ Úřad pro tisk a informace byl kromě cenzury obsahu zřízen i k centrálnímu usměrňování činnosti tisku, rozhlasu a ČST, k ochraně zájmů státu před médii. V tomto ohledu hodnotil a analyzoval činnost médií, aktivně orientoval jejich obsah, sledoval zahraniční propagandu. Jako konzultační středisko umožňoval prostředkovaný styk předsednictva vlády s jednotlivými redakcemi. Úřad byl 8. 1. 1969 v rámci federalizace rozdělen na Český úřad pro tisk a informace (ČÚTI) a Slovenský úřad pre tlač a informácie (SÚTI).

Vládní výbor pro tisk a informace (od 1. 1. 1969 Federální výbor pro tisk a informace) měl obdobnou pozici jako ministerstva. Jeho úkolem bylo sledovat a koordinovat činnost a působení tisku, rozhlasu a televize, předkládat návrhy zákonů či zřizovat a spravovat vydavatelské podniky. Od roku 1970 však po sporadické činnosti již nebyl svoláván.

Jakub Končelík, Mediální politika a srpen 1968: Zřízení Úřadu pro tisk a informace jako služba moskevskému protokolu. In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *Masmediálna komunikácia a realita II*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2009, s. 214 – 217. Dostupný na WWW: <http://files.koncelik.eu/200000064-16b9517b35/koncelik_smol.pdf>.

¹³⁰ Do redakcí periodik začali být dosazováni zmocněnci ÚTI, kteří opět začali uplatňovat předběžnou cenzuru. S obsazením těchto pozic však byly velké problémy, jelikož se do této práce nikdo dobrovolně nehrnul. Zprvu se situace dokonce měla řešit jmenováním vždy jednoho pracovníka redakce vládním zmocněncem, či povinností provádět cenzurní praxi pro každého šéfredaktora. Svaz českých novinářů se však proti tomuto návrhu ostře postavil. Tamtéž, s. 211.

¹³¹ Do listopadu 1968 ÚTI vykonal pouze čtyři zásahy, jež se navíc týkaly jen tisku. Spíše řešil problémové případy formou jednání a rozhovorů. Tamtéž, s. 215.

závaznými pokyny, které měly spíše podobu seznamů závadných témat. Vliv těchto směrnic na obsah vysílání byl však minimální. Na obrazovku se tak nadále dostávaly výrazně kritické pořady, aniž by z nich byly vyvozovány důsledky. Tuto situaci změnilo až rozhodnutí Zdeňka Noháče, který ve snaze plnit svědomitě směrnice vydané Úřadem stáhl již v říjnu 1968 z vysílání první publicistické pořady. Následující měsíc vedení televize samostatně ustavilo interní předběžnou cenzuru všech publicisticko-zpravodajských pořadů, zajišťovanou dvěma redaktory z vlastních řad.¹³² Jejich funkce byla označována jako „revizní služba“ a byla úzce napojena na ÚTI. V obou případech mělo jít pouze o příspěvek k tomu, aby nebyla ještě více rozdmýchávána společenská krize. Emotivní výpady obyvatelstva byly na straně televizního vedení stále vnímány jako překážka v pokračování progresivního kursu.¹³³

System předběžné cenzury, prováděné ÚTI, vložená očekávání nesplnil. Média měla po několika měsících jeho činnosti stále velmi daleko k pacifikovanému stavu a míra úniků jako by přímo odporovala znění Moskevského protokolu. Proto byla v lednu 1969 činnost cenzurního orgánu od základů změněna. Nastalo velmi účinné a devastující období následné cenzury podepřené přísným systémem ekonomických sankcí zaměřených na jednotlivce. Tlak se prozíravě zaměřil na vydavatele a šéfredaktory, kteří svoji opatrnost přenesli na podřízené zaměstnance, čímž sdělovací prostředky ovládla kontrola neúčinnější - autocenzura. Hlavním cenzurním orgánem se tak spíše stal strach o vlastní existenci a činnost ÚTI byla „redukována“ na všeobecně respektovaný hrozící prst.¹³⁴ Televize, mezi níž a politickým vedením se od listopadového pléna¹³⁵ postupně rozrůstala názorová propast, byla na vnější

¹³² Nástin ideově-politického plánu na rozpracování závěrů listopadového pléna ÚV KSČ v Čs. televizi. VE2 71, i. č. 426. V tomto dokumentu je také poukazováno na nedostatečné metodické řízení pracovníků revizní služby ze strany ÚTI.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Jakub Končelík, Mediální politika a srpen 1968: Zřízení Úřadu pro tisk a informace jako služba moskevskému protokolu. In: In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *Masmediálna komunikácia a realita II*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2009, s. 218. Dostupný na WWW: <http://files.koncelik.eu/200000064-16b9517b35/koncelik_smol.pdf>.

¹³⁵ Listopadové plénum (14.–17. 11. 1968) se dá považovat za první výraznější přelom v konsolidační politice KSČ. Alexander Dubček v jejím čele od přijetí Moskevského protokolu čím dál více ustupoval sovětské straně, od čehož si sliboval záchranu alespoň některých bodů Akčního programu KSČ – projektu celkové obrody strany z dubna 1968. Ten bylo nutné v nových podmínkách revidovat a nastolit novou a stabilní politickou linii. K jejímu představení došlo právě na listopadovém plénu. Zde byl přijat program „reformy bez extrémů“, čímž se stranické vedení distancovalo od občanského neklidu, reagujícího na jakýkoliv projev kapitulace. Prostor pro tyto postoje poskytovaly především sdělovací prostředky, v nichž dle znění přijaté rezoluce měla být upevněna vedoucí úloha strany. Tento bod byl přidán na osobní přání Leonida Brežněva. Poprvé také byla oficiálně kritizována role médií během Pražského jara, která dle názoru stranického vedení navázala reformní snahy na protisocialistické síly. Právě tato rezoluce otevřela prostor protimoskevským silám uvnitř strany i rychle se rozšiřujícímu počtu „realistů“, kteří si dobře uvědomovali, že s reformní politikou je konec. Naopak radikální reformisté se kvůli znění rezoluce ocitli v nerovné defenzivě a rozklad skupiny tzv. centristů ve vedení strany byl urychlen. Tím se rychle utvářela půda pro opětovný nástup konzervativní linie, který se uskutečnil po dubnovém plénu v roce 1969. Do čela KSČ byl tehdy jmenován „realista“ Gustáv Husák.

cenzurní dohled ÚTI navázána v únoru 1969. Na zplnomocněnce Úřadu byli navrženi dosavadní redaktoři revizní služby s tím, že i nadále zůstanou zaměstnanci televize.¹³⁶

Na obsah televizního vysílání ovšem začal krátce nato výrazněji působit jiný orgán. Od 25. února 1969 začalo direktivně uplatňovat svůj vliv nově vzniklé Oddělení stranické práce ve sdělovacích prostředcích při ÚV KSČ.¹³⁷ Jeho úkolem bylo prosazovat politiku KSČ ve sféře médií a případné sankce byly Českým úřadem pro tisk a informace vykonávány výhradně na základě rozhodnutí tohoto oddělení.¹³⁸ Československá televize byla tímto orgánem v přímém styku seznamována s usneseními jednotlivých složek ÚV KSČ, ale i s konkrétními programovými požadavky. Plnění uložených úkolů bylo na půdě tohoto oddělení rovněž sledováno a hodnoceno.¹³⁹ Strana si tím zajistila neustálý dohled nad obsahem vysílání, který byl od této chvíle usměrňován, či lépe řečeno udržován v mezích vyhovujících Moskevskému protokolu. Z obrazovky tak zcela vymizely pořady, které by se zcela zaměřovaly na „závadná témata“. Úřad pro tisk a informace tento způsob kontroly vhodně doplňoval. Díky neustálé bdělosti svých plnomocníků podchycoval nežádoucí informace či nářázky, které v roce 1969 stále v hojném počtu pronikaly na obrazovku. Přesto důležitost tohoto cenzurního úřadu postupně klesala, neboť ji začínalo suplovat kádrově zabezpečené vedení médií a redakcí.

Z výše zmíněného je zřejmé, že fungování nového způsobu cenzurní praxe mělo nakonec skutečně mít dočasnou platnost. Avšak pouze proto, že plánované dosazení kádrů do vedení televize i jednotlivých redakcí bylo pružnějším a jednodušším řešením. K tomuto

Jiří Hoppe, Listopadové plénum ÚV KSČ. *Akademický bulletin* 19, 2008, č. 11, s. 2–4. Dostupný na WWW: <<http://abicko.avcr.cz/2008/11/03/index.html>>

¹³⁶ Dopis Dr. Aleše Poledne [Hlavní sekretář programu] adresován Úřadu pro tisk a informace [6. 2. 1969]. Spisový archiv ČT, VE2 125, i. č. 883.

¹³⁷ Vedoucím oddělení byl ustanoven PhDr. Vladimír Diviš a po odvolání celého vedení roku 1972 oddělení přímo řídil tajemník ÚV KSČ Oldřich Švestka. Tehdy se výrazně změnila struktura a oddělení bylo rozčleněno na Odbor tisku a na Odbor státních sdělovacích prostředků (v jeho čele RSDr. Karel Hradecký), v němž působil samostatný referent pro televizi. V prosinci roku 1972 byl celý úsek začleněn do Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ – tedy bylo opět dosaženo úzkého a operativního propojení politického řízení médií s obecně ideologickou a propagandistickou koncepcí KSČ.

František Frňka, Kancelář tajemníka ÚV KSČ Oldřicha Švestky. In: Eva Drašarová (ed.), *Paginae historiae 18/2010*. Praha: Národní archiv 2010, s. 374–380.

¹³⁸ Jakub Končelík, Proměny řízení a kontroly médií v roce 1968. In: Jakub Končelík – Barbara Köpplová – Irena Prázová (eds.): *Konsolidace vládnutí a podnikání v České republice a v Evropské unii. Díl II, Sociologie, prognostika a správa, Média*. Praha: Matfyzpress 2002, s. 313–329.

¹³⁹ František Frňka, Kancelář tajemníka ÚV KSČ Oldřicha Švestky. In: Eva Drašarová (ed.), *Paginae historiae 18/2010*. Praha: Národní archiv 2010, s. 374–380.

Ideové hodnocení pořadů se i přes existenci Oddělení účinněji prosadilo přímo uvnitř ČST. Lednový dokument Federálního výboru pro tisk a informace Okamžitá opatření v Čs. televizi, Čs. rozhlasu a v tisku jmenoval členy ideové rady ústředního ředitele – zástupce ÚV KSČ, vlády a Národní fronty.¹³⁹ Jejich úkolem bylo pravidelně hodnotit pořady a projednávat programové plány.

razantnímu kroku bylo především potřeba vhodné ovzduší, jehož se stále nedostávalo. Oběť Jana Palacha v lednu 1969 a nepokoje po vítězství československého hokejového mužstva nad Sovětským svazem v březnu tohoto roku opět eskalovaly celospolečenské napětí. Vzhledem k emotivní atmosféře byl stále znemožňován rychlý přechod do fáze plošných personálních změn. ÚV KSČ i vláda přesto v prvním pololetí roku 1969 přijaly řadu usnesení, neustále ukládajících za stěžejní úkol reorganizaci redakcí a obměnu jejich vedoucích. V televizi bylo využito vhodných příležitostí, při nichž by plnění těchto požadavků nebylo primárně spojováno s restriktivním opatřením. V dubnu bylo například využito reorganizace hlavní redakce filmového vysílání, při níž došlo k fúzi s televizní filmovou tvorbou, čímž vznikla hlavní redakce filmového programu. Vstupem tvůrčí dramaturgie do této oblasti byl svého místa zbaven ne zrovna pohodlný šéfredaktor Dr. Zdeněk Coufal¹⁴⁰ a v čele nového útvaru stanul pro stranické vedení důvěryhodný a pro tento post kompetentnější Ing. Jiří Procházka, Tím také započal svůj kariérní postup, o němž se více zmíním níže. Jednodušší situace se naskytla v oblasti zpravodajství, odkud z vlastní vůle odešel Zdeněk Michalec. Na jeho místo byl jmenován konzervativní komunista Josef Vlček, šéfredaktor Hospodářských novin.¹⁴¹ Ten ale vyvolal i změny na jemu podřízených postech. Šéfrežisérem v této redakci jmenoval Miroslava Hladkého (děkana Fakulty sociálních věd a publicistiky UK), jenž byl jako jediný ochotný natáčet první pořady, vykládající události Pražského jara jako kontrarevoluci. Právě jeho iniciativou byla obnovena aktivní propaganda ve vysílání ČST. V ostatních redakcích zatím zavládla pasivní rezistence zaměstnanců, kterou mohl „vyřešit“ pouze uvědomělý šéfredaktor. K dalšímu odvolání vedoucích došlo až po dubnovém plénu ÚV KSČ, jímž definitivně skončila „hra“ na reformu bez extrémů a byla odhalena „pravá tvář konsolidace“. Tentokrát se změna dotkla redakce publicistiky a dokumentaristiky a hudebního vysílání.¹⁴²

V období těchto zásahů již rozhodovalo kompletně obměněné vedení televize. V prosinci 1968 byl obsazen post ústředního ředitele pro vládu a stranu spolehlivým Josefem Šmídmajerem, jenž dosud zastával funkci vedoucího kanceláře předsedy Státní plánovací komise. Jeho nástup se zdál být počátkem skutečně konsolidační etapy, ovšem nový ředitel svými rozhodnutími dokazoval, že není ochotný zcela podléhat diktátu shora. Příkladem může být jeho reakce na dokument Federálního výboru pro tisk a informace Okamžitá opatření v Čs. televizi, Čs. rozhlasu a v tisku, v němž již v lednu byly požadovány první personální

¹⁴⁰ Dr. Zdeněk Coufal stál za bojkotem uvádění a dabování sovětských filmů, čímž výrazně oponoval snahám konsolidovat vztahy obyvatel ČSR k této zemi. Více o bojkotu v následující podkapitole.

¹⁴¹ Rozhodnutí ústředního ředitele č. 2 [15. 4. 1969]. Spisový archiv ČT, VE1 37, i. č. 302.

¹⁴² Rozborová zpráva o politickém působení Československé televize od listopadu 1968 a programových, organizačních a kádrových opatřeních. Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 11.

opatření u nižších pracovníků. Zahrnoval totiž mj. požadavek zákazu vystupování na obrazovce pro nejaktivnější publicisty i pro hlasatelku televizních novin Kamilu Moučkovou. Vhodnou příležitostí se stalo jejich předchozí televizní vystoupení k událostem souvisejícím s Palachovým sebeupálením.¹⁴³

Šmídmajer v případě několika publicistů i dvou zaměstnanců, u nichž bylo vyžadováno vyloučení z televize, nařízení nenaplnil. Velký vliv na jeho rozhodnutí přitom měl Koordinační výbor tvůrčích svazů. Programový náměstek Zdeněk Noháč, tak místo toho, aby nastoupil nucenou dovolenou, získal zodpovědnou funkci ředitele II. programu a barevného vysílání. Přesto však jako jeho náhrada v ČST 20. února 1968 obohatil další z názorově pevných komunistů – operní pěvec a režisér Přemysl Kočí. Ten do funkce nastoupil i přes naprostou nezpůsobilost a protesty zaměstnanců. Dalším světlým bodem v ředitelské činnosti Josefa Šmídmajera je, že do své ideové rady¹⁴⁴ jmenoval kromě dvou zástupců ČST (Přemysl Kočí a ředitel Televizního studia Praha Viktor Růžička¹⁴⁵) i Jaroslava Dietla zastupujícího FITES. Rada se tudíž nedá vnímat jako zcela mocenský nástroj kontroly, i když Dietl mohl proti většině těžko prosazovat svůj názor.

Nový ústřední ředitel nevyhověl ani lednovému přání vlády dosadit dalšího náměstka pro publicistiku a zpravodajství. Toto opatření, zjevně navazující na zkušenost s obdobnou konsolidací programu v roce 1965, však v srpnu 1969 prosadil sám předseda federální vlády Oldřich Černík ve spojitosti s nástupem Jana Zelenky do funkce ředitele.¹⁴⁶ Přesto se Šmídmajerův postoj vzhledem k vzrůstající míře personálních opatření, postupně se

¹⁴³ Opatření souviselo s pořadem *Slovo ke dni - Štafeta televizních tvůrců*, kde se 12 publicistů vyjádřilo k událostem rozpoutaným Palachovou obětí a s vědomím důsledků se rozloučilo s diváky. Programový náměstek Zdeněk Noháč se ještě snažil jejich vystoupení obhájit dopisem pro ČÚTI, avšak tím se mu podařilo jen vztáhnout represe i na svoji osobu.

Daniel Růžička, *Oklešťování svobody médií*. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/1968-1969/1969/leden-srpen>> [cit. 25. 10. 2011].

¹⁴⁴ viz poznámka 139

¹⁴⁵ Viktor Růžička byl během Pražského jara šéfredaktorem redakce publicistiky a dokumentaristiky a od 30. 6. 1968 ředitelem nově zřízeného Televizního studia Praha. Během srpnové invaze byl jedním z hlavních iniciátorů provizorního utajeného vysílání. Na druhou stranu byl společně s Vlčkem a Hladkým také jedním z několika málo pražských televizních pracovníků, kteří podepsali výzvu „Slovo do vlastních řad“ ze 17. 5. 1969. V ní byly bezvýhradně přijaty výsledky dubnového pléna ÚV KSČ a žádal se zde sebekritický postoj Svazu českých novinářů za jeho dosavadní činnost i prolomení pasivního postoje pracovníků sdělovacích prostředků ke kritice. Proti Růžičkově přechodu na pozici realisty a služebníka konsolidace ovšem svědčí vzpomínka paní Dudkové a zpochybňuje jej i Jarmila Cysařová. Dle ní se pod výzvou objevily i jména těch, co ji nepodepsali. V případě ČST to byl vedoucí programu ostravského studia a publicista Jan Neuls. Obě osobnosti spojuje jistá autorita u spolupracovníků, plynoucí z jejich stěžejní role v oblasti kritické publicistiky Pražského jara, i to, že musely navzdory podpisu výzvy brzy opustit televizi. Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 33.

Výzva je k dispozici například na WWW: <http://nezapomente.cz/zobraz/slovo_vlastnich> [cit. 20. 11. 2011].

¹⁴⁶ Druhým náměstkem ústředního ředitele se tehdy stal novinář Vladimír Solečký

dotýkajících i zaměstnanců jednotlivých redakcí, nedá vnímat jinak než jako kompromis. Počáteční snahy hledat mírnější řešení brzy zcela uvolnily místo ústupkům vůči mocenským plánům.

Výrazným příspěvkem Šmídmajerova vedení ke konsolidačnímu procesu bylo bezesporu znovuoobnovení tří programových celků v červenci 1969. Tedy necelý měsíc před tím, než došlo k výměně ve funkci ředitele.¹⁴⁷ Ačkoliv tento způsob organizace v první polovině šedesátých let velmi rychle selhal, počítalo se nyní s tím, že napomůže rovnoměrnému plnění směrnice květnového pléna KSČ v jednotlivých redakcích. Nejparadoxnější ovšem bylo, že Umělecký program opět začal vést Ing. Jiří Procházka. Ten se sice v této funkci již jednou krajně neosvědčil, zato se stal až zázračnou rychlostí oddaným příznivcem nové stranické politiky.¹⁴⁸ Pravděpodobně se jednalo, stejně jako v případě rozšíření počtu náměstků, pouze o dočasná opatření. Po jmenování Přemysla Kočího ředitelem Národního divadla byly v listopadu oblasti uměleckého programu a publicistiky a zpravodajství opět spojeny pod dohled jediného programového náměstka (Vladimíra Soleckého)¹⁴⁹. K 1. lednu 1970 byly zrušeny i tři mezičlánky mezi náměstkem a redakcemi.¹⁵⁰

Oporu v pokračování v reformní linii nacházeli televizní pracovníci alespoň u názorově pevného celozávodního stranického výboru (CZV)¹⁵¹ i u příslušných závodních organizací KSČ v ČST. Tyto dosavadní „pilíře“ oficiální politiky se snažily svými rezolucemi vyjadřovat obavy z ústupků vůči sovětské straně, ohrožujících plnění Akčního programu KSČ. Rezolucí z 27. 8. 1968 celozávodní výbor označil moskevský protokol za neplatný.¹⁵² Nesmlouvavě se postavil i proti stranickému usnesení Některá opatření v oblasti sdělovacích prostředků ze dne 8. 11. 1968. Právě v něm byl nařízen dočasný zákaz publicistických pořadů a zpravodajských komentářů. Rezoluce listopadového pléna ÚV KSČ, která určila závaznou

¹⁴⁷ Rozhodnutí ústředního ředitele č. 4 (8. 7. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 76, i. č. 471.

¹⁴⁸ Velmi zajímavé seznámení s touto rozporuplnou a velmi přízřebivou osobou nabízí i Procházka vlastní zpráva, kterou zpracoval jako tajný agent StB roku 1971. V ní až paranoidně kritizuje nové Zelenkovo vedení, obhazuje Jiřího Pelikána a LDV stále považuje za krajně pravicové jádro, kterému je vědomě ponecháván volný prostor. Není těžké mezi řádky pochopit, že nejde o nic víc než osobní vyřizování účtů. Byl to Zelenka, kdo Procházku odvolal z důležité funkce a učinil z něj pouhého redaktora v Ústřední redakci armády a brannosti. Zde se Procházka později stal hlavním iniciátorem a dramaturgem seriálu *30 případů majora Zemana*. Viz: Jiří Procházka, Několik poznámek k situaci v Čs. televizi a k jejím příčinám. Pohled do archivu: FITES v hlášení spolupracovníka StB (2.) – *Synchron* 6, 2007, č. 4.

¹⁴⁹ Rozhodnutí ústředního ředitele č. 17 (17. 11. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 76, i. č. 471.

¹⁵⁰ Rozhodnutí ústředního ředitele č. 20 (31. 1. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 76, i. č. 471.

¹⁵¹ V čele Celozávodního výboru stála od roku 1966 předsedkyně Jarmila Roháčová, která po sjezdu spisovatelů roku 1967 ještě zaujímalá souhlasné stanovisko k represivním opatřením ÚV KSČ. Pragmatičnost jejího náhlého obratu je zpochybněna tvrdošíjným zastáváním reformní pozice i poté, co byl Alexander Dubček na dubnovém plénu roku 1969 odvolán z funkce prvního tajemníka strany.

¹⁵² Hodnocení práce stranické organizace ČT Praha za období let 1968 – 69. Spisový archiv ČT, VE1 158, i. č. 1407, s. 19.

strategii konsolidačního procesu v médiích, rovněž nebyla bezvýhradně přijata a CZV ji podrobil kritickému připomínkování.¹⁵³ V prvním pololetí roku 1969 se činnost Výboru velmi aktivizovala, protestně reagoval na jakýkoliv politicky motivovaný personální zásah a ve jmenování Přemysla Kočího vnímal jako první krok v řadě opatření proti pracovníkům, jež stále podporovali prosazování polednové politiky.¹⁵⁴ Ani po dubnovém plénu ÚV KSČ nebyla tato pozice stranické organizace otřesena, ale vzhledem k neúčinnosti dosavadních protestů došlo k povážlivému snížení její aktivity.

Jak vyplynulo z předchozích řádků, až do nástupu Jana Zelenky 6. srpna 1969 se dá situace v televizi vnímat spíše jako období kompromisů a nemechanického plnění zostřených směrnic. První razantní personální a programové změny byly záležitostí vnějších direktiv, jelikož samo vedení televize nezaujímal kritický postoj k předcházejícímu období. Právě proto v těchto záležitostech nehodlalo vyvíjet vlastní iniciativu.¹⁵⁵ Řada nekonkrétních prohlášení, vyjadřujících pomoc při konsolidaci poměrů, vypovídá o pouze formálním přístupu k ukládaným požadavkům. A to i přes okolnost, že se po dubnovém nástupu Gustáva Husáka do čela strany velmi zostřil pohled na roli sdělovacích prostředků v předchozím období. Byl vyhlášen otevřený boj o ovládnutí dosud odolávajících masmédií. Právě v této době z dokumentů zcela vymizelo prázdné ujišťování o autonomní roli sdělovacích prostředků.¹⁵⁶ Oblast médií se tímto stala bitevním polem, na němž docházelo k nejvýraznějším střetům moci s pozůstatky obrodného procesu.

3.2 Literárně dramatické vysílání v závětrí zájmu¹⁵⁷

Z předchozího shrnutí celkové posrpnové situace v Československé televizi lze vyčíst, že na pořadu dne se ocitla především její činnost související se širší masmediální sférou. Stranická usnesení a rezoluce se o televizi zmiňovaly pouze v souvislosti s bývalou i současnou „novinářskou“ činností vysílání. Televize byla v očích státních orgánů redukována pouze na informační a propagandistický prostředek, zatímco se její vždy zdůrazňovaná

¹⁵³ Tamtéž, s. 20.

¹⁵⁴ Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 32.

¹⁵⁵ Pracovní poměry nakonec byly rozvázány jen s pracovníky setrvávajícími v zahraničí, či na vlastní žádost zaměstnanců. Hrozící vyhazovy dokázal Šmídmajer vždy změnit na mírnější zákazy vystupování na obrazovce a zaměstnance poté přeřazoval na přípravu druhého programu. Tím mu také napomohl dodat počáteční specifickou tvář (viz kapitola Etapa vnější kontroly).

¹⁵⁶ Ondřej Vyhnánovský, *Jan Zelenka a jeho působení ve funkci ředitele Československé televize v letech 1969–1989* [Bakalářská práce Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na FSV UK]. Praha 2009.

¹⁵⁷ V tomto období již platí změna názvu redakce na hlavní redakci literárně dramatického vysílání. V zájmu jednotnosti budu nadále užívat zkratku LDV, se kterou se beze změny pracuje i v dokumentech z tohoto i následujícího období.

kulturní a výchovná role ztratila na přechodnou dobu ze zřetele. Umělecká tvorba, včetně LDV, tudíž mohla v tomto období těžit z překvapivé volnosti a takřka nepřítomné pozornosti stranického a cenzurního dohledu. Tento vnější náhled se zaměřil hlavně na aktuální působení vysílání na diváka a skrytá činnost dramaturgie zůstávala nezasvěcenému zraku skryta. Díky stále přítomnosti vedení, které odmítalo iniciativně přisluhovat procesu ideologického utužování, nebyl ani z této strany vývoj dramaturgie LDV ohrožován. Jak uvidíme dále, na druhou stranu ani toto „závěť“ nebylo oproštěno od řady zásahů. Ty ovšem měly přeci jen jiný ráz, než jaký jsem nastínil v předchozí podkapitole.

Jediný požadavek stranického vedení týkající se uměleckých redakcí vyplynul až více než dva měsíce po začátku okupace z listopadových opatření ve sdělovacích prostředcích. V zájmu konsolidace vztahů se SSSR bylo vedení televize uloženo, aby se na obrazovku vrátily pořady přibližující divákům sovětskou kulturu a lid.¹⁵⁸ V oblasti LDV se tento úkol realizoval alespoň jednorázovým výběrem dvou již natočených televizních adaptací ruských předloh, jež byly uvedeny v lednu roku 1969.¹⁵⁹ Poté bylo nutné se spolehnout na sovětské distribuční filmy, jejichž uvádění muselo být dle vedení ČST uvážlivé a citlivé. Předchozí podzimní pokusy o zařazení tohoto typu pořadů do vysílání totiž vzbudily negativní divácké ohlasy.¹⁶⁰ V této strategii se ale objevila jiná nepřekonatelná překážka, jelikož herci odmítli dabovat filmy ze socialistických zemí. Tato situace trvala až do druhé poloviny roku 1969, kdy zástupci filmového vysílání podnikli nepřiliš úspěšnou anabázi napříč několika kraji. Bojkot se až poté podařilo prolomit s pomocí nevelkého počtu herců z oblastních divadel a pracovníků brněnského dabingového studia. První nadabované filmy ze zemí Varšavské smlouvy se kvůli těmto komplikacím na obrazovky dostaly až v lednu 1970.¹⁶¹ Televizní hry dle ruských předloh zcela vypadly z Hlaváčovy dramaturgické koncepce a na obrazovce se až

¹⁵⁸ Nástin ideově-politického plánu na rozpracování závěrů listopadového pléna ÚV KSČ v Čs. televizi. VE2 71, i. č. 426.

¹⁵⁹ Splnění tohoto opatření se však ve výsledku stalo spíše „medvědí službou“. Zatímco Moskalykova adaptace existenciálně laděného *Souboje* Alexandra Kuprina z dílny pražské LDV svůj úkol i díky kvalitě realizace splnila, bratislavský televizní film *Balada o siedmi obesených* Martina Hollého způsobil ostré protesty ze sovětské strany, a tím se zařadil mezi první posrpnové trezorové inscenace. Roli hrála především skutečnost, že autor předlohy Leonid Andrejev patřil v SSSR mezi zavržované spisovatele.

Daniel Bernát: *Balada, ktorá podráždila Rusov*. *Pravda.sk*. Dostupný na WWW:

<http://kultura.pravda.sk/balada-ktora-podrazdila-rusov-dke-/sk_kfilm.asp?c=A101011_165644_sk_kfilm_p46> [vyšlo 12. 10. 2010, cit. 6. 8. 2011].

Obě inscenace však spojuje i scénářistická snaha o zobecňující posun, stavící praktiky i atmosféru carského režimu po bok režimu socialistického.

¹⁶⁰ Rozpracování závěrů listopadového a prosincového pléna ÚV KSČ ke zlepšení programové práce Čs. televize. Spisový archiv ČT, VE2 173, i. č. 1183, s. 4 – 5.

¹⁶¹ Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize. Spisový archiv ČT, VE2 127, i. č. 894, s. 9. Informace o složitém zajišťování herců viz: Zpráva o zajišťování herců pro sovětský snímek „Sedm staříků a jedna dívka“ a pro ostatní sovětské filmy. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1214.

na jedinou výjimku¹⁶² objevily ve formě repríz až po výměně vedení redakce, tedy v průběhu roku 1970. Nové počiny na obrazovku postupně přicházely až během následujícího roku.

Tvůrčí činnosti LDV byl tedy ze strany stranických a vládních orgánů ponecháván volný průběh. O úplné nezávislosti může však být řeč pouze do ustavení ideové rady ústředního ředitele se zástupci vlády i ústředního výboru strany. Přesto i poté byly zásahy příležitostné a nepřesahovaly dopadem rámec aktuálně nevhodného pořadu. Ani v období Šmídmajerova vedení televize navíc nebyly důvody k jakýmkoliv personálním zásahům. FITES a Koordinační výbor nadále působily jako legální organizace, v srpnovém „ilegálním“ vysílání se redakce neangažovala. I v soupisu rozsáhlých personálních opatření (přesunů) v první polovině roku 1969 zůstalo obsazení redakce nedotčeno¹⁶³ a Roman Hlaváč nadále setrval v jejím čele. Jeho pozici dokonce neohrozily ani rozsáhlé výměny šéfredaktorů po dubnovém plénu ÚV KSČ. V důsledku toho zůstal v době Zelenkova nástupu společně s šéfredaktorem redakce zábavných pořadů Vladimírem Dvořákem (jenž byl ovšem politicky neangažovaným nestraníkem) posledním přežívajícím článkem Pelikánovy personální reorganizace ve vedení redakcí. Tedy opatření, které se v červnu 1968 stalo nejvýraznějším otiskem rehabilitace iniciativní role do struktur televize.

V období vnější pozice mocenského aparátu jednoduše nebyl v posrpnových měsících důvod věnovat redakci zvýšenou pozornost. Jeho pohled byl takřka shodný s pohledem obyčejného diváka. Pro něj pražská dramaturgie do konce roku 1968 spíše zaostávala za aktuálnějšími myšlenkovými rázemi tvorby ostatních studií (zejména Bratislavy). Ne však proto, že by se více uzavírala celospolečenskému procesu. Byla pouze nucena se přizpůsobit přiděleným vysílacím časům, které musela z velké části postoupit počínům Televizní filmové tvorby – především pětidílnému seriálu *Sňatky z rozumu*.

Teprve v prosinci 1968 se na obrazovky dostaly dva počiny pražské LDV, které dokázaly promluvit k soudobému tápání. „Film-protokol“ z pera Romana Hlaváče *Případ*, se dotýkal na pozadí absurdních vyšetřovacích praktik StB v 50. letech palčivé otázky svědomí moci i hrozící rezignace pod jejím tlakem. Aktuálnější vyznění poskytl historický diptych Oldřicha Daňka, který charakterizoval již výmluvný zastřešující název *„Malé tragédie*

¹⁶² V červenci roku 1969 byla opožděně uvedena adaptace Gogolovy aktovky *Hráči*, která vznikla v režii sovětského režiséra již během prvního pololetí roku 1968.

¹⁶³ Kádrové změny od 1. 1. 1969. Spisový archiv ČT, PK 6, i. č. 58.

u příležitosti upalování kacírů“.¹⁶⁴ Ani jedna z těchto her se nesetkala s negativním ohlasem ze strany moci. Pro její orgány zatím bylo důležité podchytit pouze explicitní a zcela bezprostřední reakce na situaci v zemi.

První etapa posrpnové dramatické tvorby, vycházející stále z dramaturgického plánu sestaveného již roku 1967, se dá shrnout slovy předsednictva FITESu: „*Umění a politika tvoří spojené nádoby v tom smyslu, že oba druhy činnosti usilují – v konečných cílech a specifickými prostředky o totéž – o svobodu člověka ve svobodné společnosti.*“¹⁶⁵ A jestliže bylo v dusné atmosféře druhé poloviny roku 1967 téma svobody člověka aktuální otázkou, tak v posrpnovém období byly smysl a působivost jeho ztvárnění znásobeny. Vždyť již nešlo jen o protest, ale o burcující obranu zachování svobody jedince, o stále ještě nadějný a nerozhodnutý boj. Není na místě těmto dílům automaticky připisovat aktualizační vklad tvůrců, když byly literárně připraveny již před srpnem. Spíše se dá říci, že vnější události samy prohloubily a obcerstvily významy těchto děl, a to i pro dnešního diváka. Pronikavější působení nově zaktivizovaných inscenací pak je nesporným, i když ne zcela bezprostředním vkladem tvůrců LDV k celospolečenskému a potažmo i politickému vývoji.

Vklad pracovníků redakce se ovšem neomezoval jen na pole tvorby, u níž možnost působit byla shodou dalších okolností nakonec omezena jen na jmenovanou trojici her (viz dále). Mnohem efektivnější navázání na dobový boj představovala usilovná činnost některých zaměstnanců redakce mimo rámec tohoto útvaru. Nejde jen o FITES, ale i o práci výboru 1. stranické organizace v ČST, sdružující redakce uměleckého programu. Jejím úřadujícím předsedou se na podzim roku 1968 stal dramaturg LDV Dr. Otakar Fencel a místopředsdkyní budoucí posila redakce Zdena Josková z vysílání pro děti a mládež.¹⁶⁶ Z politického hlediska patřil tento výbor v ČST mezi nejaktivnější. Vzal si za úkol bránit příslušné redakce ve věci prvních zákazů pořadů, jež měly být projevem „kabinetní politiky“ programového náměstka Zdeňka Noháče. Především se však výbor hodlal stát základnou pro rozšiřování nátlaku na politické vedení. Zdena Josková se stala velmi aktivní jednatelkou s velkými

¹⁶⁴ Především hra *Kardinál Zabarella* alegoricky zachycuje dilema soudobých vysokých funkcionářů, kteří musí v dané organizaci zastávat opoziční pozici k myšlenkám, které jsou jim vlastní. Přitom své vnější postavení neopouští ve víře, že jen tak v budoucnu nakonec dosáhnou svých dobrých cílů. Daněk varovně upozorňoval na tragické vyústění této nepřirozené názorové schizofrenie. Viz k „aktualizační“ tvorbě Oldřicha Daňka v televizi a filmu: Jan Císař, Přítomnost v historii. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 1 (9. 1. 1969), s. 4. U všech tří her je nutné zdůraznit, že scénáře vyšly ze scénářistické soutěže pro rok 1967, tudíž v ideové koncepci nejde o bezprostřední reakce na soudobé události.

¹⁶⁵ Usnesení federálního sjezdu FITES. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 5 (5. 3. 1969), s. 7.

¹⁶⁶ V dvanáctičlenné komisi působili ještě dramaturgové LDV Helena Slavíková a Josef Najman, kteří měli na starosti jednatelskou agendu. Složení výboru 1. Z0 KSČ. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. 1461.

průmyslovými závody a organizátorkou besed s dělníky. Po listopadovém plénu přizvala na schůzi 1. základní organizace KSČ v ČST Františka Pavlíčka, člena ÚV KSČ, a jeho přesný referát o rozložení sil ve straně a narůstajícím ohrožení polednového vývoje vyvolal vášnivou diskuzi. Během ní však návrhy na sepsání rezoluce narazily na nepřítomnost povinného dvoutřetinového počtu členů pléna. Bylo tudíž realizováno pouze usnesení, avšak s řadou připomínek a požadavků, jež byly tímto způsobem tlumočeny nařízenému celozávodnímu výboru KSČ.¹⁶⁷ Podobné aktivity v rámci závodní organizace se staly během státních prověrek dalším důležitým impulsem k sankcím. Jak uvidíme dále, dokonce vedly u všech příslušných straníků ještě před započítáním jejich posuzování k razantní změně výchozích pozic, čímž jim bylo takřka znemožněno vyjít z prověrky bez úhony.

Třetím způsobem, jak z pozice pracovníka LDV v rámci možností usměrňovat společenský a politický proces, byla cílená dramaturgická příprava látek promlouvajících k současné situaci. Tyto snahy bohužel ve výsledku zcela selhaly. Na vině ale nebyli ani dramaturgové, ani autoři. Hlaváčovo vedení i přes změněnou situaci v době jeho nástupu neustoupilo ze stanoveného cíle vytvořit ucelenou koncepci, jejímž základem by byla původní televizní tvorba a spolupráce s celou řadou externích autorů. Během 14. zasedání ÚV FITES na přelomu září a října 1968, tedy krátce po jeho nástupu do funkce, přesto padly i návrhy zacílit v nejbližším období dramaturgii pouze na klasický repertoár.¹⁶⁸ Prvotní období nejistoty, související především s obnovením cenzury, však poměrně rychle vyprchalo. Některé již rozběhnuté projekty se sice jevily po srpnu jako myšlenkově problematické, ale Hlaváč nehodlal provádět autocenzurní praxi. Přesněji řečeno, přiklonil se k ní pouze dočasně u hotových děl, které mohly podle dobových konsenzů působit negativně vzhledem k napjaté pookupační atmosféře. Z Hlaváčova hlediska se tedy dá o pojmu „konsolidace“ uvažovat výhradně ve společenském a nikoli v politickém smyslu. Jediná omezení byla stanovena vůči počínům, které by mohly vyvolávat „nezdravé emoce“ v době přítomnosti cizích vojsk. Proto se o rok pozdrželo i vysílání adaptace Gogolových *Hráčů*, jelikož

¹⁶⁷ Zápis z plenární schůze, která se konala 29. listopadu 1968. Tamtéž.

V usnesení se objevuje odmítnutí paušální a nekonkrétní kritiky sdělovacích prostředků na listopadovém plénu, kritika Husákova srovnávání deformací padesátých let s některými chybami polednové politiky, je požadováno urychlené jmenování odborně i ideově způsobilého ústředního ředitele či obnovení publicistických pořadů v ČST a v rozhlase. Již měsíc předtím 1. závodní organizace poslala ÚV KSČ první rezoluci, v níž především požadovala urychlené svolání mimořádného sjezdu KSČ, kritizovala nedostatek stranických informací a krajní míru ústupků vůči SSSR. Zápis ze schůze výboru 1. ZO KSČ konané 11. 10. 1968. Tamtéž.

¹⁶⁸ O televizní složce. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 9 (5. 11. 1968), s. 2.

inscenace s českými herci natočená hostujícím sovětským režisérem by v tomto období byla přijata přinejmenším s rozpaky.¹⁶⁹

Méně objasnitelné je neodvysílání dvou divadelních přenosů, natočených již na jaře 1968 (již zmíněný *Král Ubu* a Zamjatinova *Blecha*). Hlaváč oba krátce po svém nástupu do funkce shlédl a usoudil, že by některé repliky či situace, nezávisle na autorovi a režii, mohly být ve vypjaté posrpnové situaci nesprávně aktualizovány. V dohledné době sice počítal s jejich uvedením, avšak totožné stanovisko zastával i v listopadu roku 1969.¹⁷⁰ Může nás překvapit, že Hlaváč k oběma inscenacím přistupoval s takovou mírou zdrženlivosti, když se již v prosinci 1968 na obrazovku dostala díla daleko konkrétněji i zcela uceleně korespondující se situací v zemi. Zvláště, když své počáteční rozhodnutí Hlaváč zpochybnil i v hodnotící zprávě o pořadech LDV uvedených v listopadu 1968. V ní položil Hlavní redakci programu otázku: „[p]roč ještě nebyl po srpnu reprízován například *Konec velké epochy*, *Hoře z rozumu* a jiné hry, které by naléhavě promluvily k současnosti?“¹⁷¹ Vzhledem k obsahu citovaných děl¹⁷² se dá dosavadní opatrnost přičíst nejistému období bezprostředně po invazi, které jistě ovlivnilo příchod a první kroky nového vedoucího do redakce. Přesto nelze u obou zmíněných divadelních her opomenout jeden důležitý znak, jenž pravděpodobně stál za pokračujícím zdrženlivým vztahem vedení k jejich obsahu. Cílem jejich satirických útoků totiž bylo Rusko či v druhém případě přímo Sovětský svaz. Útočnost a podněty k výsměchu by přeci jen působily na společnost pronikavěji než reflexe situace formou pouhého konstatování. To se v případě uvedených televizních her navíc obracelo do vlastních řad, ke svědomí a paměti ochromeného národa.

¹⁶⁹ Podklady pro hodnocení III. čtvrtletí 1969. Spisový archiv ČT, INF 107, i. č. 419, s. 4.

¹⁷⁰ Dopis Romana Hlaváče Karlu Kohoutovi, náměstkovi ÚŘ ČT ze dne 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

Ještě roku 1970 nový ideově spolehlivý, leč umělecky fundovaný, šéfredaktor Antonín Dvořák prohlásil inscenaci *Král Ubu* za velmi pozoruhodnou a navazující na nejlepší tradice české avantgardy. Proto se nebránil ani tomu, aby byl záznam v pokročilejší fázi konsolidace společnosti na obrazovce příležitostně uveden. I přes toto stanovisko se oba záznamy divadelních představení staly prvními položkami pomyslného televizního trezoru, v němž zůstaly až do roku 1989.

Dopis prof. Antonína Dvořáka náměstkovi Ústředního ředitele ČT s. Karlu Kohoutovi ze dne 24. 8. 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

¹⁷¹ Hodnocení pořadů, vysílaných v listopadu 1968. Spisový archiv ČT, RED 97, nezařazeno.

¹⁷² Hra *Konec velké epochy* (1965) dle scénáře Jindřišky Smetanové nabízí psychologickou sondu do skupiny lidí, vypořádávajících se v pražské kavárně různými způsoby s mimozemskou invazí. Řeší zde dilema, zda mají riskovat a porušit pravidla, nebo zůstat v jistotě obklíčení. *Hoře z rozumu* (1966) je adaptace Gribojedovy satirické komedie o mladém šlechtici, který se vrací plný čerstvých ideálů z cest do konzervativní rodiny své snoubenky. Zdejší zaostalé a pokrytecké prostředí však nehodlá přijmout jeho kritiku a rozhodne se ubránit své hodnoty tím, že ho veřejně prohlásí za pomateného. Šlechtic raději rezignuje a odjíždí, jelikož nedokáže dále žít ve společnosti, kde pravda nemá žádnou hodnotu. Na základě obsahu této hry ani nelze nevnímat za pouhou zmínkou o její existenci emotivní a bezprostřední reakci na přehodnocení politického kursu listopadovým plénem

Snaha cíleně využít repríz starších děl rovněž potvrzuje, že si redakce aktualizační sílu nedávných událostí plně uvědomovala a nacházela v ní svůj zvláštní způsob „boje“, jehož nutnost vyvstala zejména po znepokojivých náznacích listopadového pléna. V tu samou dobu však začala hlavní zájem soustřeďovat na realizaci látek, které by již mohly formou odstrašujících příkladů působit v přímém útoku.

K pečlivě připravené ofenzívě však nakonec muselo dojít takřka beze zbraní. Nové společenské napětí na počátku roku 1969¹⁷³ přinutilo vedení pražského studia k pozastavení dalších inscenací ve snaze zklidnit program. U těchto rozhodnutí je již třeba vnímat možný hlas ÚV KSČ prostředkovaný ideovou radou ústředního ředitele ČST¹⁷⁴. V dokumentech se sice píše o rozhodnutích interního charakteru, jejichž strůjcem bylo vedení ČST. Je však nutné brát v potaz, že nedílnou součástí ústředního ředitelství byl v této době právě zmíněná rada, která značně zproblematizovala svým externím přesahem jakékoliv uvažování o vnitřní iniciativě v rámci televize. Pod údajně nepolevující hrozbou emotivních výpadů obyvatelstva bylo opět znemožněno plánované uvedení *Krále Ubu*¹⁷⁵ a *Blechy*. Navíc týden po nezdůvodněném zmizení prvně jmenované hry z televizního programu pravděpodobně tytéž důvody znemožnily odvysílání záznamu Sofoklovy tragédie *Antigone* v podání Komorní scény plzeňského divadla.¹⁷⁶

V případě televizních her naopak nebyl v prvním pololetí roku 1969 téměř důvod k obdobným zásahům. Jak již bylo řečeno, dramaturgická práce redakce během Pražského jara se plně promítla právě do tohoto období. Obrazovce dominovaly adaptace lehčích divadelních kusů a klasické literatury, pokračovalo se v tradiční linii detektivních her

¹⁷³ Napjatou situaci již v lednu vyvolala Palachova oběť a zcela ji vyostřil tzv. hokejový týden na konci března, kdy oslavy vítězství českého hokejového mužstva nad Sověty přerostly do podoby nepokojů. Televizních inscenací se týkají hlavně důsledky druhé z událostí.

¹⁷⁴ Viz poznámka 139

¹⁷⁵ Dle magazínu Československá televize měl být Král Ubu uveden 9. 4. 1969, tedy vzápětí po událostech hokejového týdne. K této příležitosti byla vydána neutrální anotace, v televizním programu vytištěném ve stejném čísle magazínu však divadelní hru nahrazuje kopaná (mimočodem ten den již druhý fotbalový přenos v pořadí, což je v dobovém vysílání zcela mimořádný jev). Viz: Drahoslav Makovička, Král Ubu. *Československá televize* 5, 1969, č. 15, s. 6–7.

¹⁷⁶ Sofoklova antická tragédie jistě tvůrcům inscenace posloužila jako vhodné podobenství. Násilný vpád Kreonta do království a jeho převzetí trůnu, následné popření odvěkých morálních hodnot (právo předchozího panovníka na pohřeb) a narušení řádu, postava Ismény, jež se ze strachu přechodně vzdává svého morálního přesvědčení a podléhá nové moci – to vše mohlo i bez aktualizačních narážek působit jako vypjatá metafora soudobé situace.

V roce 1969 byl ještě pořízen a neuveden záznam komedie G. B. Shawa *Kateřina Veliká* v podání divadla E. F. Buriana. K dispozici však nejsou přesná data, takže nelze říci, zda za rozhodnutím stály jarní události či plošné zákazy po nástupu Jana Zelenky. Důvodem zákazu byl pravděpodobně satirický pohled na ruské politické machinace, které ve hře zastupovala postava podlého knížete Potěmkina.

světových autorů. Punc výjimečnosti v tomto proudu zákonitě získala trojice původních her¹⁷⁷ současných českých autorů, zaměřených na soukromé osudy a partnerské vztahy. Společenskému kontextu se z této skupiny otevřela nanejvýše snaha postihnout bezvýhodný koloběh životního stereotypu a „soukromé vichřice“ existence současného člověka ve hře *Velká orgie* Otto Zelenky.¹⁷⁸ V dubnu 1969 měla být uvedena další komedie stejného autora *Vyloženě rodinná historie* v režii Jaroslava Dudka – značně alegorická, leč nepochybná satira na praktiky padesátých let a režimu Antonína Novotného. Ta se stala prvním počinem, narušujícím dosud poklidný a nevzrušivý obraz literárně dramatické tvorby. Nikoli ale z hlediska diváka. Stala se totiž také první posrpnovou televizní hrou, která se nedostala z rozhodnutí Viktora Růžičky na obrazovky. Důvodem nebylo údajně žádné direktivní rozhodnutí „shora“, ale domluva Romana Hlaváče s ředitelem pražského studia. V ní opět rozhodovala napjatá celospolečenská situace a pravděpodobně i dubnové plénum KSČ, u jehož příležitosti by se příliš nehodilo nasadit hru diskreditující praktiky strany.¹⁷⁹ Již v době Zelenkova vedení Hlaváč ve své zprávě zdůraznil, že se uvažovalo a uvažuje (!) o pozdějším uvedení hry. Přesto uznal nutnost nezbytných úprav.¹⁸⁰

Zatímco Roman Hlaváč v případě *Vyloženě rodinné historie* se zásahem souhlasil, u zakázané inscenace *Sokratova smrt* tomu bylo jinak. Dle jeho názoru se jednalo o naprosto ideově nezávadnou vztahovou hru a zásah byl tedy zcela neodůvodněný, což prý potvrdila i absence jakékoli námitky ze strany zplnomocněnců ÚTI.¹⁸¹ Hlaváč rozhodně musel vnímat, že za zákazem stojí jméno scenáristy tohoto díla Františka Pavlíčka, zastávajícího během

¹⁷⁷ V únoru byla odvysílána značně subjektivní reflexe Františka Pavlíčka o stárnutí a rozchodu *Ohnice*, a poté až v červnu dvě televizní hry: *Velká orgie* Otto Zelenky (viz níže) a psychologická studie *Bellevue* dle scénáře Jiřího Šotoly o neúspěšném herci, jenž si nedokáže přiznat, že mu chybí to nejzákladnější – talent.

¹⁷⁸ *Velká orgie* byla kritikou vnímána jako propojení Párala s důsledně realistickou metodou zachycení postav a situací. –ak, *Velká orgie*. *Československá televize* 5. 1969, č. 23, s. 6.

I když lze za tímto náhledem na život v socialismu vnímat kritický osten zaměřený na scestnou a proti sobě jdoucí podstatu socialismu, v konsolidované literárně dramatické tvorbě nebude tento obraz cíleně retušován. Dostane se mu však jakési legendy, dle níž se jedná o zobrazení přežívajícího a prázdného maloměstšáctví, které lze výchovnými lekcemi tohoto druhu překonat. Chápavý postoj k postavám ze strany Otto Zelenky vystřídá odstup i nabídka alternativy v čistotě a čínorodosti mladé generace. Dominujícím tématům konsolidované dramaturgie se věnuji v poslední kapitole mé práce.

¹⁷⁹ *Vyloženě rodinná historie* měla být uvedena do vysílání v týdnu od 21. 4. 1969, tedy cca týden po konání dubnového pléna. V periodiku *Československá televize* z tohoto týdne ještě objevila noticka, vyhýbající se popisu děje, ale v programu již figuroval zcela jiný pořad. Tudíž je pravděpodobné i to, že neuvedení televizní hry mohlo být dokonce autocenzurní reakcí ČST na výsledky pléna. K rozhodnutí totiž muselo dojít nejdříve týden před plánovaným odvysíláním. Na druhou stranu nelze ani podcenit přítomnost Ideové rady v ČST, která mohla na Růžičkovo rozhodnutí působit, čímž by „dohoda“ nabyla spíše charakter mocenského opatření. *Vyloženě rodinná historie*. Ov, *Československá televize* 5. 1969, č. 17, s. 6.

¹⁸⁰ Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

¹⁸¹ Tato situace se po Zelenkově nástupu opakovala se hrou Pavla Kohouta *Aksál*, o jejímž neuvedení opět nerozhodl obsah, ale pouze jméno proskribovaného autora.

Pražského jara významnou politickou pozici v ÚV KSČ a tudíž v období po dubnovém plénu nepohodlného. Zatímco ještě v únoru se stala jednou ze tří uvedených původních her jeho romance *Ohnice*, námětově podobná Sokratova smrt již o několik měsíců později neměla právo proniknout k divákům. Změna politického kursu dovršená nástupem Gustáva Husáka, tudíž měla bezprostřední vliv i na práci LDV. Je pravděpodobné, že Hlaváč s tímto druhem počínající perzekuce nesouhlasil, ale tento svůj názor si v době po nástupu Zelenky do funkce raději nechal pro sebe a spíše ve své bilanční zprávě vyjadřoval nechápavý podiv.¹⁸²

Osud těchto her, vzniklých ještě za Bělkova vedení redakce, nezůstal dlouho osamocen. Až hystericky byla posuzována v červenci 1969 dokončená hra *Pasiáns*, která se stala důkazem toho, že zmíněná „aktualizační schopnost“ srpnových událostí mohla působit i negativně. Scénář napsal Jiří Hubač již roku 1966 a jeho realizace patřila k prvním krokům polednové dramaturgie. Ve skutečnosti se jednalo o zobecňující dílo, jež směřovalo především proti falešným iluzím a jehož skutečná hloubka dle Hlaváče spíše novým alegorickým výkladem utrpěla.¹⁸³ I když lze mimo aktuální významy v tomto snímku vnímat i obecné narážky na totalitní režimy, záměrem byla spíše filosofická úvaha o lidské svobodě silně ovlivněná existencialismem. Programový náměstek Přemysl Kočí po dokončení hry (dramaturgicky připravené v LDV a výrobně realizované v Čs. armádním filmu) usoudil, že v tomto případě bude lepší počkat a uvést ji až následující rok, kdy by měly zvnějšku dodané významy vyblednout.¹⁸⁴ Po nástupu Jana Zelenky bylo dílo posuzováno až exemplárně a muselo být staženo přímo ze soutěžní sekce televizního festivalu Prix Italia.¹⁸⁵

V letních měsících roku 1969 postupně vstoupilo do realizační fáze od poloviny šedesátých let nevídané množství původních televizních scénářů. Právě na nich můžeme vidět, jak závažný obrat učinil Roman Hlaváč po svém nástupu. Významná část těchto her se navíc vyjadřovala především formou umělecké metafory k posrpnové situaci či k deformacím totalitního režimu. Oldřich Daněk pro ČST napsal a Anna Procházková zrealizovala reportáž

¹⁸² Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

¹⁸³ Za důkaz může posloužit i to, že scénář byl rok po svém vzniku odeslán do soutěže pro autory původních televizních her a náměstek Valter Feldstein (který s neskrývaným nadšením přijal další budoucí trezorové inscenace, včetně neméně myšlenkově náročné Pavlíčkovy *Sokratovy smrti*) jej v posudku považoval za výrazně nesrozumitelný, nelogický a nevhodný k realizaci. Nazval ho spíše psychologickou studií založenou na umělých základech, než podobenstvím. I přes tuto okolnost byl roku 1968 *Pasiáns* zařazen mezi několik soutěžních předloh, které byly realizovány. Soutěž na TV hru – Jiří Hubač: „Pasiáns“. Spisový archiv ČT, RED 94, i. č. 817.

¹⁸⁴ Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

¹⁸⁵ Rozhovor s Janou Dudkovou. Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953 – 67*. Praha: ÚSD, 1996, s. 25–27.

středověké televize *Vražda krále*, Jan Beneš se vrátil k represím a lágrům 50. let v *Dlouhém dopoledni* (režie Jaroslava Novotného) a Zdeněk Bláha kritizoval formální práci společenských institucí, vedoucí až k fatálnímu justičnímu omylu ve hře *Přelíčení bez obžalovaného*. Ohlášeny byly i přípravy dalších počinů obdobného rázu, které již do realizace nevstoupily. Byl to například diptych *Eduard a Bůh* zahrnující adaptace dvou z Kunderových směšných povídek, zabývajících se otázkami ateistické výchovy a přetvářky i vztahu k formálním povinnostem vůči režimu. Přímé zachycení současné společenské situace v dostupných zmínkách o plánech dramaturgie a v přijatých scénářích (můžeme-li dohledat jejich obsah) se nezdá být přítomné. Bezprostředně kritický náhled na realitu je obsažen u několika scénářů, zasazených do padesátých let, nanejvýše do Novotného éry.¹⁸⁶ Příčinou může být i to, že na zpracování reflexe doby do literárního tvaru byl vyměřen příliš krátký čas, jehož nejzazší mezí byl v LDV nástup Jiřího Procházky do čela Uměleckého programu v červenci 1969. Realizovaný soubor tří výše uvedených dramatických děl s aktuální myšlenkou měl být uváděn od konce tohoto roku, kdy však kvůli přítomnosti nového ústředního ředitele v televizi vládly značně odlišné podmínky. Nastalo období, kdy televizní program a program stranický začínaly sjednocovat v jediný nedělitelný celek. Jakákoliv odchylka či náznak kritického postoje k nově nastolenému kursu byly v přímé opozici vůči tomuto pohybu. Žádná ze tří her tudíž nedostala příležitost dostat se k divákům a je také otázkou, zda by na ně v již utužených politických podmínkách mohlo vyznění těchto děl vůbec ještě působit aktuálně a obhájit svůj smysl.

Z Hlaváčovy zprávy lze vyčíst, že ne všechny zákazy mělo na svědomí nově obsazené vedení televize.¹⁸⁷ Je v ní zmíněn i ojedinělý doklad zcela autocenzurní praxe, který se týkal adaptace publikované povídky Jana Beneše *Dlouhé dopoledne*. Jednalo se v kontextu televizní dramatické tvorby a filmu o ojediněle ztvárnění prostředí jáchymovské věznice v období stalinismu. Dle Hlaváče stál na počátku realizace „dobrý“ úmysl. Hra byla natočena, „[p]rotože v řadě projevů našich vedoucích politiků – i s[oudruha] Husáka – byla odsuzována praxe, deformace a nezákonnost padesátých let a protože tato problematika byla cítěna řadou umělců jako naléhavá [...]“.¹⁸⁸ Hlaváč údajně nakonec usoudil, že by téma přeci jen neprospělo uklidnění společenské situace a dočasně hru vyřadil z vysílacího plánu. I

¹⁸⁶ Dokončen byl např. scénář Jiřího Stránského *Bumerang* (realizován 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 (přepřeván do románu *Modrý sen*, který mohl vyjít až po roce 1989). Do této linie lze zařadit i adaptaci *Eduard a Bůh*. Zpráva o stavu dramaturgické práce k 1. srpnu 1969. Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.

¹⁸⁷ Personálním změnám na vyšších pozicích a Janu Zelenkovi se více věnuji v první části příští kapitoly.

¹⁸⁸ Tamtéž.

vzhledem k emigraci autora předlohy zůstala obrazovka *Dlouhému dopoledni* po více než dvacet let zapovězena.

Omezení nebyla ušetřena ani oblast scenáristické přípravy. Zde již na jaře roku 1969 Hlaváč dle svého vyjádření musel pozastavit přípravy hned několika scénářů na téma sociopolitických deformací padesátých let. V jednotlivých tvůrčích skupinách vnímal přílišnou kumulaci těchto látek, a podle něj tehdy „[...] *nebylo vhodné ani efektivní na nich pokračovat*“.¹⁸⁹ Se vznikem Uměleckého programu v červenci 1969 hlavní rozhodování přešlo na samotného Jiřího Procházku, který získal pravomoc schvalovat scénáře do výroby.¹⁹⁰ Předvýběr látek ovšem stále zůstával v pravomoci Romana Hlaváče. Pro něj začalo být po Zelenkově nástupu rozhodující, aby nevznikaly takové hry, jež by nemohly být okamžitě uvedeny na obrazovce. Jiná možnost nakonec ani nezbývala. Buď se dalo plýtvat silami pro nereálné cíle, jejichž ztvárnění by s největší pravděpodobností nakonec zůstalo odstriženo od možnosti působit na společnost, nebo vytvářet hry sice únikové či neutrální, ale nesměřující k přímému prorežimnímu aktivismu. Nakonec můžeme na základě jediné souborné zprávy¹⁹¹ usoudit, že LDV ovládl realistický postoj společně s pocitem, že tvůrčí prostor nadále zůstával dostatečně široký. S tímto smířeným přístupem tak Roman Hlaváč

¹⁸⁹ Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

Srpnová zpráva o stavu dramaturgické práce přesto obsahuje ne zrovna malý počet rozpracovaných námětů či scénářů z tohoto období. Že by skutečně přeci jen hrálo roli pouze napětí jarních měsíců? Mnoho látek z tohoto přehledu, vypracovaného těsně před nástupem Jana Zelenky, jako by ani nebralo v potaz prudkou změnu politického ovzduší po nástupu Gustáva Husáka. Jak vyplývá z pozdějších záznamů o vyplacených honorářích, na řadě těchto scénářů se pokračovalo i po Zelenkově nástupu. Do fáze realizace se ale nedostal jediný z nich. Zpráva o stavu dramaturgické práce k 1. srpnu 1969. Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164. Informace o vyplacených honorářích viz: Seznamy autorských smluv odevzdaných do účtárny. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272

¹⁹⁰ Tamtéž.

Podle pozdějšího vlastního hlášení pro StB měl Procházka v hlavě daleko velkorysejší plány, které „naštěstí“, jak stojí v textu, zhatil nástup Zelenkova vedení, jež se stavělo proti jakékoliv formě radikálního postupu. Svůj tehdejší plán vyjádřil takto: „*Víme však, že musíme rozbit klany, pravicové platformy, které dobře známe a že je musíme rozbit především politicky a organizačně. Jako první chystáme zásah do literárně dramatického vysílání, kde je tato platforma nejmocnější a nejorganizovanější – chceme znovu organizačně oddělit režiséry a kameramany od dramaturgie a produkce a rozbit tím jejich organizační a ideovou kompaktní jednotu. Některé dramaturgy, kteří stojí stále na nenávislných pozicích a nechtějí se smířit s porážkou, chceme převést buď na funkce scénáristů (Jiří Hubač, Roman Hlaváč, Jaroslav Dietl), aby v autorské samostatné práci mohli projevit postupnou změnu svého myšlení a dobrou vůli a přitom, aby byli zbaveni vlivu na formování celé dramaturgie – nebo převést v televizi na jinou, mimoprogramovou práci vůbec (Zdena Josková, Jana Dudková).*“ Vzhledem k dalším přepjatým poznámkám na účet snad všech významnějších pracovníků redakce lze vyvodit, že i jeho zpětné hodnocení činnosti LDV je značně poznamenáno dřívějšími osobními vztahy se zaměstnanci redakce z doby, kdy nad ní uplatňoval přímý dohled. A pravděpodobně i z doby zastávání této funkce na přelomu padesátých a šedesátých let.

Jiří Procházka, Několik poznámek k situaci v Čs. televizi a k jejím příčinám. Pohled do archivu: FITES v hlášení spolupracovníka StB (2.). *Synchron* 6, 2007, č. 4.

¹⁹¹ Jiný relevantní pramen se mi bohužel nalézt nepodařilo.

mohl zastávat svoji pozici ještě několik měsíců po velkých personálních otřesech v letních měsících roku 1969.

Na závěr této kapitoly je možné vzhledem k předchozím řádkům zdůraznit smutný a jistě ne ojedinělý dějinný paradox. Jakkoli totiž 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. Bojové nasazení jeho redakce tak pro dobového diváka zůstalo takřka bez účinku. Jedině, co z nové koncepce zůstalo, bylo silné zastoupení původních her českých autorů, které na podzim roku 1969 dosáhlo ve vysílání polovičního podílu. Připočteme-li několik vyrobených avšak neuvedených her, bylo by toto zastoupení ještě vyšší. Přesto je poněkud ošidné přejímat bez pozastavení projevy pokory vůči nové politické linii. Může se do značné míry jednat o zkreslující účinek, který vzniká v oficiální a „neupřímné“ komunikaci redakce s vyšší sférou. V tomto ohledu jsou písemné dokumenty ne zrovna spolehlivým pramenem. Skutečnost pravděpodobně byla odlišná a zřejmě vzdálenější od příliš opatrnického postoje, o němž vypovídají dochované oficiální písemnosti. Upřímný vztah Hlaváče k Zelenkově strategii totiž zpochybňují jak seznamy rozpracovaných děl a přijatých scénářů (i z podzimu roku 1969), tak nutnost dalších vynucených zásahů, na něž se zaměřím vedle dalších témat v následující kapitole.

4. Druhá fáze konsolidace: srpen 1969 – prosinec 1970

Touto kapitolou se dostávám do samotného jádra mé práce. V předchozí kapitole jsme poznali, že konsolidační proces v LDV ve své první fázi vycházel především „zevnitř“ a byl ve své podstatě odlišný od politického a ideologického pojetí tohoto pojmu. I po dubnovém plénu ÚV KSČ docházelo ve vztahu mezi literárně dramatickou tvorbou a vnějšími direktivami k určitému dvojkolejnému vnímání sociopolitického postupu, které teprve postupem času začalo být LDV vnímáno jako nedorozumění z její strany. To ale neznamená, že by následně ze svých formulací slevovala. Ani po nástupu Jana Zelenky redakce nepojímala konsolidaci jako nic víc než proces cílící k uklidnění společenského napětí a Roman Hlaváč ve své zprávě opakovaně zdůrazňoval přechodné chápání množících se opatření. Tato neměnnost postojů nemusí být vnímána jen jako čím dál naivnější optimismus, ale i jako svérázná obhajoba předchozích pochybení či umírněný projev polemické pozice.¹⁹² Z vyšších pozic byl dán v námi vymezené první fázi jediný podnět ke zpochybnění tohoto stanoviska LDV. Stalo se jím až červencové zavedení schvalovacího procesu hotových scénářů, které mohlo aktivně působit na dramaturgickou koncepci jedině v podobě psychické bariéry pro dramaturgy během výběru dalších látek. Právě proto by při posuzování vývoje do srpna 1969 bylo vhodnější dát pojem konsolidace spíše do uvozovek. Nahlížíme-li na toto období v LDV z vnějších pozic a skrze působení mocenských útvarů na dramaturgickou praxi, bylo by možná přesnější užít pro raný konsolidační proces v redakci pojem „regulace“.

Až Zelenkovo vedení začalo i v uměleckém programu skutečně naplňovat pravý smysl konsolidačních snah. Jejich podstatu určují tři postupně realizované hlavní cíle. Nejjednodušším a nejrychlejším krokem bylo vytvořit taková opatření, aby byl mimo samotnou redakci podchycen celkový proces přípravy pořadů. Každý schvalovací proces však vede k prodlužování a komplikovanosti samotné výroby, proto následné kroky měly zabezpečit personální spolehlivost v oblasti tvorby a přípravy pořadů. Tím by nutnost vnější kontroly odpadla. První fází tohoto úsilí byla opatření, zbavující „pravicové živly“ přímého vlivu na ostatní zaměstnance. Následovala očista ČST od osob „v opozičním 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

¹⁹² A nejen to. Vezměme v potaz i několik Hlaváčových zmínek o tom, že závadné inscenace dostanou po uklidnění společenské atmosféry svoji příležitost, a jejich zařazování do vysílacích plánů ještě na počátku roku 1970. Nejde o bezprostřední projevy toho, že probíhající konsolidační proces ani nebyl vnímán jako výrazná kvalitativní proměna poměrů v zemi? Vystřízlivěním nakonec mohly být až rozpoutané státně politické prověrky, vrcholící v LDV změnou na křesle šéfredaktora.

tvůrčích složek. K tomu byl stanoven cíl dořešit kádrové obsazení exponovaných postů, a tím vytvořit základ pro organické napojení programové koncepce přímo na potřeby a plány KSČ. Navíc každým nově příchozím se měl zvětšovat podíl uvědomělých komunistů v programových složkách a problém nedostatečné angažovanosti měl být postupně oslabován. Konsolidace v ČST tudíž 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. Zvláště na případě LDV bude viditelné, že si tamější poměry vyžádaly nemálo ústupků a dodatečných opatření ze strany vedení ČST.

V této kapitole se zaměříme na způsoby, jakými byly výše zmíněné cíle řešeny. Poté, co načrtnu rámec obecné strategie Jiřího Zelenky, zaměřím se na tomto podkladě na nutnost zcela specifického řešení v LDV. K tomu mi poslouží řada konkrétních případů, ať už se bude jednat o rozpoutané kauzy či odlišný přístup k jednotlivým pracovníkům redakce. Právě existence individuálního posuzování konkrétních tvůrců je velmi důležitá pro plastické a problematizující vykreslení mocenského svázání literárně dramatické tvorby. A rovněž pro samotné pochopení dramaturgie LDV počátku sedmdesátých let. Personální otázky a rovina samotné tvorby se tak ukážou jako spojené nádoby, jejichž hladiny jsou na sobě bezprostředně závislé.

4.1 Nástup Zelenkova vedení a období prověrek¹⁹³

Ředitel ČST Josef Šmídmajer na změnu politického klimatu v zemi odpověděl tím, že se vydal cestou ústupků a slábnoucího odporu. Vláda si brzy uvědomila, že se od stávajícího vedení televize konkrétní realizace konsolidace stěží dočká. Proto jmenovala do čela této instituce plně oddaného člověka, který by projevil aktivní, či přesněji zcela oddaný přístup k jejímu naplnění. Byl zvolen Jan Zelenka, člověk, jemuž se již podařilo po sjezdu spisovatelů roku 1967 úspěšně zkrotit Literární noviny do podoby prorežimního kulturně-politického týdeníku a po srpnu 1968 znormalizovat týdeník Květy. Zelenka začal svoji misi horlivě plnit okamžitě po svém nástupu. Teprve jeho iniciativou se podařilo v televizi opožděně, ale s o to větší razancí, realizovat Husákovy požadavky ohledně obsahové podoby sdělovacích prostředků. Došlo k tomu až poté, co byla podoba stranických i jiných tištěných periodik v průběhu jarních a letních měsíců roku 1969 podřízena znění květnových realizačních

¹⁹³ Není-li uvedeno jinak, hlavním pramenem pro tuto kapitolu je publikace Jarmily Cysařové, podrobně mapující konsolidační proces v ČST: Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 37–51.

směrníc.¹⁹⁴ Ty se staly hlavním východiskem pro Zelenkovu programovou koncepci, jíž musel naplnit takřka okamžitými změnami ve vysílacích a výrobních plánech.

Tyto snahy zaktivizovat program pro staronové ideologické úkoly se sice dají stopovat již od druhého čtvrtletí 1969, jejich skutečný přenos do praxe však ovlivňoval stále značně nezávislý vztah ČST na stranickém aparátu. Tehdy vedení televize vypracovalo první interní směrnice, snažící se o pozitivní programovou koncepci, která měla určit novou tvář televize jako státního sdělovacího prostředku:

*„[p]ůsobit na myšlení lidí ve směru jejich uvědomělé a aktivní účasti při řešení komplexu otázek dalšího rozvoje socialismu v ČSSR i k chápání souvislostí světového vývoje boje mezi socialismem a imperialismem a pevného začlenění našich národů do socialistické soustavy.“*¹⁹⁵

Tato směrnice ale byla zapracována do programových plánů na třetí a čtvrté čtvrtletí roku 1969 velice mírně. Nešlo totiž o přepracování připraveného schématu, nýbrž o pouhé doplnění několika žádoucích pořadů. K realizaci stanovené koncepce navíc došlo až v období, kdy nastoupilo nové vedení, které zaujalo kritické stanovisko k minimálním dosaženým posunům v programové oblasti.¹⁹⁶

Skutečné prosazování „správné“ politiky na obrazovce a nástup propagandistických pořadů umožnila až Zelenkova iniciativa a pohotovost. Již u příležitosti prvního výročí srpnové invaze se objevila první relace reagující na loňskou „kampaň“ zpochybňující sebevraždu Jana Masaryka.¹⁹⁷ V krátkém období pak následovalo hned několik pořadů uvádějících „na pravou míru“ polednový vývoj a události srpnových dnů. Pro tuto zcela novou tvář publicistiky i zpravodajství bylo předem učiněno opatření, proti němuž se ještě

¹⁹⁴ Realizační směrnice zahrnovaly úkoly jako např. 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.

¹⁹⁵ 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. 6.

¹⁹⁶ Předchozí vedení ČST dokonce ani ve 4. čtvrtletí roku 1969 nepočítalo v programu s Měsícem československo-sovětského přátelství, které před rokem 1968 platilo za jedno z ideologicky nejexponovanějších období. Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize. Spisový archiv ČT, VE2 127, i. č. 894, s. 9. LDV k tomuto výročí nakonec uvedla dvě adaptace ruských předrevolučních děl – převzaté představení *Višňového sadu* zinscenované ve studiu a reprízu několik let staré inscenace *Evžen Oněgin*.

¹⁹⁷ Jednalo se o pořad *A léta běží, vážení...* velmi angažovaného publicisty Miroslava Hladkého.

na jaře 1969 Šmídmajer postavil. V televizi vznikla funkce druhého programového náměstka pro zpravodajství a publicistiku a k jejímu vykonávání byl pověřen Vladimír Solecý. Ten se zatím mohl opřít jen o malý počet angažovaných publicistů, jelikož ostatní štáby (i většina pracovníků jiných redakcí) stále zaujímaly postoj pasivní rezistence a byly ochotny natáčet pouze neutrální pořady.

Stanovisko pasivní rezistence podporoval i stranický výbor v ČST, který ještě po Zelenkově nástupu setrval na reformních pozicích. Červnová prověrka Obvodní kontrolní a revizní komise KSČ veškerá pochybení v jeho činnosti připsala nedostatečnému řízení a ideovému ovlivňování nadřazeným předsednictvem Obvodního výboru KSČ Prahy 1.¹⁹⁸ Přesto dle ní bylo nutné přihlížet i k tomu, že Celozávodní výbor KSČ v ČST přijímal její usnesení nekriticky, zatímco direktivy ÚV KSČ zvláště v období po dubnovém plénu ignorovalo. Oporou nového vedení tak byla až do reorganizace interního stranického orgánu jednotka Lidových milicí. Ta rovněž sídlila přímo v budově ČST a především kvůli benevolentnímu vztahu CZV KSČ k bojkotu vysílání při srpnovém výročí vyjádřila stranické organizaci nedůvěru. V letních měsících roku 1969, kdy měly být dle usnesení květnového pléna ÚV KSČ rozpracovány ve všech stranických organizacích květnové realizační směrnice, vyvrcholil rezistenční postoj naprostým zastavením činnosti celozávodního výboru. Přestaly se konat schůze a celozávodní výbor se ocitl na pokraji rozpadu. O celkovém zastavení činnosti svědčí i to, že Výbor nebyl ani schopen vydat stanovisko vůči kritickému dopisu lidových milicí.¹⁹⁹

Jarmila Roháčová, stojící v čele celozávodního výboru KSČ, měla ke svému nerovnému boji čím dál obtížnější podmínky a zaujímání reformní pozice již znamenalo nejen pro ni hrozbu existenčního postihu.²⁰⁰ Proto 20. října 1969 potvrzuje svůj narůstající rezignovaný postoj dobrovolným odchodem ze své funkce. Krátce poté podaly žádost o zrušení členství tři čtvrtiny členů celozávodního výboru a velká část příslušníků základních organizací, jejichž vedení byla stejně jako jim nadřazený výbor postupně reorganizována.

¹⁹⁸ OV KSČ Prahy 1 zastávalo proti počátku roku 1968 silně opoziční pozici vůči oficiální politice, proto bylo v červenci 1969 jeho předsednictvo zcela nahrazeno důvěryhodnými komunisty.

¹⁹⁹ Hodnocení práce stranické organizace ČT Praha za období let 1968 – 69. Spisový archiv ČT, VE1 158, i. č. 1407, s. 24.

²⁰⁰ Oporu již v této době nemá ani v OV KSČ, jelikož jeho předsednictvo bylo v červenci kompletně vyměněno za spolehlivé komunisty.

První vyjádření podpory stranickému vedení a zavržení předchozích stanovisek se podařilo již v listopadu získat od výboru základní organizace přidružené k Televizním novinám.²⁰¹

V dlouho odolávající ZO uměleckého programu došlo k reorganizaci až v březnu 1970, mezitím abdikovali všichni členové výboru a byla jmenována pouze dočasná komise. Teprve touto změnou v samotném jádru komunistické moci v ČST mohl začít být uplatňován stranický vliv již i na samotné úrovni redakcí, skrze jejich vlastní pracovníky pověřované závaznými stranickými úkoly. V případě LDV přesto byly tyto další vnější tlaky spíše zanedbatelné. První základní organizace setrvala do období prověrek na předchozích stanoviscích a v období po ukončení práce posuzovacích komisí naopak ztratil její reorganizovaný výbor jakékoliv personální vazby s touto redakcí. K tomu, proč k tomu došlo, se vrátíme později při vhodnější příležitosti.

Reorganizovaná stranická organizace ČST především nemohla v této době uplatňovat téměř žádný vliv na činnost nestraníků, jejichž počet v podzimních měsících pronikavě vzrostl. I v řadách straníků bylo mnoho těch, kteří její postup výrazně brzdili. Jedinou možností, jak prolomit všeobecnou rezistenci, a tím zúrodnit již připravenou půdu pevné a věrně posluhující programové koncepce, byly hromadné personální zásahy. Ty odůvodňovalo již nové ideologické čtení událostí roku 1968 v televizi, plně přejaté z předcházejících usnesení Ústředního výboru KSČ a ostatních mocenských orgánů. První vlnu výpovědí nové vedení uskutečnilo již v srpnu 1969, kdy bylo vyloučeno deset největších „oportunistů“, včetně těch, které se za Šmídmajerova vedení podařilo existenčně uchránit přesunem do jiných funkcí (Kamila Moučková či Karel Kyncl). Odvolán byl i ředitel brněnského studia Bohumil Pavlinec. Kromě toho *„byl rozvázán pracovní poměr se všemi, kteří odjeli do zahraničí a nevrátili se a bylo zjištěno, že pracují u zahraničních institucí“*, což se týkalo celkem 134 pracovníků, například bývalého šéfredaktora Televizních novin Kamila Wintera. Většina personálních zásahů se i v tuto dobu většinou řešila změnou funkce v rámci ČST.²⁰²

²⁰¹ Nově rekonstruovaný CZV KSČ, v jehož čele stanula Libuše Davidová, už v říjnu vypracoval krátkodobý plán činnosti na období listopad 1969 – leden 1970. V tomto výhledu činnosti se zavázal učinit znovu podřízené základní organizace akceschopnými, znovuobnovit vedoucí úlohu strany v kádrových otázkách, započít očistu strany od pravicových živlů, dbát na dodržování stanov co se týče konání schůzí a placení členských příspěvků, vyřešit vztah k jednotce Lidových milicí a opět ji začít politicky řídit. Hodnocení práce stranické organizace ČT Praha za období let 1968 – 69. Spisový archiv ČT, VE1 158, i. č. 1407, s. 35.

²⁰² Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize. Spisový archiv ČT, VE2 127, i. č. 894, s. 3. Proti těmto zásahům již protestoval pouze závodní výbor ROH v ČST. Ten byl rekonstruován až v dubnu 1970, aby byla uvolněna cesta pro připravovaný nárůst výpovědí. Drtivou většinu členů nového výboru tvořili opět spolehliví komunisté. Roku 1968 totiž klesl počet straníků kvůli veřejnému tlaku na minimum, ale výbor ROH byl stále řízen CZV KSČ v ČST. Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 37–51.

Daleko zásadnějším personálním opatřením byla úprava doposud stále obcházené nomenklatury v lednu roku 1970. Jakékoliv přijetí nového pracovníka muselo být poté schváleno funkcionáři ústředního výboru či CZV KSČ a od této chvíle již nebyla odborná způsobilost hlavním kritériem pro příjem nových pracovníků.

Přesto si i ředitel ČST Zelenka uvědomoval, že k pozitivní konsolidaci bude nutné udržovat správné fungování televize, tudíž pro něj 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.*“²⁰³ I ostatním zaměstnancům Zelenka dle svých slov chtěl poskytnout možnost podílet se na dalším vývoji televize ve stranických službách, stačilo jen, aby našli „*solidní cestu spolupráce*“.²⁰⁴ To znamenalo, že se od každého zaměstnance, kterému bylo umožněno setrvat v televizi, očekávala iniciativa a zájem o rozvíjení rodící se nové programové koncepce. Tímto rozhodnutím nový ředitel reagoval na netrpělivě hlasy mocenských orgánů, pro něž by bylo nejlepší provést okamžitou radikální čistku bez ohledu na provozní důsledky.²⁰⁵

Poslední hradba bránící plně normalizovanému stavu tedy spočívala ve velkém počtu zaměstnanců, kteří svou zásadovostí stále odporovali stanoveným úkolům. Zmíněná kádrová výměna na vedoucích pozicích provedená před Zelenkovým nástupem se nakonec ukázala jako nedostatečné řešení, jelikož jí byla zaktivizována vždy jen malá část osazenstva redakcí. ÚV KSČ rozhodlo vyřešit tuto situaci, která se týkala řady dalších oblastí, radikální čistkou v členských řadách a zvolilo si dosti průhlednou záminku – výměnu stranických legitimací, schválenou v lednu 1970.

Prověrky členů strany byly v ČST zahájeny již následující měsíc. K tomuto účelu bylo v Televizním studiu Praha vytvořeno několik řídicích komisí. Hlavní,²⁰⁶ zřízená Byrem ÚV KSČ pro řízení stranické práce,²⁰⁷ měla za úkol prověřit členy celozávodního výboru a deseti

²⁰³ Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize. Spisový archiv ČT, VE2 127, i. č. 894, s. 12.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 4.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 4.

²⁰⁶ Členy hlavní komise pro Televizní studio Praha byli: Jan Zelenka (předseda), Miroslav Pastyřík (ředitel nakladatelství ORBIS a dlouholetý člen KSČ), Karel Šimon (funkce nezjištěna), Karel Kohout (nový ředitel Televizního studia Praha, který již v srpnu 1969 vystřídal Viktora Růžičku), Libuše Davidová. U ostatních studií ČST měly prověrky na starosti krajské výbory KSČ.

²⁰⁷ Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce vzniklo v listopadu 1968 na základě usnesení pléna ÚV KSČ. Jeho úkolem bylo až do svolání řádného XIV. sjezdu KSČ řídit stranickou práci v českých zemích (mělo tedy

dalších předem určených prověřkových komisí. Tyto dílčí komise byly sestaveny z pracovníků, kteří znali situaci v televizi a politicky obstáli v předchozím období (většinou šlo o příslušníky Lidových milicí), pracovníků ČÚTI a zástupců některých významných pražských závodů.²⁰⁸ Ti se posléze zaměřili na členy jednotlivých základních organizací, k nimž byla ve všech případech přiřazena jedna z komisí. Výsledky pohovorů byly postupovány OV KSČ, který definitivně potvrzoval závěry komisí.²⁰⁹

V období od března do května bylo prověřováno celkem 478 členů strany pracujících v Československé televizi. Z tohoto počtu 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. Procentuálně byl úbytek členů vyčíslen na 56% pokles oproti stavu v roce 1968.²¹⁰

Na nestraníky 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.²¹¹ I průběh byl odlišný. Ústřední komise nejprve obdržela vyplněné dotazníky a hodnotila na jejich základě jednotlivé pracovníky z hlediska jejich politických postojů, konkrétní činnosti v letech 1968/69, sebekritického stanoviska, aktivního příspěvku nové politické linii.²¹² Až na konec přihlížela ke kvalifikaci a zodpovědnosti posuzované osoby.

obdobné postavení jako ÚV KSS). Vznikl tak vlastně druhý stranický aparát. Stejně jako ÚV KSČ bylo i Byro rozděleno na oddělení, z nichž se sdělovacím prostředkům věnovalo ideologické oddělení. Předsedou Byra byl do ledna 1970 Lubomír Štrougal a jeho následníkem se stal Josef Kempný. Kolegium i 4 tajemníci byli voleni plénem ÚV KSČ. Řízení komunistické strany bylo opět sjednoceno v lednu roku 1971, kdy došlo ke sloučení aparátu a tím pádem i k zániku Byra. Jeho povinnosti přejala příslušná oddělení ÚV KSČ.

Viz: František Frňka, Kancelář tajemníka ÚV KSČ Oldřicha Švestky (zpráva o fondu), In: Jiří Kocián (ed.), *Zpravodaj grantového projektu Komunistická strana Československa a bolševismus 1/2008*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2008, s. 40.

²⁰⁸ Zpráva CZV KSČ v ČT Praha o činnosti celozávodní stranické organizace v období let 1968–1970. Spisový archiv ČT, VE1 160, I. č. 1433, s. 16. V první skupině členů dílčích komisí se například vyskytl šéfredaktor Televizních novin Josef Vlček či nám již známý Miroslav Hladký (působil v komisi prověřující publicisty). Složení komisí viz: Politicko organizační zajištění výměny stranických legitimací ve stranických organizacích ČT. Spisový archiv ČT, VE1 154, I. č. 1351.

²⁰⁹ Závěrečná zpráva řídící komise pro výměnu stranických legitimací v Čs. televizi [7. 12. 1970]. NA, 1261/0/16, I. č. 59, I. č. 106, s. 1.

²¹⁰ Tamtéž, s. 2.

²¹¹ 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.

²¹² Součástí dotazníku byly položky jako aktivní práce ve společenských organizacích včetně funkce, příbuzní v zahraničí (uvedeny měly být legální i nelegální pobyty), cesty do zahraničí v letech 1967–1969, podpis 2000 slov či jiné antisocialistické nebo antisovětské rezoluce, úloha dotazovaného v srpnových dnech roku 1968, angažovanost v akcích politického charakteru v posrpnovém období, zastávané postoje do dubna 1969 a po dubnu 1969, konkrétní příspěvek dotazovaného k novému politickému kursu ČST a řešení současných politicko-hospodářských úkolů v ČST a ve společnosti. Vyplněné dotazníky zaměstnanců LDV jsem ve Spisovém archivu ČT nenalezl.

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 vývoji v letech 1969/70. Pro ně byla stanovena možnost uplatnit se v jiné funkci v ČST. Pracovníci zařazení do skupiny C nemohli dále v ČST setrvat kvůli 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 zahrnula 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 stranického výboru.²¹³

Důležitým faktorem personálních opatření v roce 1970 byl také odlišný přístup k jednotlivým redakcím. Každý programový úsek si vyžadoval specifickou metodu či měřítko. Ještě před zahájením prověrek například proběhla předčasná čistka ve vysílání pro děti a mládež, kde byla rozpuštěna podřízená redakce Zvědavé kamery.²¹⁴ Všichni její dosavadní redaktori na základě tohoto opatření odešli z televize.²¹⁵ Pro politicky nejexponovanější a nejsledovanější úsek publicistiky bylo z pohledu nového vedení nutné, aby byl co nejrychleji zbaven všech „neloajálních“ pracovníků. K 30. dubnu 1970 proto nechal Zelenka rozpustit i hlavní redakci publicistiky a dokumentaristiky a do nového útvaru mohli vstoupit jen ti pracovníci, kteří do určité lhůty předložili námět podporující novou linii.²¹⁶ Z toho důvodu televizi v krátkém období opustily všechny zbývající osobnosti progresivní publicistiky. Většina zbývajících publicistů nehodlala ani tehdy opustit stanovisko pasivní rezistence. Jejich hromadný odchod by redakci existenčně ohrozil, proto byly přijaty ústupky. Nakonec stačilo předložit pouze „nezávadný námět“ a do nové redakce mohl přejít s redaktorem i celý jeho štáb.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Zvědavá kamera byl původně vítaný pořad, usilující o přiblížení problémů současnosti mládeži. V polovině 60. let a hlavně roku 1968 se stal jedním z nejkritičtějších a nejotevřenějších publicistických cyklů. Dokonce si v rámci publicistické tvorby vysloužil před rokem 1968 nejvíce mocenských zásahů.

²¹⁵ Karel Kohout těmto pracovníkům ve svém rozhodnutí nabídl nová pracovní místa „v rámci a v možnostech“ Televizního studia Praha. Odchod redaktorů Zvědavé Kamery z ČST tudíž mohl být jejich vlastním rozhodnutím. Formulace rozhodnutí mohla také jen zastírat, že v rámci „možností“ již předem nebylo pro tyto pracovníky místo a tato skutečnost jim byla posléze sdělena. Rozhodnutí náměstka ústředního ředitele Čs. televize č. 3/70 [27. 3. 1970]. Spisový archiv ČT, VE2 172, i. č. 1169.

²¹⁶ Nový útvar byl zahrnut pod redakci Televizních novin a z jeho názvu (hlavní redakce politického a dokumentaristického vysílání) bylo vypuštěno označení „publicistika“. Tím bylo definitivně stvrzeno pevné svázání tohoto typu pořadů s oficiální stranickou linií a naprostá eliminace osobního postoje k tématu. Subjektivní názor je totiž hlavním znakem, odlišujícím publicistiku od zpravodajství.

Naopak ke hlavní redakci literárně dramatického vysílání se při prověrkách přistupovalo se značnou shovívavostí. Přesto je třeba tento umírněný vztah chápat jako nutný kompromis s pouze dočasnou platností. Pro tento ryze tvůrčí a značně specializovaný úsek zkrátka ještě nedozrál čas, aby mohla být jeho krajně neuspokojivá situace řešena tak radikálně. Právě pro tyto účely byla v dubnu roku 1972 zřízena speciální komise ÚV KSČ, která měla vyřešit otázku ze strany vyloučených pracovníků dále setrvávajících v zaměstnaneckém poměru. V ní byly projednávány tyto případy na poli všech sdělovacích prostředků s ohledem na rostoucí pozitivní angažovanost u některých pracovníků. Výsledky tohoto posuzování byly předkládány tajemníkovi ÚV KSČ Oldřichu Švestkovi, který sám o osudu jednotlivců rozhodl. Projednány byly případy 29 televizních pracovníků (ze 74 bývalých straníků) a několika dodatečnými postihy byla nejvíce poznamenána právě hlavní redakce literárně dramatického vysílání. Konkrétněji se budu tomuto zásahům věnovat níže. Zatím stačí jen poznamenat, že i pozdější zásahy v LDV nakonec stále měly oproti ostatním redakcím spíše formální charakter.

Dokončením prověrek na podzim roku 1970 byl úspěšně ukončen nejzásadnější krok složitého procesu konsolidace v Československé televizi. V jazyce stranických funkcionářů byly dva uplynulé roky obtížným zápasem s „oportunistickými pravicovými živly“. Toto období dokázalo, že televize není pouze prostředkem pro „nevinnou“ propagandu, která by pouze ilustrovala a nabízela dané teze, ale také nebezpečným a nečekaně účinným nástrojem politické moci. V následujících letech pronikavá změna charakteru vysílání plně dokázala, že se nové vedení tohoto ve svém základě negativního, leč zásadního „prohlédnutí“ rozhodlo využít k vlastním účelům. A to nejen k pozitivní propagandě napomáhající výstavbě socialismu, ale nově též k vyřizování účtů i za cenu agresivních mystifikací a štvavých kampaní ve spolupráci s ministerstvem vnitra a StB. Už tento druh působení na diváka dává najevo, že se v samotném základě televizního programu cosi zásadního proměnilo. Zkusme tuto změnu postihnout na případě literárně dramatického vysílání, které ve své zkonsolidované podobě přispívalo pozitivní i negativní propagandě nemalou měrou. Ve srovnání se střízlivě realistickým přístupem Romana Hlaváče, u něhož jsme v minulé kapitole skončili, přeci jen došlo ke značnému kvalitativnímu posunu. Zvláště, když onen smířený postoj po Zelenkově nástupu mohl být jen oficiální slupkou, pod níž nadále probíhala tvůrčí snaha problematizovat společností trpně přijímaný stav věcí.

4.2 Vstup literárně-dramatického vysílání do konsolidačního procesu

4.2.1 Etapa vnější kontroly

Nástup Jana Zelenky přivedl námi sledovanou redakci do zcela nové situace. Iniciativní nové vedení ČST prodloužilo politickou aktivitu přímo do nitra televize a činnost předtím opomíjených redakcí se tak ocitla pod přímým mocenským tlakem. Jedinou oblastí, v níž stále ještě docházelo k „narušující činnosti“, zůstával Umělecký program. Ostatní redakce naopak ovládly sklony k neutralitě, ale i první náznaky pozitivního přístupu k novým programovým úkolům. Pražské LDV právě na podzim roku 1969 začalo přinášet díla, která ve většině případů působila problematicky. Překonat tento stav ovšem nebylo možné uplatňováním takových požadavků, jaké byly kladeny například na publicistiku. Jelikož dramaturgický plán 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. Složení redakce v ani jednom případě nenabízelo možnost k této pronikavé změně. Navíc získat nové kvalifikované pracovníky nebylo rozhodně tak jednoduché. Zatímco ve zpravodajství i 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 téměř hotový dramaturgický plán na rok 1970. 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.“²¹⁷ Do „pokrokových tradic“ let minulých tedy řadil i pozornost vůči uměleckým dílům jiných národů a právě na této představě založil svůj 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

²¹⁷ Rozborová zpráva o politickém působení Československé televize od listopadu 1968 a programových, organizačních a kádrových opatřeních. Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 10.

*díla ruské a sovětské kultury a díla národů druhých socialistických států, stejně jako klasická moderní pokroková díla dramatická[...].*²¹⁸

Ve formulaci nebyla nijak zdůrazněna nutnost angažovaného či aktualizacího zřetele 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. Na současné angažované počiny prozatím Zelenka rezignoval. Dle něj 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 leccjaká paralela [...]“.²¹⁹ Jelikož plán na příští rok nesliboval ani zčásti vyhovět stanovenému úkolu seznamovat diváka s klasickým literárním dědictvím socialistických zemí, bylo nutné do značné míry suplovat dramatickou tvorbu filmy a televizními hrami z jiných zemí. LDV tak mohlo Zelenkovu představu naplňovat alespoň výběrem zahraničních televizních děl, které se staly i vítanou možností, jak zaplnit uvolněné vysílací časy určené pro tuto redakci.²²⁰ Počet pozastavených vysílání televizních her i přerušených příprav scénářů totiž nezůstal pouze u již zmíněných případů. Právě tyto dva způsoby cenzurní praxe byly jediným možným způsobem, jak prozatím usměrňovat tvorbu pražského LDV.

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ 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 realizoval Jiří Bělka až roku 1989 pod názvem *Morové povětrí*. Tématem zde bylo vyšetřování selské vzpoury, která se ve skutečnosti nekonala, a jen slepá loajálnost hlavního vyšetřovatele vůči moci tuto pravdu popře. Dopis Romana Hlaváče náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi z 20. 11. 1969. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

²²⁰ Aleš Poledne, Odstartováno... *Československá televize* 6, 1970, č. 4, s. 70.

Nadto v roce 1969 pronikavě stoupl počet distribučních filmů uváděných na obrazovce. Byla jim vyčleněna celá pětina vysílacího času. Především se jednalo o díla ze Sovětského svazu, která hlavně při významných výročí ovládala obrazovku. V první polovině roku 1970 poskytlo prostor pro masivní invazi sovětských filmů například výročí osvobození Československa Rudou armádou či rozsáhlá přehlídka Čechovových adaptací, k nimž LDV přispěla alespoň hraným literárním pásmem ze série zvané *Úsměvy světa*. Na druhou stranu stejnou měrou konsolidace pokládala důraz i na uspokojení a rozptýlení diváka. Jednalo se o významný strategický tah cílící na celospolečenské uklidnění skrze „kupování“ si občanů-diváků. Již v září 1969 tak byly položeny základy konzumního charakteru televize – obrazovkám nejprve veleúspěšně dominoval anglický seriál *Sága rodu Forsyťů* a na něj navázaly v dosud nevidané míře především kriminální a dobrodružné seriály nejen socialistické produkce. I výběr filmů v první řadě cílil na divákovu zábavu a angažovaná díla byla v silné menšině. Příznačná je i reakce náměstka Vladimíra Solečkého na zmíněnou britskou ságu, v níž se dle něj kritické vidění nejvyšších společenských vrstev brzy vytratilo a diváci získali sympatie s postavami, u nichž tvůrci až „[...] glorifikovali jejich v podstatě parazitní způsob života.“ Eva Havlíčková, *Televizní bilance a perspektivy* [rozhovor s Vladimírem Solečkým], *Československá televize* 6, 1970, č. 41, s. 4.

Snahy uklidnit diváka únikem od reality tedy nakonec dokázaly přejít i to, že se na obrazovky dostává obhajoba „nepřátelské“ ideologie. Navíc ve formě, která přímo vedla diváka ke ztotožnění s myšlenkami cizími socialistickému zřízení. Pro nejranější fázi Zelenkova vedení v ČST je tento druh kompromisu příznačný.

Do konce roku 1969 se do vysílání nedostaly další literárně dramatické počiny a počet zakázaných her stoupl na devět.²²¹ Těsně před realizací byla zastavena adaptace Wintrova *Mistra Kampana* s již dohodnutou německo-švýcarskou koprodukcí. V tomto případě opět údajně vadila potencionální falešná aktualizace ze strany diváků.²²² Před ostatními inscenacemi, jež dle Zelenkových slov spojoval především otisk skepse a bezvýchodnosti, byly alespoň uváděny patřičné komentáře.²²³

Poměrně vysoký počet stažených titulů zákonitě vedl k výraznému narušení vysílacího schématu. Z termínů přidělených pražské LDV zůstala více než polovina neobsazena. Na vině byly i ekonomické důsledky pozastavování her. Vynaložené prostředky představovaly značnou část pro redakci vyčleněného rozpočtu a tato ztráta se poté negativně odrážela i na přípravě dalších děl, zahrnující i náklady za autorské honoráře.²²⁴ To ještě více omezilo vlastní produkci a nakonec bylo nutné tento stav vyrovnat umělou přestávkou ve vysílání. K tomu dobře posloužilo prázdninové období roku 1970, jelikož letní sezóna byla již tradičně brána jako doba útlumu původní produkce. Již zkonsolidované bratislavské LDV v tomto období vzniklou mezeru vyrovnalo šesti hrami, z nichž část byla předtím odvysílána pouze na slovenském okruhu.²²⁵ Mezitím pražská dramaturgie využila i možnosti zhodnotit vlastní

²²¹ V samotném závěru roku byl zamezen přístup na obrazovku adaptaci Smiljanova *Blažeje* a Beckettově *Poslední pásce* (zde 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.

²²² 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. Tou se stal scénář Alexandra Klimenta *Synové admirála*, který měl rovněž režírovat Antonín Moskalyk. Dopis Pravoslava Čápa Dr. Antonínu Dvořákovi ze dne 19. 6. 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

Tato náhrada byla nakonec Moskalykem realizována roku 1970 v belgické televizi. Kliment totiž již v době domluvy patřil v ČSSR mezi nepohodlné autory. Nový vedoucí LDV Antonín Dvořák navíc v předloze především negativně vnímal výrazně komerční ráz a zesílenou atraktivnost pouze pro zahraniční publikum. Z toho důvodu považoval koprodukcí za neopodstatněnou. Dopis Antonína Dvořáka náměstkovi ÚŘ Karlu Kohoutovi [13. 7. 1970]. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

²²³ 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.

²²⁴ Celková hodnota neodvysílaných inscenací byla vyčíslena na 7,5 milionu Kčs. Tamtéž, s. 5.

²²⁵ Dle zpětného pohledu Jana Zelenky slovenský televizní program nepodlehl „výstřelkům“ Pražského jara. Přesto se dle něj i zde musel svádět boj s některými pracovníky, kteří prosazovali „pravicové“ názory či byli přímo napojeni na FITES. Členové tohoto svazu museli opouštět televizi již na podzim roku 1969 (mezi nimi i dramaturg LDV Vladimír Strnisko a režisér této redakce Jiří Vrba). Vedení bratislavské redakce propagandy a dokumentaristiky a jejích tvůrčích skupin byla dokonce již v lednu 1969 zcela personálně obměněna. Zpráva o činnosti Československé televize za poslední období [15. 9. 1969]. Spisový archiv ČT, VE2 176, i. č. 1200, s. 7–8.

Co se týče dramaturgie, bratislavská LDV vyjádřila politická témata ve společenskokritickém duchu pouze v několika málo počínech. Několik slovenských her se sice ještě v prvním pololetí roku 1970 na obrazovku nedostalo, u nich však rozhodoval již nepřipustný skeptický a existenciální ráz (přitom pražské televizní hry odrážející tento pocit zakazovány nebyly a ve značném počtu vstupovaly během roku 1970 do vysílání). O konsolidaci dramaturgie a námětové oblasti se dá v této redakci mluvit již v první polovině roku 1969. Na sklonku tohoto roku díky tomu začíná početná linie uváděných adaptací děl ze socialistických zemí. K výročí narození V. I. Lenina byly v dubnu 1970 dokonce uvedeny dvě hry z jeho života a stejně tak hry k výročí SNP

rezervní scénáře, které by se asi v jiné situaci realizace nedočkaly. Finanční ztráta tudíž ovlivnila i samotnou přípravu nových látek a nedostatek vhodných titulů. Tím se nevídaný dramaturgický skluz ještě prodloužil a to bylo jednou z příčin toho, že dokonce ještě v roce 1971 se na obrazovce objevilo po boku pomalu nastupující angažované tvorby několik „problematických“ her.²²⁶

Cenzurní systém uvnitř televize přitom těmto „únikům“ až protičeřil. Přístup „závadných“ děl na obrazovku (a potenciální potíže vyplývající z jejich stažení z programu) byly totiž omezen v září 1969 stanovením třicetidenního předstihu pro odevzdání pořadu před jeho odvysíláním. Během této lhůty musel být pořad prověřen vedením daného studia a předán hlavní redakci programu, aby jej zařadila do vysílacího plánu. Scenáristická příprava byla již předtím podchycena zmíněným vznikem funkce vedoucího Uměleckého programu a zcela se tak zamezila realizace závadných látek. Přesto se právě ve schvalování scénářů objevila mezera, která pravděpodobně zapříčinila vznik ideově „nevhodných“ děl i v průběhu roku 1970. V dubnu roku 1970 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, že celý obsah, nebo některé obrazy dnes nevyhovují ani tematicky, ani obsahově.*“²²⁷ 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 mezičlánku Uměleckého programu k 1. lednu 1970 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 redakce. 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 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 nit* dle scénáře Jana Jílka a o Hubáčovo *Podezření*, tedy počiny, které v lednu roku 1970

stavěly na politicky správném pohledu na osvobozenický boj, dokonce oživujícím i historický materialismus. A to vše v době, kdy se pražská LDV angažované tvorbě obloukem vyhýbala a měla k těmto manévřům i prostor.

²²⁶ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem [15. 3. 1971]. Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 1.

²²⁷ Dopis Karla Kohouta Romanu Hlaváčovi [22. 4. 1970]. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

vzešly ze scenáristické soutěže a velmi rychle se dostaly do realizační fáze. *Podezření* ukončilo výrobu již v září roku 1970 a ten samý měsíc byla ukončena i realizace dalšího Jílkova scénáře *Rapotínská tragédie*. Je tedy poměrně jasně ohraničeno období, v němž mohly být budoucí „závadné“ hry schváleny k realizaci. Navíc velmi krátká lhůta mezi scénářem a dokončením realizace může svědčit o tom, že se uvolnění schvalovacího procesu co nejrychleji využilo.

Lze uvažovat i nad příčinou toho, proč ani nastoupivší Antonín Dvořák, ani Karel Kohout výrobu těchto her v jediném případě nezastavili. Ve všech případech se totiž jednalo o zakázku pro Barrandov (u rovněž problematické hry Zdeňka Mahlera *Ta slepička kropenatá*, natáčené v průběhu srpna a září, probíhala realizace 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. O reakcích, jaké tato čtveřice her vyvolala, se zmíníme více v příhodnějším kontextu.

Citované Kohoutovo upozornění je jednou z posledních položek Hlaváčovy zachované 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. Na vině byla celá řada faktorů, jimž se budu podrobněji věnovat v dalších oddílech. Zatímco byl na ostatních úsecích ČST splněn ideál plné odpovědnost 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.

V souvislosti s nástupem Antonína Dvořáka je na místě zmínit i zajímavou, leč krátkou epizodu samostatné literárně dramatické skupiny druhého programu. I v jejím případě nelze ještě v první polovině roku 1970 mluvit o kádrovém zabezpečení a vnitřním dohledu. Důvodem bylo netradiční postavení redakce druhého programu ve struktuře ČST. Jejím předchůdcem bylo ředitelství II. programu a barevného vysílání, zřízeno dne 20. února 1969. Zaměřovalo se na výběr a vlastní výrobu pořadů pro připravovaný druhý kanál.²²⁸ Jak již bylo řečeno, stalo se pracovištěm, kam byli přesouváni pracovníci, kteří museli z politických důvodů opustit vyšší pozice či zmizet z obrazovky. Vznikl tak pestrý a zkušený kolektiv,

²²⁸ Rozhodnutí ÚŘ č. 1/69 (20. 2. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 76, i. č. 471.

Ředitelství bylo přímo podřízeno Ústřednímu řediteli ČST a do jeho čela byl jmenován bývalý první náměstek Zdeněk Noháč.

který se navíc mohl těšit větší nezávislosti, než ostatní redakce – díky neexistenci plánu zde každý dramaturg mohl iniciovat vlastní projekt. Navíc i u druhého programu vznikla potřeba propagační fáze k nalákání diváků, tudíž prvotní roli hrála kvalita a odborná zdatnost najímaných pracovníků. Na rozdíl od ostatních redakcí zde proto neplatila pomyslná černá listina²²⁹ a uplatnili se zde pracovníci a tvůrci, kteří již měli na první program přístup zapovězen.²³⁰ Externí zájem o druhý program se nadále soustřeďoval spíše na technickou stránku jeho zabezpečení, než na samotnou tvorbu jeho obsahu. K 1. lednu 1970 byla funkce ředitele útvaru zrušena a vznikla hlavní redakce II. programu, v níž i nadále setrval Zdeněk Noháč jako vzácný relikv Pelikánova vedení ČST.²³¹ Povýšením skupiny na redakci zmizela předchozí nezávislost a začala se uplatňovat aktivní programová koncepce, podložená prvním ideově tematickým plánem. Přešlo se i k řešení krajně nepříznivé kádrové situace postupným vytvářením stranického jádra redakce, jež mělo aktivně působit na najímané nové zaměstnance z řad čerstvých absolventů FAMU.²³² Přesto byla již řada pořadů natočena a realizaci dalších nebylo vhodné ukončit, neboť by se tím opět ohrozilo již několikrát odložené spuštění druhého programu. I přes zmíněná opatření nadále pokračovala tvorba relací, které kvalitativně i diváckým ohlasem převyšovaly pořady vyráběné v redakcích prvního programu. Někteří hlavní redaktori neholdali strpět tuto konkurenci, těžící z privilegovaného statutu, a dle vzpomínky Gustava Oplustila si vynutili na vedení ČST zrušení samostatné redakce II. programu, což argumentovali její nadbytečností.²³³ Tento zásah nová ředitelka ÚTS Praha Milena Balašová skutečně uskutečnila a ke dni 30. 9. 1972 druhý program ztratil samostatné dramaturgické zázemí. Splynul s redakcemi prvního programu a ztráta jeho výlučnosti se brzy odrazila i v programové nabídce.²³⁴

²²⁹ Oficiálně vznikla černá listina až v lednu 1971, kdy byla vydána směrnice „o vedení jednotné evidence představitelů, exponentů a nositelů pravicového oportunismu“. Miroslav Sígler, *Události pravdy, zrad a nadějí*. Třebíč: Akcent, 2009, s. 280.

²³⁰ Byl to například publicista Karel Kyncl, spisovatel František Pavlíček, herci Iva Janžurová, Vlasta Chramostová či Darek Vostřel.

Gabriela Přibilová, *Hledání koncepce a vznik II. programu Československé televize*. Bakalářská práce Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na FSV UK Praha, 2004, s. 30.

²³¹ Rozhodnutí ÚŘ č. 20/69 (31. 12. 1969). Spisový archiv ČT, VE2 76, i. č. 471.

Zdeněk Noháč setrval v ČST až do 1. 8. 1970 a poté pracoval jako překladatel bez zaměstnaneckého poměru. Ve funkci šéfredaktora II. programu ho vystřídal rovněž nepříliš pohodlný Zdeněk Michalec (šéfredaktor Televizních novin v těsně posrpnovém období) a ten byl v dubnu 1972 vystřídán uvědomělým Karlem Kohoutem.

Gabriela Přibilová, *Hledání koncepce a vznik II. programu Československé televize*. Bakalářská práce Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na FSV UK Praha, 2004, s. 40.

²³² Přehled činnosti II. programu za dva a půl roku existence. Spisový archiv ČT, RED 243, i. č. 1699, s. 4.

²³³ Gabriela Přibilová, *Hledání koncepce a vznik II. programu Československé televize*. Bakalářská práce Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na FSV UK Praha, 2004, s. 42.

²³⁴ Tamtéž, s. 41.

V ředitelství II. programu již od počátku fungovaly specializované dramaturgické skupiny, včetně skupiny literárně dramatické tvorby. Ta pracovala již před vznikem hlavní redakce a na začátku roku 1970 byla posílena dramaturgy z likvidované Televizní filmové tvorby.²³⁵ S nimi přešly do druhého programu i dokončované filmové projekty. Práce dramaturgií byla podřízena tomu, že druhý program měl sloužit jako nezávislá alternativa programu prvního. Nikoliv ve smyslu konkurence, ale v podobě nabídky jiných programových typů a žánrů. Divákovi měla být umožněna možnost volby počítající s odlišnými zájmovými skupinami. Přesto byla programové koncepci přiznána i doplňující role, úkol 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.²³⁶ Druhý program ve svých počátcích ovšem možnosti vyplnit bílá místa plně využil a přicházel s pořady, které se již zdály být pro daleko rigidnější první program nepřijatelné.²³⁷ Literárně dramatická linie zde našla svoji osobitou tvář. Zaměřila se především na experimentální a myšlenkově náročnou tvorbu, rozvíjela se zde i dramaturgická příprava seriálů, která dala vzniknout „prokletému“ *F. L. Věkovi*. Přestože tím v podstatě byla naplněna směrnice doplňovat tvorbu pro první program „[...] uváděním společensky závažných soudobých děl domácích i zahraničních a výběrem z odkazu klasiku“²³⁸, vedení ČST vnímalo v charakteru dramaturgie nepřijatelný elitářský postoj i příliš vysoké ambice.²³⁹ Proto již v červnu 1970, tedy pouhý měsíc po spuštění vysílání II. programu, rozhodlo vytvořit jednotnou literárně dramatickou redakci pro první a druhý program. Od tohoto sjednocení si slibovalo snadnější navázání na pomalu vytvářenou programovou koncepci v duchu dubnového pléna. Rozhodujícím faktorem určitě bylo, že se celková dramatická tvorba nyní mohla opřít o zcela důvěryhodného kádra Antonína Dvořáka.²⁴⁰ LDV tak za vedení nového šéfredaktora začala vytvářet inscenace a seriály pro

²³⁵ Režiséři a jejich tvůrčí štáby byli najímání externě. V oblasti literárně dramatické tvorby se často spolupracovalo s pracovníky Filmového studia Barrandov. Během konsolidace redakce II. programu však bylo v zájmu zvýšení kontroly vedení ČST od závislosti na externistech opouštěno. Tamtéž.

²³⁶ Ideově tematický plán II. programu na rok 1972. Spisový archiv ČT, RED 119-1, i. č. 1162, s. 3.

²³⁷ Roli určitě hrál i omezený dosah vysílání, zahrnující jen největší města (Praha, Brno, Ostrava, Bratislava) a tím zaručující méně masový dopad. Některé hry či seriály odvysílané na tomto okruhu měly již předem vstup na I. program zapovězený. Za příklad může například posloužit adaptace absurdní hry dramatika Harolda Pintera *Celou noc venku*, která byla uvedena půlrok poté, co byla obrazovka zapovězena inscenací *Poslední páska*. U Beckettovy předlohy vadilo právě absurdní vnímání světa. Omezený dosah druhého programu jako by možné působení na diváckou obec zmírňoval, ale i tak na druhou stranu neumožnil jediné z předtím zakázaných her přístup na obrazovku.

²³⁸ Zpráva o stavu a perspektivách Československé televize. Spisový archiv ČT, VE2 127, i. č. 894, s. 12.

²³⁹ Tamtéž.

²⁴⁰ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem [15. 3. 1971]. Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 3.

Právě nástupem Antonína Dvořáka do funkce se změnil název hlavní redakce literárně dramatického vysílání na

druhý program ve formě zakázky. Nyní se však jednalo hlavně o zábavné a oddechové formy, především mikrokomedie. Vlastní tvorba druhého programu se postupně omezila na zábavné pořady, populárně-naučné a dokumentární cykly s výrazným výchovným potenciálem.²⁴¹ Spojením obou dramaturgií v rámci LDV přešla řada nových kvalitních dramaturgů, především Karel Major a Zdeněk Mahler, kteří se dále podíleli na tvorbě děl pro oba programy.²⁴² Tím se na druhou stranu zhoršila kádrová situace redakce a navíc LDV zdělila několik rozpracovaných projektů, pokračujících v kritizovaném duchu. Právě ony nejvýrazněji napomohly tomu, že se Antonín Dvořák musel koncem roku 1970 ne zcela právem zodpovídat z prohlubování krize v literárně dramatické oblasti. Jeho rané působení v redakci se nyní pokusíme zmapovat a tím odpovíme i na to, v čem byla tato kritika neopodstatněná.

4.1.2. Etapa vnitřní kontroly

Profesor Antonín Dvořák vystřídal Romana Hlaváče v čele LDV 8. června roku 1970²⁴³. 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. Lze tedy předpokládat, že za umírněným postojem vůči Hlaváčově osobě stály obtíže v zajištění kompetentních lidí na správné straně.²⁴⁴ 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 1954–1955.²⁴⁵ Jeho jmenování tedy nemělo pouze politický podklad jako například v případě Přemysla Kočího, čímž se jen potvrzuje snaha upřednostňovat při konsolidaci LDV odbornou způsobilost. I udržování Hlaváče na vyšších pozicích lze vnímat jako nutný ústupek tomu, aby nebyla narušena kvalita a produkční kontinuita tvorby. V ostatních programových

hlavní redakci literárně dramatického vysílání pro I. a II. program.

Usnesení 83. schůze sekretariátu ÚV KSČ ze dne 8. června 1970, k bodu 9: Kádrové návrhy. Spisový archiv ČT, VE2 71, i. č. 423.

²⁴¹ Ideově tematický plán II. programu na rok 1972. Spisový archiv ČT, RED 119-1, i. č. 1164.

²⁴² Podle soupisu z října roku 1970 v LDV pracovalo celkem 18 dramaturgů. Projekce pro tvůrčí pracovníky. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

²⁴³ Usnesení 83. Schůze sekretariátu ÚV KSČ ze dne 8. 6. 1970, bod 9 – Kádrové návrhy. Spisový archiv ČT, VE2 71, i. č. 423.

²⁴⁴ Přesto Hlaváč zůstal v pozici zástupce šéfredaktora i poté, co do redakce na podzim roku 1970 nastoupil další komunista – Doc. Bedřich Pilný z AMU. V případě Pilného je ale možné, že nemohl zastat Hlaváčovu funkci, protože vedle práce v ČST stále akademicky působil.

²⁴⁵ WWW: <www.archiv.narodni-divadlo.cz>, [cit. 18. 8. 2011]. Dvořák LDV vedl až do roku 1982. Současně jako vedoucí katedry režie a dramaturgie na DAMU stihl zkonsolidovat i divadelní školství.

oblastech byl tento zřetel naopak značně okrajový a konsolidace se u nich projevila ne pozvolnou a víceetapovou proměnou, ale rázným „kvalitativním skokem“. Dvořák se navíc nestal jen tolik potřebnou posilou v oblasti dramaturgické a scenáristické. Okamžitě byly využity i jeho schopnosti režijní.²⁴⁶ Ani režiséři se totiž nehodlali vzdát svého autorského hlediska a být redukováni na pouhé realizátory cizích myšlenek.²⁴⁷ Tudiž jakmile byla příchodem Antonína Dvořáka zajištěna aktivní iniciativa v dramaturgické oblasti, rozvoj angažované tvorby hlavně zpočátku ztroskotával na nezájmu až odporu ze strany režisérů. I jejich postoje je tedy nutné brát v konsolidačním procesu v potaz.

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:

„[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 potrpěla poslední módní vlna mladé a nejmladší české prózy, inspirovaná nepochybně určitým proudem americké literatury.“²⁴⁸

Tento náhled napovídá, že pro Dvořáka bylo nepřijatelné pokračovat v realizaci 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. Jejich rychlá realizace byla nadřazena kvalitě zpracování. Plnohodnotné televizní hry byly obětovány jednoduše a lacině realizovaným dramatizacím, 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. Předlohami se stala

²⁴⁶ Antonín Dvořák se stal roku 1953 vůbec prvním televizním režisérem a právě on napomáhal v tomto raném období určovat tvář původní televizní hry. Barbara Köpplová a kol., *Dějiny českých médií v datech: rozhlas - televize - mediální právo*. Praha: Karolinum, 2003, s. 339.

²⁴⁷ Především Eva Sadková dokázala i ke vnuceným tématům přistupovat v nejužším normalizačním období osobitě a nacházet v nich stálejší hodnoty. Viz její rozhovor s Jarmilou Cysařovou v publikaci: Jarmila Cysařová, *16x život s televizí – hovory za obrazovkou*. Praha: FITES, 1998, s. 19 – 24.

²⁴⁸ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem [15. 3. 1971]. Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 4.

společensky angažovaná česká a slovenská literatura a zahraniční díla především ze socialistických zemí, ovšem s velkým důrazem na klasické autory. Kritériem výběru předloh bylo především pozitivní vyústění „[...] *ve jménu života*.“²⁴⁹ Řada těchto dramatizací se stala součástí již od června roku 1970 realizovaného rozsáhlého cyklu k 50. výročí založení KSČ, jenž zároveň posloužil jako osa nové dramaturgické koncepce. Její uvedení v život se však i přes využití již hotových scénářů²⁵⁰ a usnadněnou realizaci protáhlo až do druhého kvartálu roku 1971, kdy celá akce již vrcholila. Do té doby dobíhal ještě Hlaváčův plán redukovaný především na inscenace zábavného a únikového charakteru.²⁵¹ 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.²⁵² Angažovaná témata byla téměř výhradně přínosem nově vzniklé dramaturgické skupiny doc. Pilného, nové kádrové posily. Této skupině se podařilo navázat i první skromnou spolupráci s mladými autory.²⁵³ 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.²⁵⁴

Skoro se až zdá, jako by Zelenkovo pojetí konsolidace zopakovalo v dramaturgii důsledky mocenských opatření v roce 1965. Tehdy došlo také k umělému zredukování plánu na pouze neutrální témata. Roku 1970 byl ale přítomen značný tlak, který se snažil únikové

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Dvořák využil toho, že existovaly scénáře ke starším televizním inscenacím, jejichž záznam se nedochoval. Hry tudíž byly natočeny znovu, pouze s minimálními úpravami. Eva Havlíčková, *Televizní bilance a perspektivy* [rozhovor s Vladimírem Solečkým]. *Československá televize* 6, 1970, č. 41, s. 4–5.

²⁵¹ Ve druhé polovině roku 1970, po prázdninové odstavce se redukovaná podoba plánu odrazila v uvedení výhradně neutrálních, žánrových látek. Páteří podzimního vysílání se stala Dietlova série *Alexander Dumas starší*, mimo ní byl například nově ztvárněn *Kouzelný dům* K. J. Beneše, adaptována Nezvalova *Manon Lescaut* či Chandlerův detektivní román *Dáma v jezeře*. Tamtéž.

²⁵² 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 scénaristicky zpracoval Antonín Dvořák.

²⁵³ Zápis ze schůze vedení s vedoucími dramaturgií dne 28. 8. 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272. V době vzniku dokumentu v LDV působily čtyři dramaturgické skupiny, které vedli tito dramaturgové: Jiří Hubač, Otakar Fencl, Zdeněk Mahler a Bedřich Pilný.

²⁵⁴ Zápis ze schůzky koordinační komise k 50. výročí KSČ [6. 8. 1970]. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272. Námět na seriál byl paradoxně převzat ze zrušené literárně dramatické skupiny hlavní redakce II. programu. Prvním skutečně realizovaným tendenčním seriálem pražského LDV se stala až *Matka* (1975, režie: Antonín Moskalyk), u níž již kvalita scénaristického zpracování zřejmě nehrála roli. Vždyť to také bylo společné dílo Antonína Dvořáka a Bedřicha Pilného, popisující dějiny dělnického hnutí skrze krušný život Dvořákovy matky. To zaručovalo jistou nedotknutelnost projektu, kterou však rozhodně nevnímali televizní kritici po uvedení této značně nepodařené kroniky.

tendence obrátit na cestu politické služebnosti a bránil tomu, aby se opět staly dominantou dramaturgie. Programová rada²⁵⁵ v podzimních měsících neustále redakci spílala za její problémovou programovou koncepci, velmi vzdálenou novým úkolům uloženým televizi. Prosazovala opačný názor než vedení Filmového studia Barrandov, které vydalo rozhodnutí, jímž mělo být období nutné pro vznik nových angažovaných scénářů vyplněno diváckými a neutrálními snímky.²⁵⁶ Jak již bylo řečeno, Zelenka sice toto stanovisko po svém nástupu také zastával, 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 spoluprací 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 1970.²⁵⁷ I ty se ale ukázaly jako nevhodné k realizaci. Jelikož se směrnice ÚV KSČ zaměřené obecně na sdělovací prostředky aplikovaly v televizi paušálně a s až úzkostlivou doslovností, v televizi se oproti filmové oblasti více spěchalo. Programová rada vyvozovala závěry pouze z již odvysílaných či hotových televizních her. Jako by si neuvědomovala, že razantně se vypořádat s nutným časovým doběhem dramaturgie nebylo v reálných silách LDV a Antonín Dvořák mohl v tomto ohledu nanejvýš zastavit již natáčené hry či zabránit jejich uvedení. V tom případě by se kritice také nevyhnul. Počátky jeho působení v redakci rozhodně nebyly jednoduché.

Přestože Dvořák po svém nástupu podrobil dramaturgický plán důkladné probírce, vedení ČST ještě na konci roku 1970 konstatovalo, že stále vznikají inscenace pochybné

²⁵⁵ 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. Také se zde koordinovala činnost jednotlivých redakcí především v souvislosti s nadcházejícími výročími, kontrolovala se připravenost pořadů do vysílání i vytváření ideově tematických plánů.

²⁵⁶ Štěpán Hulík, *Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* [Diplomová práce Katedry filmových studií na FF UK Praha]. 2009, s. 8.

²⁵⁷ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem [15. 3. 1971]. Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 5.

K získání angažovaných scénářů se v dubnu 1970 využilo i zavedené formy soutěže. Tu ale neiniciovalo LDV, nýbrž samo Ministerstvo kultury ČSR u příležitosti 25. výročí osvobození ČSSR a jubilea Leninova narození. Kromě literárně dramatických děl pro televizní obrazovku byla soutěž vypsána i pro dětské televizní pořady, hudebně dramatická díla a dokonce i teoretické práce v oboru televize. Scénáře i již hotové pořady se měly dotýkat historie vítězství dělnické třídy, čtvrtstoletí výstavby socialismu v ČSSR i současné problematiky. Soutěž o socialisticky angažovaná televizní díla. *Československá televize* 6, 1970, č. 15, s. 1.

Výsledky měly být vyhlášeny v květnu roku 1971, ale tři týdny před uzávěrkou v lednu tohoto roku bylo vedoucím sekretariátu soutěže konstatováno, že bylo přihlášeno pouze minimum děl. Antonín Dvořák byl proto žádán, aby ve své redakci znovu upozornil na možnost přihlašovat své projekty.

Dopis A. Frejkové Antonínu Dvořákovi ze dne 21. prosince 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

Za LDV byla po tomto apelu do soutěže přihlášena pouze rozpracovaná třídílná adaptace *Lidé na křižovatce* - Dvořákův vlastní projekt. Ten také získal jako jediný dramatický počín na předávání cen v září 1971 ocenění pro oba scenáristy – Bedřicha Kubalu a Miloše Řeháka.

Dopis Antonína Dvořáka Ministerstvu kultury – Sekretariátu umělecké soutěže ze dne 7. ledna 1971. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

orientace.²⁵⁸ 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 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.²⁵⁹ Zadaný počet přeci jen zohlednil absolutní nedostatek uvědomělých autorů předloh. S rapidním nárůstem angažovaných spisovatelů zvláště v letech 1973/1974 se toto číslo zákonitě zvýšilo. Prozatím bylo programovou radou navrženo, aby chybějící předlohy byly suplovány zpracováním skutečných případů dle článků z tisku nebo ze soudních spisů.²⁶⁰

V lednu 1971 se plně ukázalo, že Dvořákovo vedení LDV skutečně nebude nakonec tak pevné, jak se předpokládalo. Na obrazovky byly totiž v jediném týdnu vpuštěny dvě hry, které si posléze vynutily kritiku ze strany ÚV KSČ.²⁶¹ Vedení ČST se tyto počiny, od nichž se očekával návrat současné vesnické tematiky na obrazovky, rozhodlo uvést jen na „dobré slovo“.²⁶² Jen proto, že do vysílání byly nabízeny v předstihu pořady, které se nepodařilo včas dokončit a vzniklou mezeru bylo třeba zaplnit. 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*“.²⁶³ Z obsahového hlediska se jednalo o poslední dvě vlaštovky Hlaváčovy dramaturgické koncepce, která se ve svém posledním období zaměřila na kritický až skeptický pohled na současnost. Na lednové výroční schůzi 1. základní organizace získal Dvořák příležitost k sebekritickému postoji. Ve svém projevu omlouval shovívavost při schvalování závadných pořadů hospodářskými zájmy redakce. Souhlasil se stanovením důkladné probírky

²⁵⁸ Kritika se především snesla na vánoční a silvestrovské pořady, na nichž vadil výrazně erotický náboj. Zmíněny byly hlavně dvě inscenace LDV: *Psícci lorda Carltona* (režie: Jiří Krejčík) a *Taškařice v ateliéru*. V listopadu měla být uvedena na druhém programu špiónážní hra *Agent z Vaduzu* (režie: Štěpán Skalský) o moderních psychologických metodách pátrání, ale před odvysíláním byla stažena z programu.

Zápis z programové rady konané dne 11. prosince 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

²⁵⁹ Tamtéž.

²⁶⁰ Závěry z pohovorů nad I. kvartálem 1971. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

²⁶¹ Byl to již zmíněný televizní film *Dlouhá bílá nit*, v němž bylo provedeno alespoň pár střihových 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 měnící se po konzumaci vakcinované slepice v ženu) poměry v zemědělských družstvech a na vesnici. 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. Zde byl opět značně problematičtější demystifikačně vykreslen život v zemědělském družstvu, značně ovlivněný nejnižšími lidskými pudů a primitivismem.

²⁶² 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. neoznačen, s. 3.

²⁶³ Tamtéž.

připravovaných i již natočených děl pod dohledem CZV KSČ.²⁶⁴ 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.

Složitě situaci a opožděnému nástupu angažované tvorby mohlo napomoci i to, že byl Antonín Dvořák až do konce roku 1970 režijně vázán mimo televizi a nemohl vždy uplatňovat přímou kontrolu. Roman Hlaváč jako jeho zástupce měl příležitost zmírňovat zpřísněný dohled a ovlivňovat připravované projekty. Svědčí o tom především potíže kolem realizace scénáře o Juliu Fučíkovi, který se měl stát prvním příspěvkem LDV k angažované tvorbě.

4.2.3. Kauza Fučík

Jak už jsme zmínili, novou politickou situaci až do konce roku 1971 odrážela pouze narychlo zorganizovaná série sedmi her k padesátému výročí vzniku KSČ. Z ní byla nejdříve odvysílána adaptace Fučíkovy *Reportáže psané na oprátce*, a to v rámci oslav Vítězného února. Právě tento počín zákulisím svého vzniku zajímavě odráží ovzduší v LDV po nástupu Antonína Dvořáka. Ten totiž zastával názor, že by se neměla proměnit jen tematika, ale i osobnosti, které by ji divákovi prostředkovaly. Zrušil proto privilegium režiséra zcela rozhodovat o hereckém obsazení. Předchozí snahu LDV obsazovat nej kvalitnější z herců a plně využívat jejich plastický herecký rejstřík vnímal jako vytváření zúženého „starsystému“,²⁶⁵ v němž prý hrála roli i mimoumělecká kritéria. Takto zdůvodnil přerušení spolupráce s těmi, jež v „[...] letech 1968–1969 zaměnili vlastní tvorbu za halasně protispolečenské politikum“,²⁶⁶ a jejich náhradu za herce, kterým se v předchozích letech obrazovka vyhýbala (Jiřina Švorcová, Josef Mixa, Vítězslav Vejražka a jiní). Nedostatek politicky spolehlivých herců musel být řešen i umělci z mimopražských divadel. Například byl uplatněn kladenský soubor, s nímž měl Dvořák dlouholeté zkušenosti.²⁶⁷ Také *Reportáž psanou na oprátce* nejprve nazkoušel soubor československého divadla na své scéně a poté se přesunul do televizního studia, kde byla natočena „generálka“ inscenace.

Samotná realizace Fučíkova díla neměla jednoduchou cestu ke svému vzniku. Předcházela jí totiž vypjatý spor, který znemožnil natočit jinou předlohu. Scenárista Otto

²⁶⁴ Tamtéž, s. 2, 5.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 6.

²⁶⁶ Tamtéž. Pravděpodobně jde o narážku na herce, kteří se angažovali ve Svazu československých dramatických umělců či byli signatáři výzvy 2000 slov. S televizí se musel na několik let rozloučit například Rudolf Hrušínský.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 7.

Zelenka byl ihned po nástupu Antonína Dvořáka vyzván, aby přepracoval svůj starší scénář o Fučíkovi, natočený již v padesátých letech. Zelenka ovšem při této příležitosti podrobil odkaz protagonisty vlastní interpretaci, zbavil jeho osobnost původní glorioly a ideologických podtextů. Dvořák tuto verzi kategoricky odmítnul a donutil Zelenku, aby ji přepracoval. Přijata byla až třetí verze a režii byl pověřen Jiří Bělka, který se měl touto prací rehabilitovat. Dvořák si do obsazení prosadil Josefa Mixu a Jiřinu Švorcovou, avšak záhy poté odjel do zahraničí a režisér do hlavní role vrátil předtím uvažovaného představitele Jiřího Němečka z divadla E. F. Buriana. Byl to sice rovněž politicky angažovaný herec, ale Bělka s ním již alespoň předtím natočil řadu inscenací a typově mu vyhovoval. Roman Hlaváč jako Dvořákův zástupce změnu schválil. Jeho nadřazený ho poté omlouval z „neprozřetelnosti“²⁶⁸, jelikož Jiří Němeček platil za významného recitátora socialistické poezie a důvod jeho neobsazení nebyl politický. Mixa se cítil dotčen a Jiřina Švorcová ze solidarity z projektu odešla také. Po Dvořákově návratu byl celý projekt v prosinci 1970 zastaven, a aby byl zachován stanovený únorový termín vysílání, pohotově se využila Honzlova divadelní dramatizace Reportáže psané na oprátce z roku 1946 a hereckou otázku vyřešilo oslovení dle Dvořáka ideově příkladného souboru z Českých Budějovic. Režie se ujal svolný režisér Zdeněk Kubeček, který tak jistě mohl odčinit svoji práci na zakázaném přenosu *Krále Ubu*.²⁶⁹

4.2.4 Režisérští spasitelé

O kauzu jsem se zmínil především proto, že její důsledky přesáhly značně rámec vzniku jedné televizní inscenace. Antonín Dvořák pochopil, že jestli se chce vypořádat s hereckou otázkou, jejíž řešení oslabovaly i mnohem mírnější kritéria ostatních redakcí uměleckého programu, bude muset do LDV přivést nové režiséry. Zvláště mladým a začínajícím tvůrcům chyběly vazby na určité herce a na rozdíl od zkušených tvůrců ještě neměli stanovenou pevnou mez, co se týče kvalitativní úrovně herecké složky. Dvořák se zaměřil na absolventy DAMU a FAMU, ale i na divadelní režiséry. Se všemi proběhlo v prosinci roku 1970 hromadné setkání²⁷⁰, na něž v příštím roce navázal praktický

²⁶⁸ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem [15. 3. 1971] – příloha: Ilustrace o titulu „Julius Fučík“. Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742.

²⁶⁹ Tamtéž.

²⁷⁰ Na schůzce všichni z 11 oslovených režisérů z pražských či oblastních divadel, Československého armádního filmu, FAMU či DAMU projevíli zájem o externí spolupráci. Dlouhodobější spolupráce byla nakonec navázána pouze s Petrem Tučkem, Františkem Laurinem (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého), Evženem Němcem, Otakarem Koskem (student DAMU) a Pavlem Hášou (ČAF). Poslední z nich se díky výrazným kvalitám stal jako jediný stálým režisérem a pracovníkem LDV. Ani v jednom z případů nelze říci, že by LDV tímto krokem získalo skutečně ortodoxní tvůrce. To ani nebyl smysl konkursu. Angažovaná tvorba ve filmografiích vyjmenovaných režisérů představuje spíše izolované ostrovy. Zápis ze schůzky vedení redakce s novými režiséry (9. 12. 1970). Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

zasvěcovací seminář. Vzhledem ke zmíněnému cíli bylo pro Dvořáka hlavním kritériem, aby tvůrci předtím neměly žádnou zkušenost s prací pro televizi. Dokonce ani předpoklady režisérů, které by se daly využít pro snadnější vytváření tendenční linie her, nebyly při výběru výslovně zohledněny.²⁷¹ Lze totiž říct, že po počáteční vlně rehabilitačních příležitostí pro režiséry LDV získala angažovaná tvorba profilový status a stala se věcí prestiže, vyžadující jistou způsobilost až předurčenost tvůrce.²⁷² Kromě Antonína Dvořáka se dalšího privilegovaného tvůrce podařilo roku 1972 získat v Jaroslavu Hužerovi²⁷³, jehož tvorba se v příštích letech stala prototypem společensky angažované hry, především z výrobního a budovatelského prostředí. Jako dosazený kádr byl i přes nedostatek zkušeností s dramatickou tvorbou rovnou jmenován šéfrežisérem. Již roku 1970 navázalo LDV spolupráci s Evženem Sokolovským, v minulé dekádě významným tvůrcem apelativního a antiiluzivního politického divadla, ovšem v proreformní podobě. V televizi zpočátku začínal jako tvůrce malých televizních povídek a pásem klasických autorů a i poté volil jako externí pracovník spíše únikové a nesoučasné látky, které byly na poměrně vysoké úrovni zpracování. Tehdy téměř nic nenasvědčovalo tomu, že se po roce 1975 stane tvůrcem nejtvrďší propagandy v podobě profilových seriálů (*Muž na radnici, Okres na severu, Gottwald*). O tom, že na rozdíl od Hužery nebyl ortodoxním komunistou, ale spíše konjunkturalistou s cynickými sklony, svědčí i to, že v sedmdesátých letech kryl svým jménem hry Ludvíka Kundery a tímto způsobem i tři jeho předlohy zadaptoval v televizi.²⁷⁴

Pramen stále rostoucího proudu angažované tvorby je však nutné hledat v Dvořákových „průkopnických“ počinech, které se zpočátku alespoň opíraly o kvalitní předlohy. Na přelomu května a června 1971 byla v jeho režii uvedena třídílná adaptace románu Marie Pujmanové *Lidé na křižovatce* jako hlavní počín k oslavám 50. výročí vzniku KSČ. Už v lednu 1971 ale televize odvysílala jeho televizní zpracování rozhlasové hry Miloše Rajnuše *Urhamlet* pod novým názvem *Král Hamlet*. Zajímavé je, že tato parafráze

²⁷¹ Tamtéž.

²⁷² Angažovaná tvorba sebou totiž také nesla ekonomické výhody. Autoři i režiséři byli zařazováni do různých platových tříd dle jejich podílu na vytváření linie angažovaných her. Toto hledisko mohlo zejména v době nedostatku ideologických předloh hrát roli ve volbě jejich realizátorů.

Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 71.

²⁷³ Jaroslav Hužera (10. 3. 1929 – 1. 3. 1978) již působil jako režisér televizních inscenací na počátku šedesátých let. Poté pracoval v televizním dabingovém studiu a roku 1970 byl jmenován šéfrežisérem v Hlavní redakci publicistiky a dokumentaristiky. V průběhu sedmdesátých let působil také v předsednictvu ÚV Svazu československých dramatických umělců a jako vedoucí katedry filmové a televizní režie na FAMU. Nadále se věnoval i publicistické tvorbě. Zemřel Jaroslav Hužera. *Filmový přehled* 30, 1978, č. 5, s. 0.

²⁷⁴ Jana Machalická: Rozporuplné příběhy: mystifikace Evžena Sokolovského. *Lidovky.cz*, 2010.

Dostupný na WWW: <http://www.lidovky.cz/rozporuplne-pribehy-mystifikace-evzena-sokolovskeho-pps-/ln_kultura.asp?c=A100727_225947_ln_kultura_mpr> [vyšlo 28. 7. 2010, cit. 19. 8. 2011].

Shakespearova díla, zdůrazňující problém obětování pravdy „vyššímu zájmu“, původně vznikla jako reakce na smrt Johna Kennedyho. V době vzniku se na ni pohlíželo i jako na příspěvek k právě probíhajícímu odhalení kultu osobnosti. V rozhlase byla hra ztvárněna až roku 1969, kdy byl vyzdvižen právě její druhý smysl, a proto se premiéry posluchači dočkali až roku 1990.²⁷⁵ Antonín Dvořák se přesto k předloze zakrátko vrátil a rozhodl se ji „rehabilitovat“ využitím druhého výkladu, aby podrobil metaforické kritice praktiky cizí socialistické politice. Zajímavé jistě je, že i obě hry byly dramaturgicky zpracovány ještě před Dvořákovým příchodem do redakce.

Nové režiséry si ale vynucovaly i praktičtější okolnosti. Nutnost obsáhnout literárně dramatickou tvorbou i druhý program a po zrušení Televizní filmové tvorby převzít výrobu televizních filmů přesahovala možnosti režisérů zaměstnaných v LDV.²⁷⁶ Druhý z nových úkolů si navíc vyžadoval i bohatší spolupráci s profesionálními filmovými tvůrci. Ta se stala fenoménem především prvních let normalizace, než si televize vytvořila dostatečný počet stálých i externích režisérů. Častěji oslovován byl Jiří Sequens, Jaroslav Balík či Ivo Novák. Co je však zajímavější, v tomto období byla také dostatečně využita příležitost snadno získat tvůrce s nesporným talentem, aniž by se měnily pro barrandovské filmaře nevýhodné ekonomické podmínky. Jinak snad ani nelze odůvodnit angažování tvůrců české nové vlny, kteří byli na Barrandově v této době „odstaveni“. V televizi tak několik inscenací na počátku sedmdesátých let vytvořil Evald Schorm (záznamy dvou z nich bohužel byly později smazány, v jednom případě z důvodu špatné technické kvality),²⁷⁷ Hynek Bočan roku 1970 v LDV natočil apolitickou detektivní hru *Zvláštní případ*. Následující rok vznikla adaptace povídky Franze Fühmanna *Kamarádi* v režii Věry Chytilové. Ta si sama vybrala předlohu, vracející se do nacistického Německa, a byla i autorkou scénáře.²⁷⁸ Z trojice zástupců filmové nové vlny se právě ona stala jedinou, jejíž dílo se stalo součástí televizního trezoru.²⁷⁹ Paradoxnější je příklad nejvýznamnějšího tvůrce sociálně kritických dokumentů Jindřicha Fairaizla z redakce publicistiky a dokumentaristiky, s nímž byl během prověrek rozvázán pracovní poměr. Dvořák si vyžádal termínované prodloužení jeho zaměstnaneckého svazku,

²⁷⁵ Alena Štěrbová, *Pravda a moc. Scéna* 15, 1990, č. 14, s. 4.

²⁷⁶ Situaci zkomplikovala i smrt zkušeného režiséra Miroslava Zachaty v listopadu roku 1970, jenž pro LDV pracoval již od roku 1956. Jednou z variant, jak rozšířit nedostatečný počet režisérů bylo využití dosavadních asistentů režie. Novými posilami se tímto „povýšením“ staly Anna Procházková a Marie Poledňáková, která zastávala i funkci dramaturgyně.

²⁷⁷ Jan Bernard, *Evald Schorm a jeho filmy – Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994, s. 144.

²⁷⁸ Tomáš Pilát, Věra Chytilová, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, s. 193.

²⁷⁹ Věra Chytilová měla v LDV již v druhé polovině roku 1970 režírovat sci-fi hru Drahoslava Makovičky *Labyrint*, inspirovanou povídkou amerického spisovatele C. D. Simaca. Nakonec se realizace roku 1971 chopila televizní režisérka Anna Procházková. Hra však byla uvedena až v únoru 1973.

aby Fairaizl mohl v LDV realizovat adaptaci románu Olgy Scheinpflugové *Karlínská balada*.²⁸⁰ Tato inscenace byla těsně před natáčením zastavena a k divákovi se roku 1973 nedostala ani Fairaizlova hra ze sportovního prostředí *Čestné kolo*, výsledek jeho externí scenáristické spolupráce.²⁸¹ Tato praxe využívání v jiných oblastech zavržených tvůrců je jen jedním z vícera sebezáchovných znaků personální politiky redakce, o nichž se podrobněji zmiňuji v další kapitole.

Uvědomělost režiséra přesto nebyla tak esenciální, jako úsilí dosáhnout správné orientace u 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 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.²⁸² Nicméně za snazší dosažení těchto cílů považoval Antonín Dvořák bezpodmínečný nábor spolehlivých pracovníků. Ten se jevil jako nezbytný zvláště poté, co fungováním redakce otřáslы výsledky státně politické prověrky.²⁸³

4.3 Stranická a státně-politická prověrka pracovníků LDV

4.3.1 Průběh a výsledky prověrek

Jak jsem již zmínil, straníci působící v LDV byli koordinováni v 1. základní organizaci, zahrnující členy KSČ z celého uměleckého programu, filmového vysílání a vysílání pro děti a mládež. Jestliže byla řeč o poměrně rychlé personální i názorově přeměně výborů základních organizací po jmenování nového CZV KSČ, v tomto případě byla situace zcela opačná. Ještě na jaře roku 1970 1. ZO aktivně hájila zavržené pořady z před- i

²⁸⁰ Záznam č. 19 z porady vedoucích pracovníků ÚTS Praha dne 10. 7. 1970. Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 272.

²⁸¹ Eva Šormová, Jindřich Fairaizl. Slovník české literatury. Dostupný na WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=283>> [cit. 29. 8. 2011].

²⁸² 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 divák byl tedy pro Dvořáka zcela otevřený předávaným informacím, což ospravedlňovalo jejich převládnutí nad uměleckými impulsy.

Angažovaná socialistická dramaturgie. *Československá televize* 7, 1971, č. 23, s. 3.

²⁸³ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem [15. 3. 1971]. Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 8–9.

posrpnového období (především relaci Zvědavé kamery, jelikož tvůrci tohoto pořadu byli příslušníky 1. základní organizace²⁸⁴), vymykala se z kontroly nadřízeného výboru a v disciplinárních řízeních proti němu ostře vystupovala. K rozpracování květnových realizačních směrnic v uměleckém programu se zde pod nátlakem přikročilo až s půlročním zpožděním. Nakonec muselo být konstatováno, že v 1. ZO po několikaměsíčním působení reorganizovaného CZV KSČ, „[...] došlo ke zlepšení pouze v placení členských příspěvků.“²⁸⁵

Příčina neúnosné situace byla zjednodušeně spatřována v přímém vlivu tvůrčích svazů. 1. ZO totiž byla oproti zbývajícím organizacím dlouhodobě napojena na tuto mnohem výkonnější organizační platformu. 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*“,²⁸⁶ došlo u ní ještě před stranickou prověrkou k ojedinělému opatření. Přesto, že byl 15. března 1970 ustaven nový výbor 1. ZO, hlásící se k současné stranické linii, CZV KSČ v ČST v součinnosti s ÚV KSČ rozhodl pozastavit dne 20. dubna 1970 členství 64 členům této základní organizace z celkového počtu 82.²⁸⁷ Tím také byla jejich problémová základna zcela zrušena. Pozastavení se již netýkalo těch, s nimiž byly dokončeny pohovory. Z LDV to byl pouze dramaturg Otakar Fencel, jenž byl vyloučen ze strany²⁸⁸, a z KSČ vyškrtnutý vedoucí výroby Jiří Ředina. Režisérovi Miloslavu Zachatovi bylo zrušeno členství kvůli porušování stanov strany již v listopadu 1969.²⁸⁹ Dramaturgyně Jana Dudková a Zdena Josková společně s kameramanem Adolfem Navarou měsíc nato odevzdali stranickou legitimaci z vlastního rozhodnutí jako nesouhlas s nástupem Libuše Davidové do čela CZV KSČ a započatou reorganizací stranické organizace v ČST. Jejich tehdejší vyškrtnutí ze strany bylo následující rok změněno na vyloučení, jelikož

²⁸⁴ Otta Bednářová, pro stranické vedení nechvalně proslulá tvář redakce Zvědavé kamery, dokonce byla ještě po reorganizaci celozávodního výboru KSČ zvolena do výboru základní organizace a společně s kameramanem LDV Vladimírem Opletalem měla na starosti kádrové otázky. Zápis ze schůze výboru, která se konala 10. 12. 1969 - 1. ZO. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. 1461.

²⁸⁵ Návrh celozávodního výboru KSČ v ČT na pozastavení členství ve straně komunistům v 1. ZO KSČ v ČT. Spisový archiv ČT, VE2 173, i. č. 1180.

²⁸⁶ Tamtéž.

²⁸⁷ Opatření se týkalo těchto pracovníků LDV – Bělka Jiří, Čejchan Vladislav, Dvořáček Jiří (vedoucí výrobního štábu), Hlaváč Roman, Hubač Jiří, Kubala Bedřich (dramaturg), Matějovský Jan (režisér), Merunka Jaroslav (vedoucí produkce), Najman Josef (dramaturg), Novotný Jaroslav (režisér), Opletal Vladimír (kameraman), Otčenášková Milada (tajemnice vysílání), Riesnerová Božena (asistentka režie), Slavíková Helena (dramaturgyně).

²⁸⁸ Otakar Fencel byl výjimečný případ. Jako jediný z LDV se podílel na srpnovém ilegálním vysílání a i po srpnu vyvíjel opozičně zaměřenou politickou činnost v čele 1. základní organizace. Naopak nepatřil mezi funkcionáře FITESu.

²⁸⁹ Zápis ze 74. schůze celozávodního výboru KSČ ze dne 4. 11. 1969. Spisový archiv ČT, VE1 159, i. č. 1422.

k vrácení legitimace došlo v politicky exponované době, a tím se stalo pro stranickou moc gestem nesouhlasu.²⁹⁰

Príslušníci 1. ZO se mohli vůči rozhodnutí CZV KSČ odvolat tím, že si po pozastavení členství podali přihlášku k prověrce na okresní výbor KSČ. Jejich případy se projednávaly až na samotný závěr pohovorů v ČST. U ostatních členů docházelo také k pohovorům, v nichž se však už rozhodovalo pouze o vyloučení či vyškrtnutí.²⁹¹ Tato první etapa redukce členů 1. ZO měla skutečně masový charakter, přesto došlo k opětovnému obnovení činnosti této základny. Vzhledem k minimálnímu počtu straníků s kladným výsledkem bylo po ukončení prověrek Byrem pro řízení stranické práce v českých zemích rozhodnuto, že tato základní organizace bude v dohledné době zrušena. Proti tomu se na CZV KSČ odvolalo 22 jejích členů. Argumentovali tím, že nízký počet příslušníků umožňuje značnou akceschopnost a názorovou jednotnost, a nakonec tím docílili zachování základní organizace.²⁹²

Co se týče literárně dramatického vysílání, výsledky stranické prověrky²⁹³ v jeho případě dopadly nejhůře ze všech redakcí pražského televizního studia. Členství bylo prodlouženo pouze režisérovi Jaroslavu Novotnému, ale již příští rok s ním bylo vedeno disciplinární řízení kvůli neplnění povinností člena strany. Nejednalo se však o nic víc, než o nedostatečnou účast na schůzích a neplacení členského poplatku. I přes tyto poklesky ani tehdy vyškrtnut nebyl.²⁹⁴ Toto rozhodnutí se dá připsat i pocíťované nutnosti zachovat alespoň minimální vliv organizace KSČ na redakci, jelikož Antonín Dvořák a Bedřich Pilný nehodlali opustit stranické skupiny na AMU, kde oba vyučovali.²⁹⁵

U zbývajících straníků v redakci bylo v deseti případech²⁹⁶ rozhodnuto o vyškrtnutí ze strany a pět pracovníků bylo vyloučeno²⁹⁷. Neujde pozornosti, že ve druhé skupině se

²⁹⁰ Zápis z členské schůze 1. ZO KSČ – dne 29. června 1970. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. neoznačen.

²⁹¹ Závěrečná zpráva řídicí komise pro výměnu stranických legitimací v Čs. televizi (7. 12. 1970). NA, Sekretariát ÚV KSČ 1966–1971, i. č. 59, i. č. 106, s. 1.

²⁹² Zápis z plenární schůze 1. ZO KSČ ze dne 27. 8. 1970. VE1 165, i. č. neoznačen.

²⁹³ Pohovorovou komisi pro 1. ZO tvořili tři předem prověřeni straníci. Především to byl Jaroslav Hužera, v té době ještě pracovník dabingového studia a jediný zástupce programových složek v CZV KSČ. V tomto výboru byl pověřen řízením ideologické práce a roku stranické výchovy. Dalšími členy komise byli Bohumír Bartoš (rovněž programový pracovník ČST) a Oldřich Cetl (zařazení nezjištěno). Politicko organizační zajištění výměny stranických legitimací ve stranických organizacích ČT. Spisový archiv ČT, VE1 154, i. č. 1351.

²⁹⁴ Zápis ze schůze výboru 1. z.o. KSČ konané dne 21. 6. 1971. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. 1461.

²⁹⁵ Zápis z výroční členské schůze [1. ZO] konané dne 25. února 1971. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. 1461.

²⁹⁶ Čejchan Vladimír, Dvořáček Jiří, Hlaváč Roman, Kubala Bedřich (pohovor ve Filmovém studiu Barrandov, kde působil jako vedoucí tvůrčí skupiny v letech 1957–68), Merunka Jaroslav, Otčenášková Milada, Riesnerová Božena, Ředina Jiří, Slavíková Helena, Smetana Miloš (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.

²⁹⁷ Bělka Jiří, Dr. Fencel Otakar, Hubač Jiří, Matějovský Jan, Opletal Vladimír. Tamtéž.

vyskytují všichni členové KSČ, kteří zároveň zastávali vysoké funkce ve FITESu. Bývalé členství v této organizaci se v konsolidačním období stalo hlavním orientačním bodem ve vztahu vedení ČST i stranických funkcionářů k pracovníkům LDV. V tom tkví hlavní odlišnost personální politiky uvnitř televize v závěru konsolidace od opatření v Československém státním filmu. Ve filmové oblasti totiž bylo stěžejní rozlišování mezi dramaturgy/scenáristy jako původci závadných myšlenek a režiséry, považovanými spíše za realizátory a řemeslníky.²⁹⁸ V televizi se u uměleckých pracovníků naopak vyvozovaly důsledky z politické angažovanosti nad rámec tvůrčí činnosti a pochybení v oblasti tvorby se téměř nebrala v potaz. Dramaturg a režisér se tak při posuzování ocitali na stejné rovině.²⁹⁹ Navíc ani nedošlo k tak razantní personální čistce jako v případě Filmového studia Barrandov. Níže se pokusím osvětlit, proč vyloučení u pracovníků LDV ze strany ještě automaticky neznamenalo odchod ze zaměstnání a jeho důsledky se spíše podobaly praxi vykonávané u vyškrtnutých členů.

Redakce tedy po ukončení prověrek disponovala dvěma členy strany – režisérem Novotným a šéfredaktorem Antonín Dvořákem. S podobným výsledkem z pohovorů vyšla pouze hlavní redakce druhého programu, složená rovněž především z uměleckých pracovníků, a hlavní redakce zábavných pořadů. Posledně jmenovaný útvar byl dokonce jediný, v jehož čele stál i nadále nestraník. O tom ale rozhodovaly především pragmatické důvody³⁰⁰, které nehrály roli u šéfredaktora LDV. V jeho případě už bylo nutné se podřídit kádrové strategii, dle níž nebylo možné, aby redakci vedl člověk bez stranické legitimace. Z tohoto důvodu se zdá být jasnější, proč byl Roman Hlaváč právě v tomto období zbaven vedení redakce. Poté, co mu bylo pozastaveno členství ve straně, mohla být jeho náhrada vnímána jako jeden z nejdůležitějších úkolů televizního vedení. Je to pravděpodobnější, než považovat za hlavní impuls k výměně Hlaváčovo opětovné schvalování závadných her, když se řada z nich ještě poté dostala do realizace i na obrazovku. Navíc by odporovalo logice to,

²⁹⁸ O této hierarchii svědčí jak šestinásobně vyšší počet vypovězených dramaturgů, tak to, že jim byla při prověrkách dána přednost. Režiséři se tak dostali na řadu v červnu roku 1971, tedy až poté, co byly prověrky oficiálně uzavřeny. Jejich posuzování tak už bylo spíše formální. Štěpán Hulík, *Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. [Diplomová práce Katedry filmových studií na FF UK Praha]. 2009, s. 62.

²⁹⁹ V kapitole Otazníky personální politiky se ale dotknu toho, že v dalším přístupu k zaměstnancům LDV určité odstíny mezi oběma skupinami tvůrců existovaly.

³⁰⁰ Šéfredaktor a zároveň i moderátor Vladimír Dvořák si vysloužil výjimečný přístup díky svým bohatým zkušenostem v této oblasti, značnému renomé i tím, že pro diváka nebyl nikým anonymním. Tuto blahosklonnost ovšem nesdílela reorganizovaná 1. Z0 a snažila se společně s CZV KSČ podřídit vedení redakce dohledu někoho z jejího členstva. Zápis z plenární schůze 1. Z0 KSČ konané dne 29. září 1970. Spisový archiv ČT, VE1 165, i. č. neoznačen.

Vladimír Dvořák i přes působení těchto protisil ve funkci setrval až do roku 1976.

že Hlaváč poté mohl několik let ve funkci vedoucího dramaturga³⁰¹ uplatňovat bezprostřednější vliv na přípravu a obsah scénářů, než v období, kdy redakci vedl. Je možné, že roli hrála i rychle přijatá nabídka k rehabilitaci. Byl to právě Hlaváč, kdo několik měsíců nato nabídl vůbec první původní scénář vyhovující nové koncepci. Jedná se o podklad pro dvojdielný televizní film *Zajatec šílenství* z období nacistické okupace o osudech a hrdinské smrti neohroženého pokladníka ilegálního ÚV KSČ Emila Ševčíka.

Podíl komunistů v redakci byl ještě v průběhu roku 1970 zvýšen příchodem nového a velmi uvědomělého vedoucího tvůrčí skupiny doc. Bedřicha Pilného³⁰² a v únoru 1971 osazenstvo redakce obohatila dramaturgyně Eva Marie Kavanová. Roku 1972 již redakce čítala sedm členů KSČ z celkového počtu 41 zaměstnanců.³⁰³ Další zvýšení jejich podílu se stalo prvořadým úkolem, jelikož usnesení ÚV KSČ o kádrové práci ve sdělovacích prostředcích ze 14. ledna 1972 uložilo, aby bylo mezi programovými a tvůrčími pracovníky uměleckých redakcí v ČST dosaženo alespoň 50% stranické organizovanosti.³⁰⁴ Podle přehledu z roku 1974 již osazenstvo redakce tvořilo 12 členů KSČ z celkem 29 pracovníků - tedy 41% podíl. Tento počet však zahrnuje pouze redaktory, režiséry, dramaturgy a kameramany. Pracovníci na nižších pozicích nebyli součástí kádrového pořádku a o jejich přijetí rozhodovaly především odborné znalosti. Navíc se spíše jednalo o čerstvé absolventy škol. Oproti roku 1972 tudíž nebyl rozdíl v procentuálním zastoupení komunistů v redakci tak výrazný.³⁰⁵

³⁰¹ Funkce vedoucího dramaturga se doposud kryla s pozicí vedoucích tvůrčích skupin. Roman Hlaváč se tudíž stal čtvrtým člověkem, zastávajícím v redakci tuto funkci. Nebyla mu ovšem podřízena žádná skupina dramaturgů. Jeho pozice koordinovala dosud na sobě nezávislou (konkurenční) činnost tří dramaturgů a zároveň měl pravomoc zastupovat šéfredaktora v jeho nepřítomnosti.

³⁰² Doc. Bedřich Pilný zastával v letech 1961–1967 a 1973–1976 funkci děkana FAMU. Jeho dramaturgický podíl po roce 1972 u pořadů LDV zcela mizí a poté se ojediněle objevuje až ke konci sedmdesátých let. Je tedy pravděpodobné, že po opětovném získání funkce děkana Pilný LDV opustil a jeho pozdější spolupráce byla pouze externí.

³⁰³ Zvyšování počtu komunistů v LDV bylo důsledkem opatření nově vzniklého Kádrového a personálního odboru z července 1971, které stanovilo, že jakékoliv přijetí nového pracovníka či jeho přeřazení musí být podloženo souhlasem příslušného stranického orgánu (ÚV KSČ či CZV KSČ). V rozhodování o budoucích zaměstnancích opět začal hrát roli kádrový materiál.

Podklady pro zprávu o plnění usnesení PÚV KSČ o kádrové a personální práci. Spisový archiv ČT, VE2 107, i. č. 737, s. 2.

Již v listopadu roku 1970 byl vydán seznam funkcí, jejichž schvalování podléhalo CZV KSČ v ČST. Mezi ně spadaly funkce vedoucího dramaturga, dramaturga, šéfrežiséra a režiséra, techniků vyšší platové třídy. Šéfredaktoři byli schvalováni oddělením stranické práce ve sdělovacích prostředcích při ÚV KSČ. Zásady kádrové práce stranických orgánů v Čs. televizi Praha (CZV a ZO KSČ). Spisový archiv ČT, VE2 73, nezařazeno.

³⁰⁴ Rozbor umělecké tvorby Čs. televize v roce 1972. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 27.

³⁰⁵ Rozmístění komunistů, redaktorů, režisérů, kameramanů k 31. 10. 1974. Spisový archiv ČT, PK 6, i. č. 55.

Další osud vyloučených komunistů a s nimi i Zdeňka Mahlera jako zvláštního případu³⁰⁶ se projednával během podzimní státně politické prověrky. Až na kameramana Vladimíra Opletala, byli všichni pracovníci zařazeni do skupiny B a z toho důvodu byly v LDV provedeny první vynucené personální změny. Z funkcí vedoucích dramaturgických skupin museli na podzim roku 1970 odejít Otakar Fencel, Zdeněk Mahler a nestraník Jiří Hubač.³⁰⁷ Vzhledem k poměrně značnému rozdílu platového ohodnocení při přesunu do nižšího zařazení mělo toto opatření i podobu finanční sankce. Všem dramaturgům a režisérům zařazeným do skupiny B³⁰⁸ byla udělena časově vymezená podmínka, během níž měli tvůrčí činností prokázat pozitivní vztah k politice KSČ. Tomuto důkazu měl předcházet vůbec první krok, kterým se mělo stát „[...] *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.*“³⁰⁹ Jak bylo konstatováno, na takové postoje se čekalo marně a tak se vedení ČST obrátilo na hlavního redaktora a reorganizovaný 1. ZO, aby začal být vyvíjen na tvůrce nátlak.³¹⁰ Ultimátem se stala spolupráce na zmíněném cyklu devíti her k 50. výročí KSČ, který nabídl dostatečné příležitosti jak pro dramaturgy, tak pro režiséry.

Pragmatismus tohoto rozhodnutí je očividný – v pražské LDV byli shromážděny zaměstnanci s dlouholetými zkušenostmi a nespornými odbornými kvalitami. Jejich obměna by bezesporu dosaženou úroveň dramatické tvorby viditelně ohrozila. A to i proto, že noví kvalitní a uvědomělí dramaturgové by se především v období spisovatelského bojkotu a nedostatku angažovaných literátů těžko získávali. U televizních režisérů navíc byl tento postup nezbytný, protože kromě nich se mohla televize spolehnout jedině na externisty zaměstnané v Československém státním filmu. Jak potvrdila předchozí léta, zájem těchto režisérů o práci v televizi by, i vzhledem k daleko méně výhodným platovým podmínkám,

³⁰⁶ Zdeněk Mahler se stal po externí spolupráci s Televizní filmovou tvorbou stálým zaměstnancem ČST v prosinci 1969. Do nového zaměstnání přešel již se zrušeným členstvím v KSČ. V období pohovorů zastával funkci dramaturga II. programu a společně s celou dramaturgií přešel do LDV. V Televizní filmové tvorbě ještě za Zelenkova vedení připravoval a prosazoval látky problematických autorů mladší generace (Kundera, Škvorecký, Stránský), které měly být natočeny renomovanými mladými režiséry (Bočan, Jireš, Sirový, Juráček). K realizaci u žádného z projektů již nedošlo. Na jaře 1969 Mahler dokonce registroval Londonovo Doznání, jelikož redakce údajně cítila palčivou a naléhavou nutnost vyjádřit se k období politických procesů (ve stejné době se připravovala i československo-francouzská koprodukce stejnojmenného filmu v režii Costy-Gavrase). O realizaci volné adaptace Londonovy reportáže se jednalo s Jaromilem Jirešem.

Zápisy z porad dramaturgů TFT. Spisový archiv ČT, RED 289, i. č. 1234.

Od ledna 1968 Mahler kontinuálně vykonával i druhý pracovní poměr scenáristy na Barrandově.

³⁰⁷ Předchozí 4 dramaturgické skupiny byly redukovány na dvě: již existující skupinu Bedřicha Pilného a nově vzniklou skupinu Bedřicha Kubaly. Porada vedení dramaturgie (16. 11. 1970). Spisový archiv ČT, RED 28, i. č. 271.

³⁰⁸ Kromě vyloučených členů KSČ se jednalo o Jiřího Hubače, Antonína Moskalyka a dramaturga Karla Majora.

³⁰⁹ 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.

³¹⁰ Tamtéž.

rozhodně nenaplnil kontinuální tvorbu. Možnost využít čerstvých absolventů FAMU k vytvoření zcela nového režiséřského jádra LDV byla zrazována nedostatečnou zárukou požadované kvalitativní úrovně. K začínajícím režisérům se místo toho vzhledem k nutné lhůtě pro sběr zkušeností přistupovalo jako k početní rezervě. Televize tudíž přistupovala k dosavadním zaměstnancům pod patronátem celospolečenského hesla, které zaznělo z úst Gustáva Husáka na lednovém plénu v roce 1970: „*kdo nejde proti nám, je potenciální spojenec*“³¹¹. Posrpnová konsolidace netrpěla, co se týče čistek v uměleckých oblastech, takovou mírou zaslepenosti, jaká ovládla kulturní přerod po únoru 1948. Ideologická spolehlivost již nebyla jediným kritériem pro personální reorganizaci. Roli možná hrála i lekce Pražského jara, v níž se ukázalo, že jedině zručné ovládnutí výrazových prostředků daného média může přinést pronikavý účinek na diváka. Aktivizace obyvatelstva vyvolaná v obrodném období televizními pořady byla nesrovnatelná s planými výsledky propagandistického působení v době před přelomovým lednovým plénem. To, že se podobné působivosti na konzervativní straně politického kolbiště nikdy poté nedosáhlo, i když šlo o ideální cíl, má na svědomí střet s reálnými podmínkami. Absence vnitřní spřízněnosti s tématem a obsahem předloh u na milost vzatých tvůrců předem znemožňovala autentické a živé působení pořadů. Naopak u těch, co přistupovali k angažovaným látkám s vnitřním přesvědčením, chyběla často schopnost dodat tematice přesvědčivou formu. Postkonsolidační éra LDV je z tohoto důvodu příkladem jednoho velkého míjení. Ojedinelosti průniku osobního přesvědčení s adekvátním zpracováním navíc přispěla nízká kvalita autorů předloh a scenáristů, kteří se rozhodli vstoupit do služeb politiky.

Na druhou stranu nelze říct, že by umírněný a velmi pragmatický přístup stranického aparátu a vedení ČST k televizním uměleckým pracovníkům nepřihlížel k jejich předchozím proviněním. Činnost dvou dramaturgů LDV v „krizovém“ období byla v očích prověřkové komise natolik vážná, že jim zmíněná možnost k nápravě nebyla nabídnuta a k 31. prosinci 1970 s nimi byl rozvázán pracovní poměr. V první řadě šlo o Jaroslava Dietla, který se obdobně jako Otakar Fencel angažoval v srpnovém vysílání a byl i autorem zvláštního dílu seriálu *Píseň pro Rudolfa III.* s názvem *Rudolf III v říši Leonida I.*, vysílaného živě v provizorních podmínkách během invaze.³¹² Dle televizní kritičky Evy Pleskotové se však

³¹¹ Podkladové materiály k přípravě programové koncepce v roce 1971. Spisový archiv ČT, RED 313, i. č. 2367, s. 14.

³¹² Některé scény této epizody byly natáčeny přímo v pražských ulicích obsazených sovětskými tanky a postsynchrony byly naživo doplněny až při samotném vysílání. V tomto dílu také poprvé zazněla píseň Marty Kubišové Modlitba pro Martu. Další díly seriálu, vznikajícím v redakci zábavných pořadů, oproti předchozímu oddychovému rázu alegoricky odrážely politickou situaci a satirizovaly ji. Epizoda s názvem *Dinosaurius* z roku

Dietl provinil hlavně tím, že ho kamera zachytila, jak na zeď psal azbukou protisovětskou výzvu.³¹³ 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. Navíc ji byla zakázána publikační činnost, a tudíž bylo nevhodné, aby vykonávala dramaturgickou práci.

I ne tak závažné poklesky, jako například aktivita v rámci FITESu, ovšem neskončily jen u horšího výsledku prověrky a závazku k nápravě. Dá se říci, že se v LDV začala v přístupu k jednotlivým tvůrcům vytvářet jakási hierarchie, v níž hrálo roli více faktorů. Zkusme nyní tedy trochu rozplést složité předevo vztahů ovládajících redakci a otiskujících se i do samotné tvorby. A to i s vědomím, že s dostupným materiálem není ani možné dobrat se skutečného obrazu vzhledem k převažující míře ryze osobních vazeb.

4.3.2 Otazníky personální politiky

Po skončení obou prověrek vznikla téměř roční lhůta, v níž pracovníci redakce získali příležitost prokázat kladný vztah k politickému vývoji v zemi. Jejich zapojení do příprav oslav padesátého výročí vzniku KSČ byla zhodnocena při vnitropodnikovém politicko-odborném hodnocení, probíhajícím následující rok. Zajímavé je, že se vedle výsledků této prověrky měly brát v potaz i ohlasy široké veřejnosti.³¹⁴ Na základě stranických připomínek se tehdy projednávalo další setrvávání především u dramaturgů. U nich se již dalo přihlídnout k aktivním výsledkům ve jménu nové programové koncepce. Nejproblematictější byl případ Zdeny Joskové, která patřila mezi nejostřeji sledované pracovníky vzhledem k výše zmíněnému formování „nátlakových“ akcí ve výboru 1. základní organizace. Přesto ji byla nabídnuta šance k nápravě. Ta zůstala nevyužita, neboť se její jméno nakonec neobjevilo u jediné z uvedených či uvažovaných angažovaných her. Z toho důvodu s ní byl rozvázán

1969 již nemohla být odvysílána. Ivan Klimeš, *Písně pro zasněného řezníka – televize a pop-kultura v Československu 60. let. Dějiny a současnost* 27, 2005, č. 3, s. 30–34.

Poslední epizodu lze alespoň charakterizovat slovy režiséra Jiřího Vašty. Dle něj měl Dinosaurus „[...] *velmi závažnou myšlenku – nic, čeho se člověk v minulosti dopustil, se nedá zapomenout nebo obejít, všechno se nakonec sčítá a násobí.*“ Ve spojitosti s cestováním v čase a jeho etickým rozměrem tedy aktuální poselství ovlivňovalo oproti předchozím epizodám celkový obsah díla.

Eva Havlíčková. Lidem je třeba zábavy [rozhovor s Jaromírem Vaštou]. *Československá televize* 5, 1969, č. 15, s. 6.

³¹³ *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 80. Tato informace by mohla vysvětlovat, proč na rozdíl od Dietla směl Fencl zůstat s podmínkou v redakci.

³¹⁴ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ vypracovaný Antonínem Dvořákem [15. 3. 1971]. Spisový archiv ČT, VE2 109, i. č. 742, s. 11.

pracovní poměr k 30. září 1971.³¹⁵ V redakci směli nakonec setrvat další projednávání (Jana Dudková, Karel Major, Bohumila Zelenková, Vladislav Čejchan), kteří se v „krizovém“ období kromě podílu na závadných hrách takřka neangažovali a dokázali najít konsensus s rodící se novou koncepcí. Vzhledem ke stanovení povinného počtu angažovaných titulů pro dramaturga a omezení vlastní iniciativy při výběru látek se téměř eliminovaly rozdíly v preferencích jednotlivých dramaturgů. Jejich úkolem bylo připravit značné množství látek do realizovatelného tvaru a tato praxe se bez osobního zaujetí změnila spíše v rutinu než skutečně tvůrčí činnost. Na této úrovni by tudíž bylo značně zkreslující uvažovat o angažovaném postoji či zaprodání se toho kterého dramaturga. Zainteresován do nové programové koncepce musel být jednoduše každý.³¹⁶

Přehlednější a výmluvnější náhled na personální politiku se nabízí u režisérské profese. Během politicko-odborného hodnocení se další setrvání projednávalo pouze u Jana Matějovského, jehož případ získá na komplikovanosti při pohledu na filmografie jeho kolegů. U režisérů LDV je dobře patrné, že se rozlišovalo mezi těmi, co byli vyloučeni ze strany a měli nově prokázat svoji loajálnost, a mezi nestraníky, kteří jméno strany v předchozím období nemohli poškodit. Tím pádem se jim vyhýbaly i nabízené příležitosti k rehabilitaci. Co se týče přístupu vedení ČST k nestraníkům, je alespoň ve sledované redakci možné uvažovat o tolerantním vztahu, i když za přítomnosti určitého vymezeného rámce pohybu. Příznačný je případ Františka Filipa. Ten byl na jednu stranu členem předsednictva ÚV FITES a jeho seriál *F. L. Věk* ještě roku 1971 zaměstnával vedení televize cenzurními opatřeními. Na druhou stranu Zelenka uznával jeho režisérské schopnosti i dosavadní zahraniční úspěchy. Dle Filipovy vzpomínky televize potřebovala inscenace na mezinárodní festivaly, a tudíž mu velkoryse ponechávala prostor k vlastnímu výběru. Navíc jako bytostný nestraník ani nebyl

³¹⁵ Tamtéž, s. 68–69. 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.

Zdena Josková přestoupila do LDV z Vysílání pro děti a mládež v polovině roku 1969, aby nahradila dramaturgyni Hanu Sovákovou, která zůstala v zahraničí. V odchodu Joskové z ČST tedy mohla hrát roli i nepříliš dlouhá pracovní zkušenost v oblasti literárně dramatické tvorby, která ji vzhledem k ostatním členům redakce stavěla do nevýhodné pozice. Po opuštění televize se začala plně věnovat dramaturgii moderního divadla hraného dětmi a v tomto oboru se stala v ČSSR průkopnicí.

³¹⁶ Jisté odstíny lze vnímat jedině u dramaturgů, kteří zároveň poskytovali LDV své scénáře. V tomto ohledu se řadili mezi aktivní podpůrce angažované linie Bedřich Kubala, Jaroslav Dietl a Roman Hlaváč (ten ve své funkci neměl na starost dramaturgii jednotlivých projektů a o to více se zaměřil na vlastní scenáristickou tvorbu). Naopak u Jiřího Hubače jsou scénáře úlitbového rázu výjimkou a náleží téměř výhradně do raně 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 vedený Jakubem Jiříškem v Praze dne 5. prosince 2011.

hoden vytvářet vysoce angažovaná díla.³¹⁷ I když omezený výběr látek vždy nedával možnost vyhnout se ideologickému nádechu, i v této oblasti Filip realizoval výhradně hry zaměřené na komplikované mezilidské vztahy. Byť ve svém základě vyhovovaly tematické linii zaměřené na problémy socialistické morálky.

Dalším prominentním tvůrcem³¹⁸ se stal Antonín Moskalyk. I on zasedal v předsednictvu FITESu, a přesto je jeho tvorba přinejmenším do roku 1973 vzdálena jakémukoliv kompromisu. Navíc rokem 1970 začala jeho trvalá spolupráce s belgickou televizí, která trvala po celé desetiletí a nebyly jí ze strany vedení kladeny žádné překážky. Jistě šlo i o vítanou formu propagace, jelikož Moskalyk v Belgii natočil i několik kvalitních scénářů vytvořených v ČST. Vzhledem k této svobodě i pozici nestraníka působí až paradoxně realizace seriálu *Matka* z roku 1975, jediného, ale zato velmi výrazného, režisérova příspěvku straně. K odkrytí toho, jaká rozhodnutí stála v zákulisí přípravy tohoto hlavního počínu ČST k 15. sjezdu KSČ (například co rozhodlo o tom, že se režie vlastního scénáře Antonín Dvořák nechopil sám), se mi nepodařilo dohledat příslušné dokumenty.

Jak je u obou režisérů vidět, působení v „opozičním“ centru nakonec nevytvářelo takové překážky jako zrada ve vlastních řadách. Skutečnost, že dobré jméno režiséra (a s ním i neskrývaná touha vedení ČST po mezinárodní reklamě) působilo jako prostředek ke ztrátě paměti, vytváří základ pro odkrytí přístupu Dvořákova vedení k jiným tvůrcům. Například vysvětluje, proč se tak výsadnímu postavení netěšila Eva Sadková. I když ani ona nebyla členkou strany, musela již plnit určitou objednávku shora. A to i přes to, že ve FITESu získala vyšší funkci až na samotném sklonku jeho existence, kdy již bylo působení svazu takřka znemožněno. Pravděpodobně z tohoto důvodu byla ve státně politické prověrce zařazena jako jeden z mála pracovníků do skupiny A. Za klíč k rozkrytí zvláštního přístupu k její osobě je možné považovat to, že vždy platila pouze za uznávanou režisérku televizních inscenací³¹⁹ a v rámci LDV se nikdy nedostala k práci na filmové zakázce. Natáčení na filmový materiál ovšem bylo propustkou na mezinárodní televizní festivaly a tím i k dosažení renomé. Navíc

³¹⁷ Jarmila Cysařová, *16x život s televizí – hovory za obrazovkou*. Praha: FITES, 1998, s. 28.

³¹⁸ Prominentním nikoli z politického hlediska. V tomto ohledu je možné pro přehlednost rozlišit stálé režiséry LDV začínající v šedesátých letech na několik skupin: tvůrce prominentní z hlediska dosaženého renomé, přesahujícího i hranice Československa (František Filip, Antonín Moskalyk), tvůrce omezované spíše poskytnutými prostředky a režijními možnostmi (Eva Sadková, zpočátku Jaroslav Dudek – ten se v druhé půli sedmdesátých let spíše řadí do první skupiny díky úspěchům Dietlových seriálů) a na tvůrce omezované i po stránce tematické (Jiří Bělka, Jan Matějovský, Jaroslav Novotný – vzhledem ke členství ve straně, Zdeněk Kubeček). Důležitá skupina politicky prominentních tvůrců byla vytvořena pouze z nově přichozích režisérů (Antonín Dvořák, Jaroslav Hužera, později Evžen Sokolovský).

³¹⁹ Navíc ani její společenskému kontextu uzavřené psychologické hry natočení během roku 1968 a v následujícím období nenabízely důvod k odsudkům, nanejvýše estetickým.

měla Eva Sadková ze všech režisérů redakce nejvýraznější sklony k autorské tvorbě a výběru látek na základě osobního vztahu. Její náročné charakterní a psychologické studie se ocitaly spíše na pokraji diváckého zájmu. Právě tyto dvě charakteristiky její tvorby šedesátých let se staly značnou překážkou pro další režisérčino směřování. Protože vyšla z „krizového“ období takřka s čistým štítem, zůstala jí určitá možnost věnovat se osobně blízkým látkám, ale v dosti přísně ohraničené oblasti. Tou se staly především realizačně nenáročné adaptace klasické ruské literatury. Jimi režisérka naplňovala jednu z oblastí určených LDV ideově-tematickým plánem, aniž by zrazovala sebe sama. I v jejím případě si nadřízení uvědomovali, že od ní není z principu možné očekávat přesvědčivý vztah k politicky explicitním předlohám, jelikož i předtím se jakékoliv politikum její tvorbě zdaleka vyhýbalo. Nanejvýš jí bylo přikázáno přispět k dramaturgické linii věnující se vědeckotechnické revoluci. I zde však Sadková podobně jako František Filip našla adekvátní předlohu, v níž se dalo ztvárnit obecnější téma vztahu vědy a moci či aktuálního pokryteckého kariérismu.³²⁰

Mezi dva vytyčené póly lze zařadit režiséra Jaroslava Dudka³²¹, který bez výrazného přelomu pokračoval ve svém zaměření na oddychovou žánrovou tvorbu. Právě on se stal hlavním realizátorem této neméně důležité oblasti normalizačního televizního repertoáru. Jeho filmografie byla především v sedmdesátých letech téměř omezena na seriály Jaroslava Dietla, nikoli však na jeho politicky explicitní díla, která získali do rukou ideově kompetentnější režiséři. Hlavně v první polovině této dekády v jeho tvorbě nastalo stagnační období, které téměř beze zbytku určovaly přízemní povídky z cyklu Bakaláři. Obě nejcharakterističtější položky Dudkovy tvorby vždy kromě zábavy plnily i svoji společensky apelativní roli a i přes ohromné divácké ohlasy byly poněkud vzdáleny ambicióznějším látkám Filipa a Moskalyka.

Přejdeme-li od nestraníků k bývalým členům KSČ, dostaneme se na méně úrodné pole požadavků, ústupků a omezené iniciativy. V nejsložitější pozici ze všech režisérů LDV se ocitl Jiří Bělka. Nejen vyloučený straník, ale i člen předsednictva FITES, neměl bez znovuzískané náklonnosti přílišné vyhlídky na další setrvání v televizi. První příležitost, kterou mu poskytla inscenace o Fučíkovi, byla jeho přičiněným (ať již vědomě sabotujícím, či nikoliv) zmarněna. Přesto ještě roku 1970 přijal podanou ruku v podobě Dietlovy dramatizace románu Jaroslava Kratochvíla *Prameny*. V souvislosti s uvedením této hry vyšlo jeho veřejné

³²⁰ Adaptace Graninova románu *Letím do bouřky* (1973), k níž si napsala i vlastní scénář. Jarmila Cysařová, *16x život s televizí – hovory za obrazovkou*. Praha: FITES, 1998, s. 23.

³²¹ U Jaroslava Dudka se dá mluvit o jediném poklesku z minulého období. Tím je režie trezorové hry *Vyložené rodinné historie*, která v kontextu jeho tvorby tvořila spíše výjimku.

prohlášení, v němž se vyznával z blízkého vztahu k nové politice strany. Nezdráhal se při tom přirovnat tematiku postoje československých legionářů vůči bolševické revoluci k současnému tříbení názorů a hledání pravé a upřímné angažovanosti. Ve svém vyznání zdůrazňoval potřebu angažovaného člověka v koloběhu života a vztáhl ji i na svoji osobu: „[a]ni já nechci stát stranou a přihlížet ve dnech, kdy se seje zrno naší socialistické budoucnosti. Svou prací chci stát po boku všech těch, kteří pracují pro dnešek i zítřek.“³²² Takový způsob veřejné „přísahy“ byl v rámci LDV zcela ojedinělým jevem a dá se připisat Bělkově složité pozici, která si vyžadovala větší závazky než jen režijní ztvárnění ideově správných témat.

I když krátkým publikovaným textem Bělka úspěšně vykonal svůj stěžejní „akt očisty“, roku 1971 jeho důvěryhodnost opět utrpěla. Musel se totiž zodpovídat za realizaci televizní inscenace *August, August, August...* v SRN na počátku předchozího roku. Bělkovo stanovisko, následující po osočení z toho, že zrealizováním hry nahrával nepřátelské ideologii, hraničilo až se sebekritikou.³²³ Inscenace převedla na obrazovky³²⁴ předlohu Pavla Kohouta, stejnojmennou absurdní divadelní hru z roku 1967. Ta ztvárnila téma mocenské manipulace, která brání pod pudem sebezáchovy jakékoliv snaze dosáhnout vyššího postavení vlastním úsilím a přitom porušuje i předem stanovená pravidla hry. Bělkovi samozřejmě v SRN šlo i o univerzální platnost předlohy, avšak tvrzení, že směřoval za pomoci nedvojsmyslného symbolu výhradně proti praktikám kapitalistického státu, spíše odporuje charakteru zakázky. I když režisér manévroval tvrzením, že získal pozvání od pokrokově smýšlejících lidí (jednalo se o televizní stanici Radio Bremen), pochybnosti vzbuzuje fakt, že Pavel Kohout byl již roku 1969 vyloučen ze strany a jeho tvorba minulé i příští se ocitla na černé listině. Přály by si skutečně „pokrokové“ síly (z hlediska obnovené konzervativní politické linie) opřít se o autora s takovým „vysvědčením“? Dalším argumentem pro Bělku bylo odvysílání inscenace na prvním programu německé televize až po rok a půl dlouhém čekání, pravděpodobně v odlišném sestřihu (zde Bělka přiznával nejistotu). Vlastní obhajoba směřovala i k tomu, že v době mezinárodní hysterie ohledně situace v ČSSR nebylo strategické přerušovat již domluvené kulturní styky. Navíc byl prý v záloze i německý režisér, který by po odmítnutí spolupráce mohl výklad předlohy nasměrovat proti soudobé

³²² Jiří Bělka. Prameny – slovo režiséra. *Československá televize* 7, 1971, č. 21, s. 3.

³²³ K případu „August, August, August...“ Spisový archiv ČT, RED 119-2, i.č. 1177. Na dokumentu je tužkou připsáno jméno soudruha Fojtíka, pravděpodobně se jedná o Jana Fojtíka – ideologického tajemníka ÚV KSČ. To může znamenat, že Bělkův případ vysoce přesáhl rámec Československé televize a byl řešen na nejvyšší úrovni.

³²⁴ Pavel Kohout je i autorem televizního scénáře.

československé politice. Na závěr svého prohlášení Bělka vyjmenoval hry, které od té doby natočil, z nichž každá určitým způsobem napomáhala nové politické koncepci vysílání. Ani tato slova mu nepomohla a pro vedení se po této již druhé kauze opět stal nepohodlnou osobou, která ovšem prokázala iniciativu. V míře tohoto důkazu se Bělkovi mohl z bývalého osazenstva redakce stěžít někdo vyrovnat. Alespoň co se týče svědectví nalezených pramenů. U žádného z tvůrců LDV (snad jen s výjimkou Jiřího Hubače – viz dále) se v archivních materiálech či v tisku neobjevila ani sebekritická obhajoba ani veřejné přijetí nového politického kursu, natož obojí. Skutečná a určitě komplikovanější pravda je však z dnešního pohledu stěží dosažitelná.

Velikostí provinění byl z režisérů s Bělkou srovnatelný pouze Jan Matějovský. U něj došlo rovněž k vyloučení z KSČ, ale na rozdíl od Bělky nezastával funkci v předsednictvu FITES, nýbrž v jeho ústředním výboru. Rozhodující tudíž nakonec bylo, že Matějovský patřil mezi signatáře 2000 slov a tím se pro soudobou moc dostal do nejkrajnější „pravicové“ pozice. Následovný nejednoznačný vztah redakce i strany k jeho osobě zbavuje předchozí konkrétní přístupy k pracovníkům LDV jejich poměrně čitelné zákonitosti. Matějovskému se podařilo ještě roku 1970 natočit již druhou trezorovou inscenaci, *Podezření* Jiřího Hubače. Tematicky se až nápadně přiblížili předchozí zakázané hře *Pasiáns*³²⁵, která byla rovněž jejich spoluprací. V obou případech je nutné vnímat, že tato kooperace neprobíhala jen ve vztahu scenárista – režisér, jelikož se Matějovský podílel i na scénáři. Podezření bylo dokončeno na podzim roku 1970, tedy v době, kdy Jiří Bělka již musel prokazovat loajalitu práci na cyklu k 50. výročí KSČ. Jan Matějovský byl místo toho dne 1. září 1970 (tedy ještě před dokončením *Podezření*) uvolněn, aby v barrandovském studiu mohl v roce 1971 realizovat Dietlův únikový scénář *Pět mužů a jedno srdce*. Tento opačný pohyb vzhledem k probíhající migraci problematických filmových režisérů do ČST kvůli daleko rigidnější personální politice v Československém státním filmu lze považovat za pozoruhodný a ojedinělý jev. Matějovský i přes jmenovaná provinění ovšem dále režíroval v ČST, kde již během prací na zmíněné filmové zakázce využil příležitosti ztvárnit angažovanou látku z ruského

³²⁵ Obě inscenace zobrazují důsledky nenormální situace, která vyvolá u omezeného počtu zúčastněných hysterickou reakci. Racionální řešení „vůdčího“ typu, který dovede využít zbabělosti ostatních, vede vždy k negativním důsledkům – v případě *Pasiáns* ke zrodu kasárenského režimu a rozpoutání naprosté rezignace, u *Podezření* ke snaze najít ve skupince reprezentující národní vzorek nejsnazší oběť (nejspravedlivějšího člověka) a využít agresivními prostředky strachu zvoleného jedince k vlastní ochraně. Teprve *Podezření* konkrétními reáliemi nacistické okupace obohacuje spíše modelovou filosoficko-psychologickou situaci *Pasiáns* o cílený aktualizací rozměr. Uvězněná skupinka ze strachu z výsledku začne sama přebírat praktiky Gestapa, stejně jako posrpnové čistky neprováděli okupanti, jelikož našli dostatek přísluhovačů v domácích řadách.

proticarského odboje³²⁶ a v roce 1972 překvapivě získal příležitost k další, tentokrát ovšem nápravné, spolupráci s Jiřím Hubáčem.³²⁷ Během nomenklaturního hodnocení v tom samém roce došlo pravděpodobně na základě těchto dvou děl k výraznému obratu v dosavadním posuzování Matějovského a CZV KSČ v ČST se za něj na rozdíl od Jiřího Bělky v září 1972 výslovně zaručil.³²⁸ Zatímco po skončení prověrek byl z režisérů právě Matějovský nejpravděpodobnějším adeptem na vyhazov, za značně krátké období se postoj k němu zcela proměnil. V následujících letech se navíc úlitby u tohoto režiséra objevují i ve srovnání s Jiřím Bělkou v nadstandardně hojném počtu. Relevantní otázkou je, zda si Matějovského aktivita během posrpnového období vyžadovala daleko vyšší míru sebevykupování nebo zda na druhou stranu neprošel jeho osobní vztah k tomuto druhu tvorby během onoho tajuplného mezidobí určitou proměnou. Což se ostatně s první možností nevyklučuje.

V tomto případě se mohla uplatnit i již zmíněná existence soukromých zájmů či libovůle v posuzování tvůrců, tak příznačná pro konsolidační politiku barrandovského studia.³²⁹ I činnost LDV určovala spleť osobních sympatií³³⁰ a vyvíjejících se vztahů, které výrazně komplikují zdánlivě jednoznačnou mluvu dokumentů. Setrvávat pouze u písemných pramenů, bez zmínění daleko širšího okruhu vlivů by znamenalo značné zkreslení dobové situace. Mezi zprostředkovaným obrazem skutečnosti a samotnou realitou je

³²⁶ Jednalo se o adaptaci první části románového diptychu Konstantina Fedina *První radosti*.

³²⁷ Tímto až symbolickým spojením obou tvůrců her, které dosáhly v očích Zelenkova vedení ČST nejvyššího stupně „opozičního“ charakteru, se stala třídní adaptace románu australského komunistického spisovatele Franka Hardyho *Moc bez slávy*. Hra se stala příspěvkem linii kritizující praktiky kapitalistického systému. V tomto duchu se zabývala na příběhu vzestupu a pádu ambiciózního podnikatele tématem úplatnosti vysoké politiky západního světa, napojené na kriminální aktivity a sféru hazardních her.

³²⁸ Přesto je třeba brát v potaz i předchozí posudek CZV KSČ, dle něž Matějovský vzhledem ke své aktivní politické činnosti nebyl doporučen pro pedagogickou práci na FAMU, zatímco u Filipa nebylo námitek díky jeho vysoké odbornosti a apolitickému postoji. Zápis z 11. schůze CZV KSČ ze dne 31. května 1971 - Čs. televize. Spisový archiv ČT, VE1 159, i. č. 1422.

³²⁹ Nejpriznáčnějším příkladem nejednotného měřítka v posuzování tvůrců v oblasti filmu je posrpnový osud tandemu Kachyňa – Procházka či srovnání Kachyňovy další filmařské práce s ostatními „problémovými“ tvůrci.

³³⁰ Jana Dudková se zmínila o tom, že ve vztahu Antonína Dvořáka k jemu podřízeným pracovníkům se projevovala tendence zaručovat se za jeho dřívější žáky z DAMU a dávat jim i volnější prostor k činnosti. Tento osobnější až ochránářský vztah se týkal především Jany Dudkové a režiséra Jaroslava Dudka.

Rozhovor s Janou Dudkovou vedený Jakubem Jiříškem v Praze dne 5. prosince 2011.

Zajímavá je i vzpomínka Jiřího Svobody, která je dokladem toho, že problematické vztahy mohly rozhodovat i o uvedení/neuvedení televizní hry. Roku 1970 Svoboda v LDV realizoval ještě jako posluchač FAMU adaptaci Dostojevského povídky Věčný manžel pod názvem *Přízrak*. Během prací na této hře nastoupil do redakce Antonín Dvořák a film při schvalovací projekci omítl. „*Tedy před ním [Dvořákem – pozn. J.J.] kdekdo lezl po břiše. A já jsem si dovolil během jediného rozhovoru, který jsem s ním po schvalovačce měl, polemizovat. A k obecnému úžasu jsem odmítl provést nějaké střihové zásahy. Pan profesor byl odzbrojujícím způsobem přímočarý - klidným hlasem mi oznámil, že si za jeho šéfování v televizi neškrtnu. Šéfoval deset let. A slib splnil do puntíku. Byl velmi důsledný a pronásledoval mě do Ostravy i do Brna. Mého Dostojevského schválil po jedenácti letech do vysílání náměstek generálního ředitele Libor Batrla.*“ Jiří Svoboda se k televizní režii vrátil, až když Dvořáka v pozici šéfredaktora LDV vystřídal Oldřich Janota.

Petr Žantovský, Věřím v sebe, Bůh je daleko – rozhovor s Jiřím Svobodou. *Mladá Fronta Plus* 2, 2005, č. 32–33, s. 28.

totiž v případě konsolidačního procesu obzvláště křehká, leč z dnešního pohledu velmi těžce postihnutelná hranice.

Z předchozího srovnání tak lze s větší přesností spíše uvažovat o tom, že ti, kdo měli v konsolidované redakci svobodnější tvůrčí prostor, byli režiséři. Práce dramaturgů se postupně degradovala téměř na úroveň „nádeníků“, kteří zpracovávali vysoký objem různorodých látek, aniž by k nim mohli zaujmout bytostný vztah. Bylo téměř potlačeno samostatné rozhodování, s čímž souvisel i zánik dramaturgických skupin³³¹, a iniciativu de facto přebralo samo vedení. Hotové scénáře se pak již volněji a s možností výběru rozdělovali mezi diferencovaněji pojímané režiséry s přihlédnutím k jejich uvědomělosti, dosaženému renomé, avšak i k předchozím osobním prioritám. Proto jsou u některých z režisérských osobností ještě hluboko v sedmdesátých letech k zahlédnutí záblesky tvůrčí kontinuity.

4.3.3 Nomenklaturní hodnocení

Ani zmíněná vlna prověrek v roce 1971 neznamenal definitivní vypořádání se s minulostí pracovníků LDV. Počínaje rokem 1972 byli všichni zaměstnanci televize podléhající nomenklatuře stranických orgánů ČST podrobováni v dvouletých intervalech pracovně politickému (tzv. nomenklaturnímu) hodnocení. Toto pravidelné posuzování měly v režii výbory jednotlivých základních organizací KSČ a jeho výsledky měly být hlavním prostředkem, sloužícím k upevňování ideového charakteru redakcí. Ve sporných případech se rozhodovalo o zařazení zaměstnance do programu politické výchovy, nebo byl dotyčné osobě uložen požadavek aktivnějšího politického přístupu k práci. Nejpřísnějším postihem byl návrh na perspektivní výměnu za člena KSČ.³³² Nadto byla v dubnu 1972 zřízena při ÚV KSČ komise pro záležitosti novinářů „kteří se dopustili činů neslučitelných s posláním socialistického novináře“. Jejím úkolem bylo projednávat a sledovat činnost vyloučených a vyškrtnutých straníků ve sdělovacích prostředcích. Této kontrole neunikli ani pracovníci uměleckého programu. Na sklonku roku 1972 komise prověřila 29 televizních zaměstnanců a tajemník ÚV KSČ Oldřich Švestka rozhodl na základě záruky vedení ČST a CZV KSČ v ČST o dalším setrvání sedmnácti z nich.³³³ LDV zůstalo prozatím netknuto, protože stále panovala situace, kdy by mohl jakýkoli personální zásah ohrozit chod redakce.

³³¹ Přesnější časový údaj k zániku tvůrčích skupin se nepodařilo dohledat. Je nutné se tedy spokojit s tím, že od roku 1973 se v dokumentech již objevují samostatní dramaturgové mimo jakékoliv organizační jednotky.

³³² Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 69.

³³³ Tamtéž, s. 55.

Rovněž v prvním nomenklaturním hodnocení prošlo osazenstvo LDV takřka bez úhony. Akorát u ze strany vyškrtnutých dramaturgů Vladislava Čejchana a Heleny Slavíkové se uvažovalo o jejich kádrovém nahrazení v dohledné době. Tato doba se u prvně jmenovaného protáhla až do roku 1975. Při hodnocení roku 1974 mu byla ještě nabídnuta zpřísněná jednoroční podmínka³³⁴ a poté, co nebyla využita, již Oldřich Švestka nepřijal záruku ČST.³³⁵ Čejchan ovšem nebyl odejit z televize a místo toho byl přerazen do Filmového vysílání, kde až do roku 1988 působil jako dramaturg v sekci dabingu. Helena Slavíková byla nakonec vzata na milost, avšak práci na inscenacích musela dočasně vyměnit za přípravu *Nedělních chviliek poezie* a literárních pořadů³³⁶. V ostatních případech byl i nyní zvolen zvláštní přístup. Jiří Hubač a Jiří Bělka totiž získali možnost písemně se vyjádřit ke své činnosti ve FITESu a další hodnocení se tudíž odložilo na červen roku 1973. Jejich případ byl nakonec projednáván při další nomenklaturní prověrce až roku 1974, kterou lze nazvat epilogem za konsolidačními snahami v oblasti literárně dramatické tvorby. Antonínu Dvořákovi záleželo na tom, aby oba kvalitní tvůrci zůstali v redakci a Jiří Zelenka se v dopisu pro tajemníka ÚV KSČ Oldřicha Švestku za oba osobně zaručil.³³⁷ 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. Jejich jména přesto poté nebyla nijak proskribována a všem bylo umožněno i vzhledem k jednoznačně prokázanému postoji k socialistické společnosti³³⁸ dále kontinuálně spolupracovat v externím pracovním poměru s televizí. Zdeněk Mahler jako jediný této nabídky nevyužil a Jiřímu Hubáčovi byla umožněna pouze scenáristická, nikoli již dramaturgická spolupráce. Razantní personální zásah se nakonec vzhledem k rozporům mezi pragmatičtějším vedením ČST a principiálně zaměřeným stranickým aparátem ve výsledku proměnil v pouze formální naplnění stranických usnesení.³³⁹ Další přístup k vyhozeným tvůrcům se jen snažil vyvážit negativní důsledky tohoto zásahu pro chod i samotnou tvorbu literárně dramatické redakce.

³³⁴ Přehled k informaci. Spisový archiv ČT, PK 6, i. č. 55.

³³⁵ Tamtéž, s. 69.

³³⁶ Dramatická zpráva k 1. 9. 1973. Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2168.

³³⁷ Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 69.

³³⁸ 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 suplované několika výraznými příspěvky k nové programové koncepci (nejen z hlediska ideového, ale i co se týče scenáristické kvality). Posudek o pracovní činnosti (Jiří Hubač). Spisový archiv ČT. Jiří Hubač (osobní složka), nezařazeno.

U Zdeňka Mahlera mohl být kladně vnímán alespoň jeho scénář o Vladimíru Vančurovi *Rytíř*, jenž byl v televizi zrealizován krátce po jeho odchodu.

³³⁹ Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 69–70.

O externí spolupráci byl v této době požádán i Jaroslav Dietl, kterého po vyhazovu z LDV zaměstnávalo ostravské studio, kde vytvářel výhradně zábavné a únikové látky. Zajímavé je, že nejen v jeho scénářích, ale i v Bělkově tvorbě, která se po několika úlitbách vrátila k literární klasice a bezpečně daleké historii, začíná v období po odchodu z ČST výrazná kumulace až nadvláda angažovaných děl. Jednalo se dokonce o takové počiny, které byly doposud příhodné spíše pro kádrové posily redakce.³⁴⁰ I přes předchozí záštitu u vedení televize se zdá, že tito tvůrci museli pro možnost další spolupráce a existenční jistoty pravidelně přinášet oběti. Bylo pak na etickém uvážení tvůrce, jak se s touto překážkou sžil. Mohl k těmto okolnostem přistupovat s neskrývaným cynismem, který sloužil spíše jako přijatelnější maska pro konjunkturalistické směřování - tak se navenek jeví případ Dietla. Nebo se naopak musel s překážkou smířit, brát ji jako nutný existenční ústupek i výkupné za možnost osobitější tvorby. Tento přístup lze v určitých mezích objektivního náhledu přisoudit Jiřímu Bělkovi. Z obou případů nakonec plyne, že ani externisté paradoxně neměli o nic větší manévrovací prostor než stálí zaměstnanci. Výjimečný případ Jiřího Hubače naopak dokazuje, že se dalo i těmto ústupkům úspěšně uniknout, ovšem výměnou za větší existenční nejistotu a méně příležitostí. Je však přitom nutné brát v potaz i jeho současně probíhající spolupráci s Divadlem na Vinohradech, která zbavovala tyto hroty ostrosti.

Pro ostatní pracovníky vyloučené ze strany či se zrušeným členstvím byly roku 1974 stanoveny časově omezené podmínky, během nichž ještě měli příležitost vyjádřit svůj kladný postoj. Roční odklad již nezúročil Vladislav Čejchan, do dalšího hodnocení bylo rozhodnuto posečkat u Romana Hlaváče (u něhož se rozhodovalo o dalším setrvání ve funkci zástupce šéfredaktora) a vyloučených komunistů Jana Matějovského (!) a Otakara Fencla.³⁴¹ Je očividné, že strategií ÚV KSČ bylo zbavit televizi všech zaměstnanců, vyloučených během prověrek v roce 1970 ze strany. A to navzdory všemu pozitivnímu, co vykonali pro novou programovou koncepci. K tomu lze říci jediné. Literárně dramatické vysílání se v polovině sedmdesátých let začalo dostávat do fáze, kdy abstraktní ideologické požadavky zvenčí

³⁴⁰ V tvorbě Jiřího Bělky z období po roce 1975 především dominuje třídní inscenace *Přitažlivost země* (1978) o životě Zdeňka Nejedlého a jeho třídním boji na poli kultury. Stal se především tvůrcem správně orientovaných životopisných her oživujících schémata a přístupy raně poúnorového období. Pozoruhodná je u Bělky i výrazná kumulace látek s proticírkevní tematikou v druhé polovině sedmdesátých let, které kvůli nedostatku příležitostí z pražské LDV vznikaly hlavně v brněnském studiu. Až na počátku 80. let Bělka opět získal značný prostor pro ztvárnění vztahových, psychologických až filosofických témat.

³⁴¹ 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, tudíž není jisté, zda zůstal pracovníkem redakce, či působil jako externista.

získaly navrch nad pragmatickým a empirickým přístupem, který byl těsně spjat s konsolidací této redakce. Prosazování dogmatických a formálních předpokladů tudíž nebylo v námi sledované oblasti součástí období radikálních přeměn (a z toho důvodu jej rozhodně nelze nazvat zaslepeným), ale získalo nadvládu až v době, kdy uzrály podmínky pro fungování kádrové politiky. Televize se přesto z jakéhosi pudu sebezáchovy i nadále bránila tomu, aby tento způsob přístupu k zaměstnancům převládl. Tím získává Zelenkovo negativní působení v čele televize méně jednoznačný rozměr.

5. Konsolidovaná tvář literárně dramatického vysílání

V minulém oddílu jsme se vypořádali s personálními otázkami na půdě LDV a nyní už zbývá provést obdobný epilog v oblasti dramaturgie. V tomto případě by možná bylo příhodnější užít slova „žalozpěv“, neboť se dá říct, že do poloviny sedmdesátých let zcela vymizely relikty esteticky specifické a myšlenkově bohaté dramatické tvorby minulé dekády. A jelikož obdobný stav v této době ovládnul i celkovou společnost, je na místě v tomto duchu opustit dosavadní vývojovou linku a ono zastavení času vystihnout v synchronním náhledu. Vedoucímu redakce Antonínu Dvořákovi se podařilo uvést po dlouhém období setrvačnosti a nezájmu ze strany autorů novou koncepci a mým cílem je ji na vzorku let 1973 a 1974 podrobněji představit z hlediska hlavních tematických linií.

Po dvouletém působení Antonína Dvořáka v čele literárně dramatického vysílání bylo možno konstatovat, že se v době jeho nástupu nejproblematictější úsek televizního vysílání zařadil mezi nejkonsolidovanější redakce.³⁴² Zatímco rok 1971 byl ještě silně ovlivněn „nouzovou“ a značně únikovou dramaturgickou koncepcí, 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 XIV. sjezdu KSČ měla veškerá umělecká činnost především v emocionální rovině suplovat výchovu socialistického občana a formovat jeho vědomí kýženým směrem. 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.“³⁴³ Dramaturgie nyní již Hlavní redakce dramatických pořadů přijala požadavek XIV. sjezdu a ještě před vypracováním zmíněných zásad se v roce 1972 v programu projevilo několik v budoucnu rozvíjených tematických linií. Dobře tuto tendenci vystihuje zásada určená dramatické tvorbě:

„Těžiště dramatické tvorby Čs. televize je v původních inscenacích a převzatých divadelních představeních zobrazujících problémy života lidu a rozvoje socialistické společnosti, oslavujících pracovní hrdinství a společenskou aktivitu a dále pak v hrách a seriálech čerpajících látku z historie revolučních bojů lidových mas a komunistických bojů

³⁴² Rozbor umělecké tvorby Čs. televize v roce 1972. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 7.

³⁴³ Tamtéž, s. 1.

*Československa. Významný prostor věnuje televize adaptacím dramatických děl sovětské literatury a literatury ostatních socialistických zemí, v náležité proporcí pak pokrokovým dílům jiných literatur, zejména těch, které pravdivě zobrazují poměry kapitalistického světa.*³⁴⁴

Na obrazovce se opět objevily původní hry z československé současnosti. Z celkového počtu 168 inscenací³⁴⁵ uvedených v premiéře roku 1972 však šlo pouze o 20 titulů. Snaha o současná témata začala výrazně ovlivňovat výběr literárních předloh jak z ostatních socialistických zemí, tak z tvorby západních autorů. Zatím spíše dominovala vztahová tematika s pozitivním morálním poselstvím a výraznější tendenčnost se odrážela především ve hrách vzniklých u příležitosti různých výročí a v poměrně působivě započaté linii protiimperialistické a protikapitalistické propagandy. V této skupině vznikla například reportážní hra *Rozhovor* zabývající se psychickými dopady vietnamské války na mladé vojáky. Tu Roman Hlaváč 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. Propagandistické ambice čerstvě zkonsolidované redakce jsou viditelné i na hlavní inscenaci k padesátiletému výročí vzniku SSSR, hře *Zrození hvězdy* zachycující epizodu ze života V. I. Lenina. K realizaci byl totiž přizván sovětský televizní režisér O. L. Lebeděv. Naopak bylo konstatováno, že téměř chybí látky, v nichž by se vytvářel současný obraz socialismu a společenských přeměn, pracovních vztahů.³⁴⁶

Hlavním cílem však bylo podložit rozkolísanou dramaturgii stálým aktivem angažovaných domácích autorů. Plán na rok 1973 již bylo možné opřít o poměrně vysoký počet mladých, spíše začínajících literátů. Navíc se postupně zvyšoval i zájem zkušenějších autorů již dříve spolupracujících s televizí, kteří po období pasivity projevíli zájem o spolupráci 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 spíše moralistické hry byly až na jedinou výjimku v tomto krátkém období zrealizovány Františkem Filipem.

³⁴⁴ Zásady pro uměleckou tvorbu v Čs. televizi. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 1.

³⁴⁵ Pražská redakce se na tomto počtu podílela 72 inscenacemi. Rozbor umělecké tvorby Čs. televize v roce 1972. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 2.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 6.

Prozíravě byla řešena problematika nedostatku herců, jelikož se důsledně uplatňovala zásada, dle níž se měli na obrazovce objevovat především herci s nesporným vztahem k soudobé politické linii. V průběhu roku 1972 byly za pomoci přenosů představeny téměř všechny soubory oblastních divadel, z nichž měla být následně čerpána nová herecká krev. Kombinace se zkušenými herci (výhradně členy Svazu československých dramatických umělců) měla členům mimopražských souborů údajně zajistit kvalitativní růst.³⁴⁷ Naopak herci spjatí s politikou roku 1968 (Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová, Marie Vášová) neměli mít v nově budovaném okruhu místo a na rozdíl od literátů jim po roce 1972 nebyla poskytnuta šance své dřívější „hříchy“ napravit. Pravděpodobně u nich rozhodovalo to, že oproti scénáristům byli veřejnosti více na očích a jejich tváře jitřily paměť daleko více, než pouhé jméno autora v úvodních titulcích. Kvalitních autorů navíc nebylo tak mnoho a poptávka televize po původních látkách byla vysoká. V obou skupinách spolupracovníků se projevovaly problémy, které způsobovala 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 „pravicovými živly“.³⁴⁸ Kontroverzně musely například působit adaptované předlohy ineditních autorů, například Ludvíka Vaculíka (až později začalo být jeho jméno kryto) či Karola Sidona.³⁴⁹

Ideově tematický plán na rok 1973 již pevně vycházel ze citovaných zásad a dle vedení ČST se mu podařilo konečně vytvořit „[...] *konceptně 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 či výchovně založené téma atraktivně či osobitě.

³⁴⁷ Tamtéž, s. 5.

³⁴⁸ Rozbor umělecké tvorby Čs. televize v roce 1972. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483.

Aby byla umožněna i spolupráce se spisovateli či interprety, 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. Jak vidno, stranická kulturní politika asi nebyla tak neústupná a principiální jako vládní orgány či krajské výbory. V otázce herců bylo naopak nesmlouvavé samotné vedení LDV.

Zásady pro uměleckou tvorbu v Čs. televizi. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 5.

³⁴⁹ 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 pracovníků a výslovně zakázala krytí spolupracovníků pseudonymy. K úplnému podchycení této praxe ovšem nedošlo. (viz Evžen Sokolovský). Jarmila Cysařová, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 53.

Televizní hra byla redukována na „[...] *společensky závažné sdělení, pobídku, výzvu, informaci, i když zprostředkovanou specifickými uměleckými postupy.*“³⁵⁰

Estetická kritéria jako by ztratila své opodstatnění, což výrazně prozrazují popisy uvažovaných děl zaměřené pouze na náčrt tématu a zdůvodnění jeho aktuálního užitku (či spíše užítkovosti). Při srovnání s ITP z období před Pražským jarem je tento posun k silně účelnému vnímání tvorby zvláště viditelný. Obraz takto normalizované tvorby včetně hlavních tematických linií, převzatých z ideově tematického plánu na rok 1973 jsem vzhledem k dosavadní struktuře mé práce vložil do přílohy³⁵¹.

Na tomto místě lze shrnout, že roku 1973 v připravovaných původních hrách ze současnosti převládala spíše témata socialistické morálky, využívajících pozitivních předobrazů uvědomělého socialistického občana. Výrobní a „budovatelská“ tematika ještě byla velmi okrajová a týkala se spíše mezilidských vztahů na pracovišti. Její nedostatek redakce řešila několika konkrétními objednávkami scénářů. Naopak početně silným zástupcem angažované tvorby byla 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. Až na nevelkou skupinu scénářů, zabývajících se vědecko-technickou revolucí se cílilo na obecné otázky morálky a rodinných vztahů. 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. Skutečně tendenční látky tedy nakonec nabídla díla kriticky se stavějící k praktikám kapitalismu a imperialismu, i když často ve formě divácky přitažlivé a v adaptacích děl kvalitních autorů.³⁵²

K dalšímu výraznému posunu směrem k angažovanosti došlo v roce 1974. Zřetelná je především vzrůstající objednávka dramatické tvorby, která se například projevila vystřídáním cyklu apelativních her na téma mateřství a populace sérií her o hrdinech socialistické práce. Na obrazovky se touto cestou dostaly portréty skutečně žijících zlepšovatelů či příběhy obětavých brigád socialistické práce. I mimo tento cyklus televizních her se však rozšiřují látky zabývající se pracovními kolektivy. Morální a výchovný aspekt zcela překryl vztahová

³⁵⁰ Ideově tematický a dramaturgický plán dramatického vysílání I. a II. programu na rok 1973. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1208, s. 1.

³⁵¹ Jedná se o přílohu č. 4.

³⁵² Podrobnější popis včetně zajímavých tendencí v jednotlivých tematických oddílech a s příklady konkrétních děl je součástí již zmíněné přílohy.

dramata, mezigenerační vztahy následující rok střídá až příliš často se objevující téma nevěry kontaminující i zábavnou tvorbu. Zachování manželského svazku navzdory překážkám je předkládáno jako výrazný krok přeměny v socialistického člověka. Hry kritizující kapitalistický řád nabývají na útočnosti, záběr se rozšiřuje o další světové konflikty, na kritiku diktátorských režimů v Latinské Americe. Úměrně se na druhou stranu zvýšil protipól klasických her a adaptací předních děl starší české literatury a v cyklu milostných příběhů z českých dějin se vrátila historická tematika nenahližená ze sociálního či aktualizacího hlediska.³⁵³

Přesuneme-li se v čase ještě o krok dál, do roku 1975, zjistíme, že z plánu pražské redakce tyto typy vyvážení téměř vymizely³⁵⁴ a dramatickou tvorbu zcela ovládla politická služebnost a účelnost. Literárně dramatická tvorba se tím na přechodnou dobu definitivně rozešla s veškerými hodnotami a tradicemi, kterých za dobu své víceméně nezávislé existence dosáhla. Netřeba připomínat, že zpětné navázání na takto zpřetrhané vazby je z hlediska obtížnosti až nesrovnatelné s několikaletou snahou mocenských orgánů zlikvidovat veškerou estetickou a myšlenkovou návaznost. Z časového odstupu se dá úsilí nalézt ztracený konec násilně přerušené kontinuity považovat až za nemožné, ostatně tak jako v ostatních oblastech nejen umělecké sféry. Během krátkého obrodného období na počátku devadesátých let bylo přeci jen učiněno několik nikoliv marných pokusů vrátit se zpět a oživit v televizní dramatické tvorbě atmosféru Pražského jara a jeho myšlenkové zázemí. Realizovány byly scénáře, které se po srpnu 1968 do realizace nedostaly (například již zmíněná Šotolova *Rebelie*), i řada látek vyrovnávajících se s komunistickou minulostí i nastolujících obecné otázky totalitarismu, lidské svobody, zhoubnosti moci. I jejich rolí bylo vytvářet jakési varovné memento, poučení z minulosti, tak jako tomu bylo během Pražského jara i po invazi. Jedním příkladem za všechny je hra *Uzavřený pavilón*, napsaná již roku 1969 Jaroslavem Dietlem pro Jana Matějovského a zabývající se tématem zneužívání psychiatrie při likvidaci politických odpůrců. Roku 1991 se její režie chopila Anna Procházková. Situace po náhlém politickém obratu byla v lecčems obdobná a tyto snahy tudíž byly ve svém základě v něčem autentické. I přes již vyhraný zápas nešlo v televizní tvorbě o násilné a nepřírozené úsilí resuscitovat dávný mýtus. Dá se tedy říci, že skutečnou tečkou za hodnotami, kterých

³⁵³ Jednotný ideově tematický plán HRDV na rok 1974. Spisový archiv ČT, RED 121, i. č. 1198.

³⁵⁴ Adaptace klasických děl světové literatury v ITP na rok 1975 již figurují téměř výhradně v dramaturgii bratislavské redakce, u níž na rozdíl od Prahy výrazně poklesl důraz na angažované látky. I v hrách ze současnosti začíná v této redakci získávat převahu nazírání na mezilidské vztahy, obecnější otázky morálky či citu. Angažovanost se dala skrýt i do častých inscenací zabývajících se osobními příběhy ze SNP, méně již do venkovské tematiky a rodových ság. Přesto zde každoročně vznikalo i několik výrazně tendenčních počinů. Jednotný ideově tematický plán HRDV na rok 1975. Spisový archiv ČT, RED 119-1, i. č. 1164.

dramatická tvorba dosáhla v druhé polovině šedesátých let, nebyla ani konsolidace a následné normalizační období, ani návrat k demokratickému režimu, ale postupný přechod na tržní systém. Tedy zásadní přeměna životních priorit, role politiky, preferencí diváka, celkového komplexu problémů společnosti. Zpochybnit tento závěr může nakonec otázka, zda transformačním procesem přeci jen nevznikl jen další, přechodný normalizovaný stav a spojnice s minulostí vytrvale neprobíhá kdesi hluboko pod povrchem.

Závěr

V jednotlivých oddílech mé práce jsme postupně prošli celým obdobím, v němž po krátkém politickém a společenském uvolnění Pražského jara nastala daleko delší cesta k nastolení starých pořádků. Jak jsem ovšem zmínil v úvodu, nejednalo se z hlediska mocenských orgánů o jednoduchý návrat zpět zcela popírající cokoliv, co se stalo v „krizovém“ mezidobí. I hlavní a ve své době „všeplatný“ normalizační dokument ne nadarmo nese název *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. Ve mnou sledované oblasti literárně dramatické tvorby a jejího organizačního zázemí lze rovněž uvažovat o určité lekci, která byla v období konsolidace náležitě využita. Nejdůležitějším poznatkem byla především intenzivní role, jakou sehrály sdělovací prostředky v neustávajícím proudu kampaní po lednovém plénu ÚV KSČ. Zjištění, že sama média mohou suplovat politickou aktivitu a určovat společenský vývoj. Právě proto si vedení strany za jeden z hlavních úkolů v posrpnové situaci stanovilo organicky provázat sdělovací prostředky s mocenskými orgány. Zlikvidovat jak nezávislou pozici informačních kanálů, tak i jejich bytí „vně“ pod pouhým dohledem stranického aparátu. Objevená schopnost médií živě usměrňovat politický vývoj měla být v období konsolidace využita k tomu, aby se všechny sdělovací prostředky začaly přímo podílet na politické strategii strany.

Nejvýraznějším důkazem může být to, že zásadní programovou koncepcí se pro televizi v roce 1969 staly květnové realizační směrnice, tedy samotné usnesení pléna ÚV KSČ. To bylo svým univerzálním zněním aplikovatelné v mnoha sférách, nezahrnutých pouze do mediální oblasti. V televizi tak nejen zpravodajství a publicistika, ale i redakce uměleckého programu musely převzít tyto směrnice za základ své tvorby. Tím docházíme k nejvýraznější změně, kterou prošla literárně dramatická tvorba během období konsolidace. Z myšlenkově různorodé, autorsky zacílené tvorby se v první polovině sedmdesátých let postupně stal zprostředkovatel politického programu a propagátor jednotlivých bodů stanovovaných na stranických schůzích. Televizní hry se staly jen mírně přitažlivější a únosnější formou pro stroze podávané informace, pozitivní či negativní výzvy. Volba témat byla těsně svázána s aktuálními potřebami stranického a vládního vedení. Z toho také vyplynulo, že v dramaturgické praxi 70. let začalo získávat značnou váhu oslovování autorů za pomoci předpřipraveného námětu konvenujícího s politickou poptávkou. „Iniciativa“ jako by oproti minulé dekádě přecházela z literátů na redakci, kde se náměty rozpracovávaly.

Hlavním požadavkem byl děj zasazený do současnosti a napomáhající řešit aktuální problematiku či aktivně působit na člověka ve smyslu přerodu ve skutečného socialistického občana, hlavní oporu systému.

I když nelze říci, že by se v daném období dařilo tyto předpoklady zcela naplňovat, tato politická služba stále zůstávala osou dobové tvorby. Tak jako jí byly v předchozím období původní hry významných autorů. Proměnu v samotné podstatě dramaturgické koncepce lze postihnout i srovnáním s obrazem propagandistické tvorby před rokem 1968. V ní se ideologicky apelativní role spojovala s úkolem řešit aktuální potřebu jen zřídka kdy a spíše působila abstraktněji, v hlubší ideové rovině či ve formě následováníhodných příkladů z blízké či vzdálené minulosti. Ani tento více podpovrchový ráz v normalizačním období nevymizel. Posunul se ovšem až na druhou příčku a zpočátku také suploval nedostatek angažovaných autorů.

Za určitý posun lze považovat i to, že už se neuplatnily obavy ze současné tematiky, jako tomu bylo u konsolidace televizní dramatické tvorby v polovině šedesátých let. Ta svým razantním nástupem rozpoutala únikové tendence, aniž by infiltrovaní mocensští zástupci dále museli výrazněji uplatňovat své pravomoci. Na rozdíl od pozdější konsolidace se po roce 1965 neuplatnil přímý vnější vliv na dramaturgickou koncepci a mocenský orgán LDV nepředkládal závazné úkoly. Obdobný vývoj se sice opakoval po nástupu Jana Zelenky do čela ČST, pouze však jako dočasné provizorium překlenující období absence ideově vhodných látek. Poté, co i v oblasti dramatické tvorby vznikly podmínky k aplikování květnových realizačních směrnic, přestala být záměrná únikovost vítána. Nyní „nápravným“ procesem neprocházela pouze oblast televizní tvorby, ale celková společnost. Bylo potřeba co nejaktivněji vytvářet a rozšiřovat „správnou“ interpretaci probíhajících událostí a nabízet nejvhodnější východiska a v tom působit co nejkonkrétněji. Na rozdíl od první konsolidace již tedy nešlo o snahu zastříti propast mezi skutečností a její oficiální tváří, poté co byla tato vzájemná nesrovnalost poodhalena. Náhlý návrat k plakátovému a tezovitému zúžení reality totiž bezprostředně po liberalizační vlně v první polovině šedesátých let mohl působit nevěrohodně až násilně a tím by pozbyl účelu. Oproti tomu oficiální výklad srpnových událostí v pořadí druhé konsolidaci posloužil jako vhodná příležitost k obhajobě a ke vzkříšení apriorního přístupu k realitě v umělecké tvorbě. Musely být názorně ukázány a z mocenské pozice náležitě politicky zdůvodněny důsledky kritického a objektivního přístupu ke skutečnosti a k jejímu obrazu. Pak bylo možné na zbořeníšti stavět nové základy, k nimž

hlavní návod poskytl květnové realizační směrnice a nově stanovené tematické linie v ideově tematických plánech.

Navíc přijetím nové programové koncepce po nástupu Antonína Dvořáka roku 1970 začala degradace televizní hry jako specifického tvaru s vlastními formálními pravidly a prostředky. Dramatická tvorba se vrátila k již překonaným formám, jako bylo například převzaté představení zinscenované ve studiu či dramatizace literárního díla bez interpretačního či osobitého vkladu scenáristy. Rovněž 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 dokonce i často přiznávala publicistické či dokumentaristické postupy.³⁵⁵ Slibně nakročená cesta k esteticky výrazným a zároveň různorodým hrám, v nichž forma těsně srůstala s tématem a jeho myšlenkovým uchopením, byla násilně přerušena.

Lekce Pražského jara posloužila i jako důkaz toho, že apelativní role a přenášení určitého názoru na diváka mají skutečný dopad teprve obrátným ovládnutím prostředků daného média. Proto napříště hodlala moc zaručit propagandě nejen správnou ideovou výstavbu, ale i formální či emocionální působivost. Proto se jí nyní hodili ti, co tuto přednost plně prokázali službou opačné straně konfliktu. Bohužel opomněla, že takových kvalit se nedá dosáhnout diktátem, ale pouze bytostným vztahem tvůrce k jím zvolené problematice. Místo toho se v literárně dramatickém vysílání kvůli těsné provázanosti s politickým a ideologickým programem téměř vytratila možnost svobodné volby látek, jak u dramaturgů, tak u režisérů. Tvůrčí proces se změnil v rutinní plnění zakázek a výsledky nakonec svou neživostí a jednorozměrným působením nakonec klesly i pod úroveň angažovaných her z přelomu padesátých a šedesátých let. Tehdy totiž alespoň 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.

Konsolidační proces v mnoha ohledech změnil směřování televizní dramatické tvorby a mým cílem bylo tuto přeměnu postihnout a zdůvodnit ji na kontextu organizačního zázemí. V žádném jiném období nebyla tato tvorba tolik ovlivněna společenským vývojem, prudkými

³⁵⁵ Televizní hry v sedmdesátých letech často přebíraly formu interview, rekonstrukce soudního procesu či dějinně významné konference, pracovaly s dokumentaristickými postupy. 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 suplovat de facto neexistující či od skutečnosti zcela odříznutou publicistiku. Výhradně se dotýkala 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 dramatické tvorby jako uměleckého druhu.

politickými posuny i změnami klimatu uvnitř televizní instituce. Můj nástin dobové situace v literárně dramatickém vysílání nechce být ničím víc, než východiskem pro další bádání. Může posloužit jako podklad pro badatelský pohyb v rovině samotných děl, jejichž analytické uchopení by bylo bez zohledněných vnějších vlivů na jejich produkci nutně neúplné. Nebo vzhledem ke zvolené a v určitých ohledech omezené metodě archivního výzkumu nabízí značný prostor i přímé podněty k doplnění vzniklých mezer a k pokusům zodpovědět nastolené otázky. Například personální politika byla v mém přístupu spíše podřízena dramaturgické oblasti, a tudíž jsem ji nepodrobil mnohostrannějšímu náhledu. Vzhledem k rozsahu práce a sledování vztahu dvou předem stanovených linií jsem jen okrajově využil nabízející se možnosti konfrontovat různé náhledy na nejednotný přístup k pracovníkům, k čemuž by dobře posloužila především metoda orální historie. Mým stěžejním zájmem nakonec bylo otevřít historický výzkum v oblasti televizní dramatické tvorby a prověřit jeho možnosti. Dle mého názoru je toto pole výzkumu značně perspektivní, zvláště přidruží-li se k němu specifitější problémy jako estetický či tematický vývoj televizní hry nebo měnící se priority a erudice televizní kritiky. Možnosti značně rozšiřují i bohaté možnosti srovnávacích studií, které mohou vzít v potaz ostatní typy televizní dramatické tvorby vznikající mimo rámec LDV i různorodost a možné vlivy zahraničních přístupů. Prostor je tudíž až netušeně rozsáhlý a byl by hřích v něm nechat nadále vládnout ony pověstné lvy.

Použitá literatura

Sekundární literatura

- BERNARD, Jan, *Evald Schorm a jeho filmy – Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994.
- BŘINČIL, Jaroslav, *Institucionální a organizační vývoj Československé televize*. Praha: ČST, 1974.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila, *16x život s televizí*. Praha: FITES 1998.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila, *Československá televize a politická moc 1953–1989. Soudobé dějiny* 9, 2002, č. 3–4, s. 521–537.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila, *Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc*. Praha: ÚSD, 2003.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila, *Televize a moc 1953–67*. Praha: ÚSD, 1996.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila, *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Praha: ÚSD, 1998.
- FRŇKA, František, *Kancelář tajemníka ÚV KSČ Oldřicha Švestky*. In: Eva Drašarová (ed.), *Paginae historiae 18/2010*. Praha: Národní archiv 2010, s. 374–380.
- FRŇKA, František, *Kancelář tajemníka ÚV KSČ Oldřicha Švestky (zpráva o fondu)*. In: Jiří Kocián (ed.), *Zpravodaj grantového projektu Komunistická strana Československa a bolševismus 1/2008*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2008, s. 38–50.
- HULÍK, Štěpán, *Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Diplomová práce Katedry filmových studií na FF UK Praha, 2009.
- KONČELÍK, Jakub, *Mediální politika a srpen 1968: Zřízení Úřadu pro tisk a informace jako služba moskevskému protokolu*. In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *Masmediálna komunikácia a realita II*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2009, s. 203–219.
- KONČELÍK, Jakub, *Proměny řízení a kontroly médií v roce 1968*. In: Jakub Končelík – Barbara Köpplová – Irena Prázová (eds.): *Konsolidace vládnutí a podnikání v České republice a v Evropské unii. Díl II, Sociologie, prognostika a správa, Média*. Praha: Matfyzpress 2002, s. 313–329.
- KÖPPLOVÁ, Barbara a kol., *Dějiny českých médií v datech: rozhlas, televize, mediální právo*. Praha: Karolinum 2003.
- NOSKOVÁ, Gabriela, *Divadlo v televizi - Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)*. Diplomová práce Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií na FF MU Brno, 2006.
- PETRÁŇNOVÁ, Lydia, *Počátky Československé televize. Televizní tvorba* 6, 1968, č. 1, s. 3–55.
- PILÁT, Tomáš, Věra Chytilová, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ, 2010, s. 193.

PŘIBILOVÁ, Gabriela, *Hledání koncepce a vznik II. programu Československé televize*. Bakalářská práce Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na FSV UK Praha, 2004, s. 30.

SÍGL, Miroslav, *Události pravdy, zrady a nadějí*. Třebíč: Akcent, 2009.

SLAVÍKOVÁ, Hana, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2007.

VYHNANOVSKÝ, Ondřej, *Jan Zelenka a jeho působení ve funkci ředitele Československé televize v letech 1969–1989*. Bakalářská práce Institutu komunikačních studií a žurnalistiky na FSV UK Praha 2009.

ŽANTOVSKÝ Petr, Věřím v sebe, Bůh je daleko – rozhovor s Jiřím Svobodou. *Mladá Fronta Plus* 2, 2005, č. 32–33, s. 28.

Články z periodik

[bez autora], Angažovaná socialistická dramaturgie. *Československá televize* 7, 1971, č. 23, s. 3.

[bez autora], Nad poslední dramatickou tvorbou. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 4–5 (26. 5. 1967), s. 3–15.

[bez autora], Soutěž o socialisticky angažovaná televizní díla. *Československá televize* 6, 1970, č. 15, s. 1

[bez autora], O televizní složce. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 9 (5. 11. 1968), s. 2.

[bez autora], Usnesení federálního sjezdu FITES. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 5 (5. 3. 1969), s. 7.

[bez autora], Zasedal sjezd Fites. *Zpravodaj Svazu československých filmových a televizních umělců* 4, 1969, č. 3 (15. 3. 1969), s. 1.

[bez autora], Zemřel Jaroslav Hužera. *Filmový přehled* 30, 1978, č. 5, s. 0.

–ak, Velká orgie. *Československá televize* 5. 1969, č. 23, s. 6.

–mč-, Společná schůze obou TV sekcí 19. 11. 1968. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 11 (20. 12. 1968), s. 2.

BĚLKA, Jiří. Prameny – slovo režiséra. *Československá televize* 7, 1971, č. 21, s. 3.

CÍSAŘ, Jan, Přítomnost v historii. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 1 (9. 1. 1969), s. 4.

CYSAŘOVÁ, Jarmila, ČST a FITES v šedesátém osmém: leden – únor. *Synchron* 7, 2008, č. 1, s. 4.

CYSAŘOVÁ, Jarmila, ČST a FITES v šedesátém osmém: březen – duben. *Synchron* 7, 2008, č. 2, s. 14–17.

CYSAŘOVÁ, Jarmila, ČST a FITES v šedesátém osmém: květen – červenec. *Synchron* 7, 2008, č. 3, s. 4–8.

- CYSAŘOVÁ, Jarmila, ČST a FITES v šedesátém osmém: květen – červenec. *Synchron* 7, 2008, č. 4, s. 6–11.
- CYSAŘOVÁ, Jarmila, Historie FITES. *Synchron* 5, 2006, č. 3, s. 18–21.
- HAVLÍČEK, Dušan, Televize diváci kritika. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 44, s. 1, 3, 7.
- HAVLÍČKOVÁ, Eva, Lidem je třeba zábavy [rozhovor s Jaromírem Vaštou]. *Československá televize* 5, 1969, č. 15, s. 6.
- HAVLÍČKOVÁ, Eva, Televizní bilance a perspektivy [rozhovor s Vladimírem Soleckým]. *Československá televize* 6, 1970, č. 41, s. 4–5.
- HOPPE, Jiří, Listopadové plénium ÚV KSČ. *Akademický bulletin* 19, 2008, č. 11, s. 2–4.
- KLIMEŠ, Ivan, Písně pro zasněného řezníka – televize a pop-kultura v Československu 60. let. *Dějiny a současnost* 27, 2005, č. 3, s. 30–34.
- LEDERER, Jiří, [Televizní sloupek]. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 2 (24. 1. 1968), s. 2.
- LEDERER, Jiří, [Televizní sloupek]. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 11 (29. 5. 1968), s. 2.
- MAKOVIČKA, Drahošlav, Král Ubu. *Československá televize* 5, 1969, č. 15, s. 6–7.
- MAKOVIČKA, Drahošlav, Za dveřmi je fantazie. *Československá televize* 4, 1968, č. 8, s. 4–5.
- POLEDNE, Aleš, Odstartováno... *Československá televize* 6, 1970, č. 4, s. 70.
- PROCHÁZKA, Jiří, Několik poznámek k situaci v Čs. televizi a k jejím příčinám. Pohled do archivu: FITES v hlášení spolupracovníka StB (2.). *Synchron* 6, 2007, č. 4, s. 7–13.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena, Pravda a moc. *Scéna* 15, 1990, č. 14, s. 4.
- ŽANTOVSKÝ Petr, Věřím v sebe, Bůh je daleko – rozhovor s Jiřím Svobodou. *Mladá Fronta Plus* 2, 2005, č. 32–33, s. 28.

Internetové prameny

- BERNÁT, Daniel: Balada, která podráždila Rusov. *Pravda.sk* (12. 10. 2010). Dostupný na WWW: <http://kultura.pravda.sk/balada-ktora-podrazdila-rusov-dke-sk_kfilm.asp?c=A101011_165644_sk_kfilm_p46>.
- MACHALICKÁ, Jana: Rozporuplné příběhy: mystifikace Evžena Sokolovského. *Lidovky.cz*, 2010. Dostupný na WWW: <http://www.lidovky.cz/rozporuplne-pribehy-mystifikace-evzena-sokolovskeho-pps-ln_kultura.asp?c=A100727_225947_ln_kultura_mpr> [vyšlo 28. 7. 2010].
- RŮŽIČKA, Daniel, Oklešťování svobody médií. Dostupný na WWW: <<http://www.cesktelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/1968-1969/1969/leden-srpen>>.

ŠMÍD, Milan: První krůčky na cestě k divákovi (Historie televize v ČR – 3). *Louč* 2, č. 35 (14. 5. 2001). Dostupný na WWW: <<http://www.louc.cz/pril01/p35his3.html>>.

ŠORMOVÁ, Eva, Jindřich Fairaizl. Slovník české literatury. Dostupný na WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=283>>.

Primární prameny

Národní archiv – fondy: KSČ-ÚV-AN I, KSČ-ÚV-02/1, KSČ-ÚV-05/3, KSČ-ÚV-10/10

Spisový archiv ČT – fondy: RED, VE1, VE2, PK, INF

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – Abecední seznam zmíněných audiovizuálních děl

Příloha č. 2 – Přehled šéfredaktorů literárně dramatického vysílání

Příloha č. 3 – Seznam her neuvedených v období konsolidace na obrazovce

Příloha č. 4 – Základní tematické linie konsolidované televizní dramatické tvorby

Příloha č. 5 – Organogramy

Přílohy

Příloha č. 1 – Abecední seznam zmíněných audiovizuálních děl³⁵⁶

Televizní inscenace

- Agent z Vaduzu* (1970), scénář: Karel Cop, režie: Štěpán Skalský – nevysíláno ani po roce 1989
- Aksál* (1969), scénář: Pavel Kohout, režie: Jiří Bělka
- Alexander Dumas starší I, II, III* (1970), scénář: Jaroslav Dietl na motivy románu André Mauroise, režie: Jaroslav Dudek
- August, August, August...* (1970), scénář: Pavel Kohout, režie: Jiří Bělka – SRN
- Babička I, II* (1971), scénář: František Pavlíček na motivy románu Boženy Němcové, režie: Antonín Moskalyk
- Balada o siedmich obesených* (1968), scénář: Tibor Vichta dle povídky L. Andrejeva, režie: Martin Hollý
- Bellevue* (1969), scénář: Jiří Šotola, režie: Jiří Bělka
- Bitva* (1971), scénář: Antonín Dvořák na motivy románu Václava Řezáče, režie: Antonín Dvořák
- Blažej* (1969), dle předlohy R. Smiljana, režie: Miloslav Zachata (S)
- Celou noc venku* (1970), dle divadelní hry Harolda Pintera, scénář a režie: Josef Henke
- Čestné kolo* (1973), scénář: Jindřich Fairaizl, režie: Antonín Moskalyk
- Dáma v jezeře* (1970), scénář: Jaroslav Merunka dle románu R. Chandlera, režie: Jaroslav Novotný
- Dlouhá bílá nit* (1970), scénář: Jan Jílek, režie: Ján Roháč
- Dlouhé dopoledne* (1969), scénář: Jan Beneš a N. Hejda, režie: Jaroslav Novotný
- Dreyfusova aféra I, II, III* (1968), scénář: Miloš Řehák, režie: Antonín Moskalyk
- Evžen Oněgin* (1966), scénář a režie: Eva Sadková na motivy románu A. S. Puškina
- Hliněný voziček* (1973), scénář: Miloš Smetana, režie: Marie Poledňáková
- Hoře z rozumu* (1966), adaptace divadelní hry A. S. Gribojedova, režie: Antonín Moskalyk
- Hráči* (1968), adaptace aktovky N. V. Gogola, scénář a režie: L. A. Pčolkin
- Jan Hus* (1968), scénář: Josef Najman na motivy divadelní hry J. K. Tyla, režie: Václav Hudeček (S)
- Jegor Buljčov a ti druzí* (1967), scénář a režie: Jaroslav Dudek na motivy románu M. Gorkého
- Kamarádi* (1973), scénář a režie: Věra Chytilová dle povídky Franze Fühmanna

³⁵⁶ Označení (S) v údajích o dané hře informuje o skartaci jejího záznamu. Takto označená hra tudíž již neexistuje. Skartaci nelze ve všech případech vnímat jako smazání pořadu ryze z ideologických a politických důvodů. Roli hrál především ohled ekonomický, neboť se na betakazetách šetřilo a tudíž bylo výhodné některé pořady obětovat a přetočit je jinými. Nebyla-li hra vhodná k repríze (i např. z důvodu její kvality, vypršení autorských práv na předlohu) nebyl tehdy důvod k jejímu zachování. Je pozoruhodné, že se i přes tuto praxi zachovala řada ve své době neuvedených her. Velká část z nich ovšem byla natočena na filmový pás, tudíž nehrozilo nebezpečí, že by byly obdobným způsobem nahrazeny. V případě *Vraždy krále* byl dokonce záznam zničen vzhledem k tomu, že již byl z hlediska technické kvality nevysílatelný.

Konec velké epochy (1965), scénář: Jindřiška Smetanová, režie: Antonín Moskalyk

Konfrontace (1971), scénář: Jaroslav Merunka dle románu P. Quentina, režie: Jiří Sequens

Kouzelný dům (1970), scénář: Otakar Fencel dle románu K. J. Beneše, režie: Jaroslav Balík

Krakatit (1961), scénář: Otakar Vávra na motivy románu K. Čapka, režie: Václav Kašlík

Král Hamlet (1971), scénář: Miloš Rejnuš, režie: Antonín Dvořák

Krutost I, II (1967), scénář: Jaroslav Dietl a Jan Matějovský na motivy románu P. Nilina, režie: Jan Matějovský

Labyrint (1971), scénář: Drahoslav Makovička dle povídky C. D. Simaka, režie: Anna Procházková (S)

Letím do bouřky (1973), scénář: Eva Sadková dle románu D. Granina, režie: Eva Sadková

Lidé na křižovatce I, II, III (1971), scénář: Bedřich Kubala a Miloš Řehák dle románů Marie Pujmanové, režie: Antonín Dvořák

Lítost (1970), scénář: Jiří Hubač, režie: Evald Schorm

Malé tragédie u příležitosti upalování kacířů (Pařížský kat a Kardinál Zabarella), scénář: Oldřich Daněk, režie: Jan Matějovský

Manon Lescaut (1970), scénář a režie: Josef Henke dle divadelní hry V. Nezvala

Moc bez slávy (1972), scénář: Jiří Hubač na motivy románu Franka Hardyho, režie: Jan Matějovský

Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou (1965), scénář: Arnošt Lustig a Vladislav Čejchan dle stejnojmenného Lustigova románu, režie: Antonín Moskalyk

Morové povětrí (1989), scénář: Jiří Šotola, režie: Jiří Bělka

Noc bez úsvitu (1966), scénář: Jaroslav Klíma dle novely J. Andrejewského, režie: Antonín Moskalyk

Obhájce (1973), scénář: Jiří Hubač, režie: Antonín Dvořák

Ohnice (1969), scénář: František Pavlíček, režie: Jiří Bělka

Pasiáns (1969), scénář: Jiří Hubač, režie: Jan Matějovský

Podezření (1970), scénář: Jiří Hubač, režie: Jan Matějovský

Poslední páska (1969), dle divadelní hry Samuela Becketta, režie: Jiří Bělka

Prameny I, II (1971), scénář: Jaroslav Dietl dle románu Jaroslava Kratochvíla, režie: Jiří Bělka

Prozatimní svět (1966), scénář: Zdeněk Bláha dle románu J. Otčenáška Kulhavý Orfeus, režie: Jaroslav Dudek

První radosti (1971), scénář: Miloš Řehák dle první části románu K. A. Fedina, režie: Jan Matějovský

Přelíčení bez obžalovaného (1969), scénář: Zdeněk Bláha, režie: Jaroslav Novotný

Případ (1968), scénář: Roman Hlaváč, režie: Jaroslav Dudek

Přitažlivost země (1978), scénář: Jiří Svetozář Kupka, režie: Jiří Bělka

Přízrak (1970), dle povídky F. M. Dostojevského, scénář a režie: Jiří Svoboda

Psícci lorda Carltona (1970), scénář: Peter Karvaš, Sergej Machonin a Jiří Krejčík, režie: Jiří Krejčík

Raport (1968), scénář: Jiří Hubač, režie: Antonín Moskalyk

Rapotínská tragédie (1970), scénář: Jan Jílek, režie: Jaroslav Novotný

Reportáž psaná na oprátce (1971), studiová inscenace hry J. Honzla, režie: Zdeněk Kubeček

Rozhovor (1972), scénář: Roman Hlaváč, režie: Pavel Háša

Rytíř (1975), scénář: Zdeněk Mahler, režie: Marie Poledňáková

Sokratova smrt (1969), scénář: František Pavlíček, režie: Jiří Bělka – po roce 1989 přepracováno pod názvem *Sokratův podzim* (1991, režie: Pavel Háša)

Souboj (1969), scénář: Jiří Hubač dle A. I. Kuprina, režie: Antonín Moskalyk

Svatý experiment (1967), scénář: M. M. Dědinský, režie: Martin Hollý (LDV Bratislava)

Svatý Michal (1972), scénář: Antonín Dvořák dle románu Jana Kozáka, režie: Antonín Dvořák

Ta slepička kropenatá (1970), scénář: Zdeněk Mahler, režie: Milan Růžicka

Taškařice v ateliéru (1970), scénář: Pavel Hanuš, režie: Jiří Nesvadba

Těžká srdeční komplikace (1967), scénář: J. Dietl podle novely N. M. Amosova, režie: František Filip

Úřad (1967), scénář: Krystyna Nastulanka dle románu Tadeusze Brezy (původně polská televizní inscenace), režie: Jaroslav Novotný

Uzavřený pavilón (1991), scénář: Jaroslav Dietl dle novely Zdeny Frýbové Náráz, režie: Anna Procházková

Velká orgie (1969), scénář: Otto Zelenka, režie: František Filip (S)

Višňový sad (1970), scénář: divadelní hra A. P. Čechova, režie: A. Dvořák

Vražda krále (1969), scénář: Oldřich Daněk, režie: Anna Procházková – nevysíláno (S)

Vyloženě rodinná historie (1969), scénář: Otto Zelenka, režie: Jaroslav Dudek

Waterloo (1967), scénář: Jiří Šotola dle své divadelní hry, režie: Jiří Bělka

Zajatec šílenství (1971), scénář: Roman Hlaváč, režie: Jaroslav Novotný a Pavel Háša

Zítřka a pozítří (1961), scénář: Jiří Hubač, režie: František Filip – uvedeno roku 1963

Zrození hvězdy (1972), scénář: Josef Najman dle předlohy Hanse Luika, režie: O. L. Lebeděv

Zvláštní případ (1970), scénář: Hana Prošková a Drahoslav Makovička, režie: Hynek Bočan

Přenosy divadelních her

Antigone (1969), Komorní scéna Divadla J. K. Tyla v Plzni, autoři: Sofokles a Václav Renč, divadelní režie: Svatoslav Papež, televizní režie: Jaroslav Novotný - v televizi uvedeno až r. 2000

Blecha (1968), Divadlo S. K. Neumanna, autor: Jevgenij Zamjatin, divadelní a televizní režie: František Laurin – neodvysíláno

Kateřina Veliká (1969), Divadlo E. F. Buriana, autor: G. B. Shaw, divadelní režie: Jiří Vala, televizní režie: Václav Hudeček

Kočka na kolejkách (vysíláno 22. 1. 1969), Divadlo za Branou, autor: Josef Topol, divadelní a televizní režie: Otomar Krejča (S)

Král Ubu (1968), Divadlo Na Zábřadlí, autoři: Alfred Jarry, Miloš Macourek, Jan Grossman, divadelní režie: Jan Grossman, televizní režie: Zdeněk Kubeček –odvysíláno po r. 1989

Zápas s andělem (vysíláno 30. 1. 1966), Tylovo divadlo v Praze, autor: František Pavlíček, divadelní režie: Jaromír Pleskot, televizní režie: Jaroslav Novotný

Televizní seriály

F. L. Věk (1970) – 13 dílů, scénář: Otto Zelenka na motivy románu A. Jiráska, režie: František Filip – poslední díl odvysílán až po roce 1989

Gottwald (1986) – 5 dílů, scénář: Jaroslav Matějka, režie: Evžen Sokolovský

Matka (1975) – 9 dílů, scénář: Antonín Dvořák a Bedřich Pilný, režie: Antonín Moskalyk

Muž na radnici (1976) – 11 dílů, scénář: Jaroslav Dietl, režie: Evžen Sokolovský

Okres na severu (1980) – 13 dílů, scénář: Jaroslav Dietl, režie: Evžen Sokolovský

Píseň pro Rudolfa III. (1967/68) – 9 dílů, scénář: Jaroslav Dietl, režie: Jaromír Vašta (redakce zábavných pořadů), poslední díl skartován

Rodina Bláhova (1959) – 10 dílů, scénář: Jaroslav Dietl, Zdeněk Bláha, Ilja Prachař, režie: Jaroslav Dudek, Stanislav Strnad

Sága rodu Forsytů (*The Forsyte Saga*, *Velká Británie* 1967) – 26 dílů, scénář: Lennox Phillips aj. dle románové trilogie Johna Galsworthyho, režie: David Gilles a James Cellan Jones.

Sňatky z rozumu (1968) – 5 dílů, scénář: Otto Zelenka na motivy románové pentalogie Vladimíra Neffa, režie: František Filip

Tři chlapi v chalupě (1961/62) – 18 dílů, scénář: Jaroslav Dietl, Jiří Hubač, Ilja Prachař, Josef Barchánek, režie: František Filip, Jaroslav Dudek, Miloslav Zachata, Jaromír Vašta, Václav Hudeček

Distribuční filmy

Bouřlivé víno (1976), scénář: Jan Kozák, Miloš Macourek, Václav Vorlíček dle Kozákova románu *Svatý Michal*, režie: Václav Vorlíček

Hoří, má panenko (1967), scénář: Miloš Forman, Ivan Passer a Jaroslav Papoušek, režie: Miloš Forman

Noc nevěsty (1967), scénář: Jan Procházka a Karel Kachyňa, režie: Karel Kachyňa

Pět mužů a jedno srdce (1971), scénář: Jaroslav Dietl a Jan Matějovský, režie: Jan Matějovský

Soukromá vichřice (1967), scénář: Vladimír Páral, Věra Kalábová a Hynek Bočan, režie: Hynek Bočan

Stud (1967), scénář: Ivan Kříž a Ladislav Helge, režie: Ladislav Helge

Údolí včel (1967), scénář: Vladimír Körner a František Vlácil, režie: František Vlácil

Nerealizované projekty

Balada z Karlína (1970), scénář: Jindřich Fairaizl dle románu O. Scheinpflugové, určený režisér: ?

Bouře (1973), scénář: ?, určený režisér: ?

Doznání (1969), scénář: dle stejnojmenného románu Arthura Londona, určený režisér: Jaromil Jireš

Kronika rodu Budečských (1970), scénář: ? dle paměti Antonína Zápotockého, režisér neurčen
Mistr Kampanus (1969), scénář: Ondřej Vogeltanz a Věra Kalábová, určený režisér: Antonín
Moskalyk (scénář realizován roku 1993 Zdeňkem Sirovým)
Rebelie (1969), scénář: Jiří Šotola, určený režisér: Jiří Bělka (scénář zrealizován roku 1989 pod
názvem Morové povětrí, viz výše)
Synové admirála (1970), scénář: Alexander Kliment, určený režisér: Antonín Moskalyk
(scénář zrealizován ještě též rok v belgické televizi)
Tristan a Isolda (1973), scénář: Zdeněk Mahler, určený režisér: ?

Ostatní televizní relace

...A léta běží, vážení (1969), scénář a režie: Miroslav Hladký
Černá hodinka s Františkem Pavlíčkem (1967), scénář: František Pavlíček, režie: František Filip
Člověče, nezlob se (1958), informace o tvůrcích nezjištěny
Kontrola (1968), scénář: Vladimír Branislav a Jaromír Kyncl, režie: Milan Tomsa
Na pomoc generální prokuratury (1968) – 4 díly, scénář: ?, režie: Vlastimil Vávra
Slovo ke dni – Štafeta televizních tvůrců (1969) – informace o tvůrcích nezjištěny
Ztracená revue (1961), scénář a režie: Zdeněk Podskalský

Příloha č. 2 – Přehled šéfredaktorů literárně dramatického vysílání

(přesný měsíc začátku/konce funkce uveden, jen pokud jsem jej z dokumentů vyčetl)

Ivan Urban	1954
František Daniel	1954
Antonín Dvořák	1954–1955
František Pavlíček	1955–1956
Zdeněk Bláha	1956–5*1961
Stanislav Zvoníček	5*1961–1961
Jaroslav Dietl	1961–7*1962
Otakar Fencl	7*1962–1965
Jiří Bělka	1965–8*1968
Roman Hlaváč	9*1968–6*1970
Antonín Dvořák	6*1970–1982

Příloha č. 3 – Seznam her neuvedených v období konsolidace na obrazovce

(hry označené hvězdičkou byly zároveň skartovány)

1968

Blecha (divadlo)
Král Ubu (divadlo)

1969

Aksál
Antigona (divadlo)
Blažej*
Dlouhé dopoledne
Kateřina Veliká (divadlo)
Pasiáns
Poslední páska
Přelíčení bez obžalovaného
Sokratova smrt
Vražda krále*
Vyloženě rodinná historie

1970

Julián odpadlík
Kočka
Lítost
Michelup a motocykl*
Podezření
Přízrak³⁵⁷
Rapotínská tragédie
Svatební noc
Válka nebo mír
Vojna a mír*

1971

Kamarádi
Revizor

1972

Balada o poručíkovi a Marjutce*
O prosté věci*
Porážka*

1973

Čestné kolo
Irkutská historie

³⁵⁷ Hra schválena do vysílání až roku 1981.

Původní televizní hra ze současnosti, tedy jádro dramatické tvorby, stejně jako v šedesátých letech využila možnosti výběrové scénářistické soutěže. Nyní však není prioritou osobitá autorská výpověď, nýbrž uvědomělý pohled na socialistickou současnost. Přesto většina vzešlých scénářů nabízí spíše témata morálky na pozadí složitých rodinných vztahů či pozitivního předobrazu společensky nápomocného socialistického člověka. Avšak veškeré vztahové či rodinné problémy jsou v explikacích často vysvětlovány jako doznívající přežitky kapitalistické společnosti. Dosud absentující výrobní tematika je co do počtu velmi okrajová a dotýká se otázky čestnosti a důvěry na pracovišti. Nakonec samo vedení redakce muselo projevit iniciativu a podnítilo dodání nových předloh na téma socialistické výstavby přímou objednávkou. Ve vlastním zpracování si přálo vidět stavbu pražského metra, tranzitního plynovodu Družba a budování elektrárny v Tušimicích. V následujících letech se tento druh komunikace s autory stává základní metodou.

Ostatní původní hry na současné téma až příliš často unikají do mezigeneračních rozporů, především mezi dospívajícími dětmi a rodiči (ty jsou několikrát vztáhnuty na boj progresivních myšlenek s měšťáckými tendencemi)³⁵⁹ či v oddychových komediích nabízejí následováníhodný příklad. Na pranýři se ocitá nejčastěji přílišné lpění na majetku či kariéře, sobectví, ale také emigrace – ovšem zatím v pozitivní podobě „prozření“ a návratu.³⁶⁰

Původní televizní hry mladých autorů působí angažovaněji. Opakují se zde témata jako pozitivní obraz vesnice, generační spory a rodinné krize vyplývající i z buržoazního způsobu života. Dále se scénáře zabývají citovými problémy mladých, problémy kriminality mládeže s nabízeným východiskem a ojediněle i tématem citového dozrávání a vstupu do

³⁵⁸ V příloze se opírám především o popisy připravovaných televizních her z ideově tematického plánu na rok 1973. Ideově tematický a dramaturgický plán dramatického vysílání I. a II. programu na rok 1973. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1208.

³⁵⁹ Na tematice dospívání je proměna dramaturgie velmi příznačná. V první polovině šedesátých let se na obrazovky opakovaně vracel mladý člověk, kterého se v generační a společenské konfrontaci zmocňuje nejistota, s níž se nedokáže samostatně vypořádat a končí v deziluzi a rezignaci. Po roce 1968 bezvýchodnost zdrcujícího poznání života vrcholí ve snímcích *Lítost* Evalda Schorma a *Dlouhá bílá nit* Jána Roháče. Následovníky bezmocných protagonistů jmenovaných her jsou v krátké době příkladné typy názorově pevné mládeže, která vytrvale bojuje s názorovými a mravními přežitky a svoji kladnou pozici nakonec v očích prohlédnuvších dospělých úspěšně obhájí.

³⁶⁰ Zajímavé je srovnání s bratislavskou původní tvorbou, kde je sice podíl původní tvorby o poznání nižší, zato má zcela jiný ráz – téma generačního konfliktu a měšťáckých přežitků i oddychové formy zde střídají exponovanější látky – výrobní tematika s „katastrofickými“ náměty, negativní obraz emigrace (např. únos letadla), filmy se schematicky příkladnými postavami. Bratislavská dramatická redakce tak v roce 1973 stále platí za ideově pokrokovější i ambicióznější, v polovině sedmdesátých let se ovšem její dramaturgie výrazně odkloní k nadčasovým hodnotám a odkazu literárních klasiků.

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

života. V plánu na rok 1974 však tento typ her slouží spíše jako rezerva, z čehož se dá odvodit, že se práce se začínajícími literáty příliš neosvědčila a nebyla ji dále věnována taková důvěra. Přeci jen bylo snadnější a méně rizikovější opřít se o utěšeně narůstající okruh zkušených tvůrců.³⁶¹

Hry se závažnou historickou tematikou se téměř výhradně zaměřují na dějiny revolučního hnutí. Tato tematika je bohatě využita v rozsáhlém cyklu k 25. výročí února roku 1948, mapujícím z různých úhlů předchozí třídní boj. Vzniká i cyklus k výročí otevření Národního divadla, v němž se sleduje jeho spjatost s pokrokovými tradicemi. Významné zastoupení mají i příběhy z komunistického odboje v době protektorátu. Naopak dějiny dělnického hnutí a selských povstání se staly i pro příští léta doménou bratislavské redakce.

Klasická česká beletrie a drama a současná literární tvorba nabízí příležitosti pro rozsáhlou kritiku měšťáckého způsobu života v předchozích epochách. Častý je dějový vzorec, v němž se mladí hrdinové více či méně úspěšně snaží vymanit z tohoto prostředí. Ne tak často se dá nalézt kritika kapitalismu a vykořisťovatelství první republiky. Adaptováni jsou sice významní autoři především meziválečné prózy, avšak ve všech případech se výběr týká jejich méně významných děl. Současná literární tvorba má téměř mizivé zastoupení, uvažován (a realizován) je například román *Svatý Michal* Jana Kozáka, který o několik let později natočil ve Filmovém studiu Barrandov Václav Vorlíček pod názvem *Bouřlivé víno*.

Početně nejbohatší je zásoba **adaptací děl autorů socialistických zemí a SSSR**, která se však tematicky v mnohém podobá původní české tvorbě. Opakují se otázky socialistické morálky v rodinném i pracovním prostředí, odcizení v rodinných či manželských vztazích, výrobní prostředí je spíše pozadím pro citová dramata. Další významnější linií jsou díla zabírající se vědecko-technickou revolucí, jak z historického hlediska, tak v náhledech do současné, spíše osobní, problematiky vědecké inteligence. Naopak klasickým dílům ruské literatury, dominujícím pozdně konsolidačnímu období, je v nové koncepci věnován minimální prostor – v plánu jim odpovídá jediná položka (*Dva husaři* od L. N. Tolstého).

Nejtendenčnější tvorba směřuje vůči nepříteli, tedy k **problematické západnímu světu**. Do této kategorie spadají jak původní scénáře, tak adaptace pokrokové a kritické zahraniční literatury. V první skupině se dále rozvíjí hlavně televizně specifická forma reportážní hry (Hubačův *Obhájce* rekonstruuje proces s představiteli dělnického hnutí v USA 20. let či polodokumentární portrét údajně neprávem obviněné černošské intelektuálky Angely

³⁶¹ Jednotný ideově tematický plán HRDV na rok 1974. Spisový archiv ČT, RED 121, i. č. 1198.

Davisové z pera dramaturga Josefa Boučka) i žánr životopisné inscenace, například o Friedrichu Engelsovi (*Engels*). Téma imperialismu zde zastupuje hra *Ahmed má hlad* adaptována Romanem Hlaváčem. Toto zobrazení alžírského osvobozenického boje se však k divákovi nedostalo, jelikož se nepodařilo domluvit koprodukcí s alžírskou televizí.

V adaptacích zahraniční literatury se vícekrát opakuje téma nepotrestaných válečných zločinů, které nabízí vhodnou příležitost ke kritice západního soudního systému či pokrytectví politiky kapitalismu. Zločinné praktiky vládních špiček a jejich napojení na podsvětí se odhalují v přístupné formě detektivní inscenace. Vícekrát se objevují i hry z historie dělnické třídy na Západě či tamního formování komunistických stran, předlohy zaměřené na mašinérii kapitalistického tisku. Oproti socialistické literatuře se však věnovala větší pozornost již klasickým a nadčasovým dílům, působících ve své době pokrokovými názory, například co se týče vzpoury vůči většinové společnosti a pokrytecké morálce.

Poslední, nepříliš velká skupina je v ideově tematickém plánu shrnuta pod titulem **žánrové vyvážení**. Zde se ještě dají nalézt ohlasy dramaturgie 60. let, ať už jde o přiblížení zajímavých osudů umělců (Matěj Kopecký, Karel Purkyně) nebo o několik málo děl významných autorů české literatury (Vančurův *Konec starých časů*). Kromě komedií a vztahových dramát téměř redukováných na téma manželské nevěry se zde však uplatňují i ideologicky podložené detektivní či dokonce špiónážní hry. K posílení žánrové pestrosti sloužilo i několik děl západní kultury, na něž se nedala vztáhnout politicko-společenská kritéria a naplňovala spíše úkol postupného zvyšování kulturní gramotnosti diváka. K tomu posloužila například Shakespearova *Bouře*, Mahlerův přepis *Tristana a Isoldy*, adaptace staroindické básně *Hliněný voziček*. U ostatních děl převažuje spíše zábavný a oddychový aspekt, důležitý také k již zmíněnému vytváření „klimatu“ znásobujícího účinek informační role televize.³⁶²

Příloha č. 5 – Organogramy

Viz následující stránky

Zdroj: Jaroslav Břinčil, *Institucionální a organizační vývoj Československé televize*. Praha: ČST 1974.

³⁶² Ideově tematický a dramaturgický plán dramatického vysílání I. a II. programu na rok 1973. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1208.