

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

# **Bakalářská práce**

Lucie Vtelenská

## **Poučení z krizového vývoje. Obraz roku 1968 v normalizačním filmu 70. let**

Lessons from the crisis development. Events of 1968 in the film of normalization period in 1970s

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

Děkuji Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za trpělivost a podnětné připomínky, které mi pomáhaly při psaní této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 5. května 2015

*[vlastnoruční podpis]*

.....

Lucie Vtelenská

**Klíčová slova**

Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ, pražské jaro, normalizace, normalizační kinematografie, 70. léta

**Key Words**

Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ, the Prague Spring, normalization period, cinematography of the normalization period, 1970s

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se věnuje srovnání obrazu roku 1968 v dokumentu *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* a ve vybrané filmové tvorbě 70. let, která dané období tematizuje. Konkrétně se jedná o snímky *Hroch* (Karel Steklý, 1973), *Za volantem nepřítel* (Karel Steklý, 1974), *Tobě hrana zvonit nebude* (Vojtěch Trapl, 1975), *Tam, kde hnízdí čápi* (Karel Steklý, 1975), *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček, 1976), *Štvanice* (Jiří Sequens, 1979) a *Studna* (Jiří Sequens, 1979). Cílem práce je postihnout základní témata a klíčové motivy, s jejichž pomocí je vytvářeno ideologické vyprávění o krizovém období 1968–1969 ve výchozím dokumentu *Poučení* a zjistit, nakolik se dané motivy uplatňují ve sledované filmové tvorbě.

## **Abstract**

This bachelor thesis focuses on the comparison of events from 1968 in document *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* and in the selected film productions of 70s, which thematises this period. Namely are the films *Hroch* (Karel Steklý, 1973), *Za volantem nepřítel* (Karel, Steklý, 1974), *Tobě hrana zvonit nebude* (Vojtěch Trapl, 1975), *Tam, kde hnízdí čápi* (Karel, Steklý, 1975), *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček, 1976), *Štvanice* (Jiří Sequens, 1979) and *Studna* (Jiří Sequens, 1979). The aim of thesis is to capture the main themes and key motives. These main topics create an ideological narrative of the crisis period 1968–1969 in the default document *Poučení* and find out, how are used in the selected film.

# Obsah

<b>1. Úvod.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Poučení z krizového vývoje... ..</b>	<b>9</b>
2.1 Vznik dokumentu.....	9
2.2 Kdo promlouvá... ..	10
2.3 Zacyklený čas.....	11
2.4 V jednotě je síla .....	12
2.5 Ve stavu nemoci.....	14
2.6 Masové prostředky jako klíčová zbraň .....	16
2.7 Boj o bytí a nebytí.....	17
2.8 Návrat starých pořádků .....	18
<b>3. Normalizační kinematografie.....</b>	<b>20</b>
3.1 Krizové období 1968-1969 .....	20
3.2 Nastupující normalizace.....	22
3.3 "Poučená" kinematografie.....	24
<b>4. Rok 1968 v normalizačním filmu.....</b>	<b>27</b>
4.1 Pod vlivem nemoci .....	27
4.2 Vliv západu na dění v Československu 1968 .....	29
4.3 Podíl médií na šíření nemoci.....	32
4.4 Hledání zdroje nákazy.....	36
4.5 Zdravé jádro ve světě nemocných.....	38
4.6 Počátek uzdravení .....	41
<b>5. Závěr.....</b>	<b>44</b>
<b>Seznam odborné literatury .....</b>	<b>50</b>

## 1. Úvod

*Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* se stalo nejdůležitějším ideologickým dokumentem pro období tzv. normalizace. Text vznikl primárně proto, aby legitimizoval jak vpád vojsk Varšavské smlouvy do Československa, tak následný pobyt sovětské armády na našem území. *Poučení* ovládlo veřejný prostor a šířilo se napříč médii, kromě výchozího dokumentu vznikla řada jeho dalších upravených verzí, jazyk *Poučení* zněl z projevů stranických špiček, vystupoval z článků prostranických periodik v čele s *Rudým právem*. Hlavní teze *Poučení* se dostaly také na filmové plátno, kde diváci mohli zhlédnout hned několik filmů vracejících se právě ke krizovému období 1968–1969.

Ačkoli samotné *Poučení* zapadlo po roce 1989 do zapomnění a setkáváme se s ním už jen v učebnicích dějepisu, u filmů a seriálů vznikajících v období normalizace více či méně v intencích *Poučení* je situace poněkud odlišná. Pro tuto práci vybíráme z množství filmového materiálu normalizačního období skupinu sedmi snímků, které Jaromír Blažejovský řadí mezi tzv. normalizující filmy, jež jsou „explicitně a agresivně ideologické, odpovídající názoru neostalinské sekty uvnitř KSČ“ (Blažejovský 2002: 11). Jedná o snímky *Hroch* (Karel Steklý, 1973), *Za volantem nepřítel* (Karel Steklý, 1974), *Tobě hrana zvonit nebude* (Vojtěch Trapl, 1975), *Tam, kde hnízdí čápi* (Karel Steklý, 1975), *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček, 1976), *Štvanice* (Jiří Sequens, 1979) a *Studna* (Jiří Sequens, 1979). Záměrně tak opojíme celou řadu dalších normalizačních filmů a seriálů, v nichž je oficiální ideologie taktéž přítomna, ale které se přímo netýkají období pražského jara.

Právě filmová tvorba zaměřující se na dění roku 1968 měla výrazně přispět k masovému rozšíření hlavních tezí *Poučení*. Podíváme-li se však na jednotlivé snímky z hlediska diváckého zájmu, zjistíme, že mezi sledovanými filmy panují veliké rozdíly. Na jedné straně by tak stálo *Bouřlivé víno* a seriál *Třicet případů majora Zemana*, které se už od doby svého vzniku pravidelně objevují na televizních obrazovkách, a to i několikrát do roka na různých televizních stanicích, na druhé straně pak zůstávají snímky jako *Hroch*, *Za volantem nepřítel*, *Tobě hrana zvonit nebude* a *Tam, kde hnízdí čápi*, které se takového diváckého ohlasu nedočkaly a do vysílání je pravidelně zařazuje pouze program CS film zaměřující se výhradně na českou a slovenskou filmovou tvorbu.

V této práci budeme sledovat především způsob, jakým je vytvářeno ideologické vyprávění o roce 1968 jednak v *Poučení z krizového vývoje*, jednak ve vybraných filmech. Dále se budeme snažit postihnout klíčové faktory podílející se na diváckém úspěchu či neúspěchu sledovaných filmů. Vzhledem k tomu, že všechny snímky vznikaly v úzkém

spojení se silně ideologickým dokumentem *Poučení*, dalo by se očekávat, že také o úspěchu či neúspěchu jednotlivých filmů rozhoduje, v jaké míře je v nich daná ideologie přítomna. Abychom v *Poučení* našli klíčová témata a motivy, provedeme nejprve sémiotickou analýzu textu po vzoru prací Vladimíra Macury *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948-1989* (1992) a Petra Fidelia *Řeč komunistické moci* (1998). Stejný přístup uplatníme také při rozboru jednotlivých filmů, abychom zjistili, zda jsou napříč snímky zastoupena stejná témata a motivy jako v *Poučení*, nebo zda některé pro text zcela zásadní prvky ve filmech chybí, což by mohlo vést k jejich menšímu ideologickému zatížení.



## 2. Poučení z krizového vývoje...

Rok 1968 představuje vyvrcholení tzv. obrodného procesu, který byl velmi rázně zastaven vpádem vojsk Varšavské smlouvy na území Československa. Komunisté si sice znovu upevnili své mocenské postavení v zemi, sen o budování socialismu se ale navždy rozplynul. Je zřejmé, že návrat do „normálního“ stavu nebyl vůbec jednoduchý a straničtí ideologové museli najít způsob, jak se s děním roku 1968 vyrovnat. Ani „všemocná“ komunistická strana nemohla z myslí občanů vymazat vzpomínky na danou dobu, nicméně měla moc rozhodnout o tom, jak se o ní bude v oficiálním prostoru mluvit. Dala tak vzniknout dokumentu zvanému *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* (1970), který napříště plnil roli oficiální a závazné interpretace událostí tzv. pražského jara. Daný text představoval jakési vyvrcholení snahy o analýzu krizového vývoje, jejíž průběh lze sledovat na dalších dokumentech rané normalizace. Jedná se především o *Zprávu předsednictva ÚV KSČ o současné situaci a dalších úkolech strany* (1969) a o *Dopis ÚV KSČ všem základním organizacím a členům strany k výměně stranických legitimací KSČ* (1970).

### 2.1 Vznik dokumentu

Hlavním impulsem pro vytvoření analýzy daného období byl nástup Gustáva Husáka do vedení KSČ v dubnu 1969. První krok na cestě k *Poučení* představovala *Zpráva* přednesená právě Husákem na plenárním zasedání ÚV KSČ 25. září 1969.<sup>1</sup> Mezi *Zprávou* a výsledným textem *Poučení* lze nalézt několik zásadních rozdílů, jedná se např. o řadu relativně sofistikovaných kritik reformistů z řad KSČ (v *Poučení* chybí), dále o zdůraznění nedemokratičnosti tzv. vysočanského sjezdu a o psychologizující charakteristiku reformistů – tyto jevy v *Poučení* ustupují do pozadí (Činátl 2010: 34). *Dopis*<sup>2</sup> odstartoval proces vnitrostranických čistek, v němž plnil roli závazné instrukce pro tzv. pohovorové komise, a konstituoval tak specifická pravidla pro rituál prověřování. V *Dopise* získala ideologická reinterpretace tzv. obrodného procesu již zřetelnější výraz (Tamtéž: 29).

Konečný výsledek těchto dlouhodobých snah představuje *Poučení z krizového vývoje*.<sup>3</sup> Dokument byl schválen na plenárním zasedání ÚV KSČ 11. prosince 1970, nejprve vyšel 14.

---

<sup>1</sup> Publikována v *Rudém právu* 29. září 1969

<sup>2</sup> Publikován v *Rudém právu* 3. září 1970

<sup>3</sup> Konečný vznik textu výrazně ovlivnil přímý tlak Sovětů, kteří měli mimořádný zájem na ideologickém zdůvodnění pobytu svých vojsk na československém území (Činátl 2009: 1).

prosince 1970 jako příloha *Rudého práva*, v roce 1971 jej jako samostatnou brožuru vydalo ve vysokém nákladu Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ. Také v dalších letech byl text masově šířen, a to v několika různých modifikacích.<sup>4</sup> Další existence člověka ve veřejném prostoru byla od této doby dána ochotou podřídit se požadavkům *Poučení* a přijmout jeho teze (oficiálně) za své.

## 2.2 Kdo promlouvá

Text *Poučení* je rozdělen do tří částí, kterým předchází jakýsi stručný úvod představující dokument jako zobecnění „kolektivního poznání strany“. To, že ke čtenáři promlouvá sama strana, má vzbudit dojem naprosté objektivity, protože právě strana je jediným nositelem objektivního poznání.<sup>5</sup> Naopak jedinec se svým subjektivním vnímáním skutečnosti může být omylný, může podléhat individuálním chybám, což je také dále v textu neustále zdůrazňováno.

Zdání objektivity podporuje i způsob, jakým je představen vznik *Poučení*. Text se z této perspektivy jeví jako součást „empirického výzkumu“ zabývajícího se postoji československých občanů k událostem roku 1968. Čtenář by jej měl číst jako závěrečnou zprávu popisující příčiny, které vedly ke vzniku krizové situace, a zároveň nabízející způsob nápravy. Představované závěry jsou podloženy daty získanými jednak z rozborů, které vypracovaly jednotlivé stranické orgány a organizace, jednak z pohovorů s jedním a půl miliónem členů strany při výměně legitimací. Velikost zkoumaného vzorku má být zárukou toho, že získaná data (informace) mají vypovídající hodnotu, a proto je lze bez nejmenších problémů zobecnit, a získat tak „objektivní“ zprávu o roce 1968. Vtip této ideologické hry tkví ve skutečnosti, že autoři *Poučení* se už nezmiňují o tom, jaké „objektivní“ metody byly použity při vedení pohovorů...

Rozpor mezi objektivním poznáním strany a subjektivním názorem jedince je klíčovým bodem pro obhajobu socialismu (v duchu marxismu-leninismu). *Poučení* nutí čtenáře uznat, že socialismus je jako systém dokonalý, bezchybný. Veškeré chyby, které se postupně projevují, jsou vždy hodnoceny jako selhání jedince. Z této perspektivy se pak jeví jako

---

<sup>4</sup> V roce 1971 vyšel text jako příloha *Rudého práva* v rozsáhlejší antologii *Fakta nelze zamlčet*. Text *Poučení* vycházel též s komentáři vytvořenými s ohledem na potřeby různých cílových skupin, pro něž bylo dané vydání primárně určeno (Činátl 2010: 30).

<sup>5</sup> Výsadním postavením strany, která jako jediná „disponuje vědeckým poznáním zákonitostí společenského vývoje“, a „lidu“ se více zabývá Petr Fidelius (Fidelius 1998: 19–46).

jediný logický krok odstranění chybujícího jedince, případně jeho náprava (poučení se z chyb), v žádném případě nelze odstoupit od budování socialismu, jenž tu nadále stojí jako výzva k dalším, lepším pokusům.

Vyjádření neosobnosti podporuje ještě řada jazykových prostředků, jedná se např. o množství pasivních konstrukcí slovesných tvarů posilujících procesualní charakter veškerého dění, které se tak zdá být zcela nezávislé na jeho aktérech. Do pozice původce děje se často dostávají abstraktní entity, což vede k výrazné anonymizaci účastníků daných událostí. Upozaděn je také mluvčí, jehož úkolem již není podnítit emocionální zanícení čtenáře, ale který se na první pohled snaží podat naprosto „nestranný“ popis dění.<sup>6</sup>

### 2.3 Zacyklený čas

Ve způsobu, jakým je text strukturován, si můžeme všimnout jednoho ze základních rysů normalizace, a sice cykličnosti. O normalizaci se hovoří jako o jakémsi bezčasí, v němž chybí významné události, které by bylo možno lineárně řadit na pomyslnou osu dějin. Život člověka se odvíjel v nikdy nekončícím cyklu všemožných svátků, které jej postupně provedly celým rokem. Kamil Činátel poukazuje na odraz tohoto jevu v normalizačním dějepisectví, které podle něj v případě poválečných dějin „přiznává status události jevům, jež reprezentaci dějin jako dramatického příběhu fakticky znemožňují“ a o něco dále dodává: „Takto reprezentované dějiny ztrácí lineární (narativně uchopitelný) charakter a mění se v zacyklenou strukturu stále se opakujících ‚neudálostí‘“ (Činátel 2010: 30, 31). Tento trend se odráží i v samotném *Poučení*.

Podíváme-li se na jednotlivé části textu z hlediska chronologie „událostí“, zjistíme, že první část shrnuje dění od roku 1938 do ledna 1968, tam navazuje část druhá mapující období mezi lednem a červnem 1968, třetí část zahrnuje především srpnovou invazi a počínající snahy o „normalizaci“ poměrů ve státě.

V první části nechybí velké historické události, zmiňován je Mnichov, druhá světová válka či Vítězný únor. Zde zcela platí Činátlova slova o tom, že tyto dějiny jsou vyprávěny „jako příběh, který rezonoval s univerzálními narativními vzorci (střet dobra a zla, zrada, křivda a zadostiučinění, nesvornost a její tragické důsledky aj.) a též s tradičními stereotypy

---

<sup>6</sup> Kamil Činátel upozorňuje na fakt, že cílem *Poučení* není přesvědčit občany o pravdivosti popisovaných skutečností. Funkci persvazivní zde nahrazuje funkce disciplinační. Jediné, co se od čtenáře žádá, je správná reprodukce hlavních tezí textu bez ohledu na jejich smysl (Činátel 2010: 31).

české historické paměti“ (Tamtéž: 30). V těchto intencích je tedy líčena Mnichovská zrada, statečný boj sovětských vojáků, stejně jako zápas o nastolení socialismu, jehož vítězství znamená nebyvalý rozkvět země a lepší život pro všechny. Idylický obraz záhy mizí a spolu s ním i události, o nichž by se dalo vyprávět. Čas už není vnímán lineárně, ale mění se v cyklus sjezdů, plenárních zasedání a konferencí. Čtenář si může být zcela jist, že po dubnovém plénu přijde plénum květnové a po něm zase červnové, že po okresních konferencích následují krajské konference apod. Jak již bylo řečeno, tento způsob „vyprávění“ začíná už v první části a zcela dominuje části druhé.

*Poučení* tak musí řešit dosti svízelný problém, když se na jedné straně snaží představit rok 1968 jako převratnou dobu plnou závažných, dramatických událostí, na druhé straně však ony „převratné“ události fakticky chybí a není o čem vyprávět. Čtenář se tedy potýká s množstvím plenárních zasedání, během nichž se v podstatě nic neděje. Popisy jednotlivých plén jsou tvořeny v zásadě dle jednoho schématu, což jen umocňuje stereotypnost textu.<sup>7</sup> Marně by se čtenář snažil zjistit, v čem se lišilo dubnové plénum od květnového, případně proč bylo jedno závažnější než druhé. Textu chybí v tomto smyslu jakákoli gradace. Když už se zdá, že s příchodem vojsk nastává významný zvrat, stačí několik odstavců a znovu se vracíme do známého stereotypu, mění se pouze směr, jímž se daný proces ubírá. Zatímco dosud získávala pravice významné pozice na úkor levice, nyní se karta obrací a levice stejným způsobem získává zpět své dominantní postavení.

## 2.4 V jednotě je síla

V rámci uvažování o normalizaci jako o diskurzu zdraví a nemoci bychom se snažili ukázat, proč se autorům *Poučení* jevilo tak výhodným popsat rok 1968 jako období nemoci. Abychom rozpoznali, jak vypadají příznaky nemoci, musíme mít samozřejmě velmi jasnou představu o tom, co je zdravé. Zdraví je v *Poučení* vnímáno jako stav přirozený, nicméně ne zcela samozřejmý, a proto je třeba dodržovat základní pravidla pro jeho zachování. Podíváme-li se na klíčové výrazy spojené s představou zdravého stavu, nalezneme především slova „síla“, „pevnost“, „jednota“, „ucelenost“ a „aktivita“. Jako rozhodující faktor se tedy

---

<sup>7</sup> Obvyklé schéma průběhu zasedání zahrnuje varování před hrozbou současného stavu, popř. výzvu k jeho řešení, která ovšem není vyslyšena, což dává prostor pro působení pravice. Dalším modelem je snaha pravice zmocnit se důležitých mocenských pozic, zdravé jádro proti těmto pokusům více či méně úspěšně zasahuje.

jeví jednota společenského organismu, a tento požadavek můžeme v textu sledovat hned na několika rovinách.

Základem všeho je jednota ideová. Tzv. zdravé jádro zachovávající si i v době šíření nemoci kýžený stav zdraví se představuje jako marxisticko-leninský proud, a tato nejdůležitější charakteristika se v textu objevuje na mnoha místech vždy, když je třeba zdůraznit její platnost. Právě ta část strany, která nadále vystupuje z pozic marxismu-leninismu, se dokázala sjednotit do podoby zdravého jádra a nadále působí jako nositel objektivního poznání. Text tímto neustále připomíná, že tato „ideová výzbroj“ dokáže jako jediná člověka ochránit před hrozbou onemocnění. V kontrastu k této základní pravdě se pak objevuje řada dalších proudů vystupujících z různých pozic (sociální demokracie, sionismus, katolický klér apod.), ale tato názorová pluralita se ukazuje jako nežádoucí, protože ústí v chaos a ideový zmatek.

Požadavek jednoty naplňuje i způsob pojmenování zdravé části společnosti. Ať už mluvíme o „zdravém jádru“ nebo o „zdravém proudu ve straně“, vždy používáme výraz v singuláru, což evokuje představu uzavřené jednotky, která je jakýmsi způsobem stmelena natolik, že ji nepovažujeme za skupinu různých jednotlivců, ale za skutečně jednotný organismus. Této představě napomáhá fakt, že zdravé jádro je ve své podstatě vysoce anonymní, což je v přímém kontrastu s velmi konkrétní představou jeho protivníků. Zatímco viníci krize jsou představeni v rozsáhlých výčtech konkrétních jmen (a jsou jich desítky), za zdravé jádro bychom našli snad dvě tři jména.<sup>8</sup> Tuto skutečnost můžeme do jisté míry interpretovat tak, že zdravé jádro není skupina tvořená individualitami, ale mnohem spíše organismus sestávající z anonymních částí, které není třeba konkretizovat – všechny jsou stejně důležité, spojené jednotnou ideou, mířící za stejným cílem.

Zdravé jádro si dle tohoto pojetí lze představit jako hodinový strojek, v němž má každé kolečko své místo a stačí, aby se jedno z nich zaseklo, a veškerá činnost je zastavena. V rámci uvažování o zdraví a nemoci se pak nabízí paralela s živým organismem, v němž se po napadení jednoho orgánu šíří nákaza do dalších částí těla, až dochází k celkovému selhání. Z toho je zřejmé, že jednota musí být zachována v absolutní možné míře, nenabízí se možnost

---

<sup>8</sup> Ačkoli cítíme, že ke zdravému jádru se řadí např. Gustáv Husák či Vasil Bilak, jejich příslušnost k němu není nikde explicitně vyčtena. Jinak je tomu logicky u viníků krize, které takto *Poučení* usvědčilo a potrestalo vyřazením z oficiálního prostoru.

kompromisu, diskuze.<sup>9</sup> „Absolutně“ zdravá společnost musí dodržovat všechna pravidla ve všech situacích za všech okolností – bez výjimky. Tento požadavek je okázale demonstrován v mnoha situacích, kdy se zdravé jádro snaží řešit nakupené problémy, ale protože nikdy nezíská dostatečnou (tedy absolutní) podporu, musí ustupovat do ústraní.

Lze říci, že všechny výše jmenované vlastnosti plní v rámci zdravého fungování organismu roli imunity, která působí jako ochranný štít před možnou nákazou. V komunistické praxi to pro běžného člověka znamená držet se strany nadále „vyznávající“ marxismus-leninismus, která nemůže nikdy zklamat. Každý, kdo by se pokusil o této „objektivní“ pravdě pochybovat, musí zákonitě sejít z cesty. Imunita je pak oslabena, což dává volné pole působnosti nemoci. Čtenář se tak záhy přesvědčí, jaké katastrofální důsledky bude mít jeho touha po „falešné“ samostatnosti.

## 2.5 Ve stavu nemoci

Prostřednictvím výrazů typu „ovzduší“, „atmosféra“ vytváří *Poučení* představu nemoci, která zamořila celý svět, nelze jí uniknout, neboť je všude kolem nás, dýcháme její zárodky, pohlcuje naše vědomí. Je tedy zřejmé, že takto pojatá nemoc působí především na psychický stav lidí, o čemž svědčí i využití termínů z oboru klinické psychologie. Špatný psychický stav „nemocných“ se odráží v chování lidí, jež se vymyká jejich kontrole. V momentě, kdy je celá společnost „nakažena“, nabízí text až apokalyptický obraz hroučícího se světa. *Poučení* je zahlceno výrazy vyjadřujícími tuto destrukci („eroze“, „rozleptávání“, „rozrušování“, „rozkol“, „rozpad“, „rozklad“). Najednou už neplatí „zdravý řád“, nic není na svém místě, v tomto vysoce nestabilním světě chybí jakýkoli pevný bod, jehož by se bylo možno zachytit, mizí všechny jistoty.

U nemocných se vytrácí schopnost jasně uvažovat a vidět svět kolem sebe v pravém „objektivním“ světle. Objektivní pohled si zachovali pouze příslušníci zdravého jádra, ostatní ztratili možnost pochopit skutečný stav věci. V tomto bodě *Poučení* zdůrazňuje vliv pravice<sup>10</sup>, která zneužívá bezmocnosti nemocných lidí. Situace se nemůže zlepšit, protože pravice nepovoluje zveřejnění „pozitivních“ informací, které by mohly „nemocnou“ společnost

---

<sup>9</sup> Tento požadavek oddané či spíše slepé poslušnosti je zdůrazněn např. v pasážích věnovaných stavu v armádě, kde se uvolňuje kázeň, která jediná přitom zaručuje obranu před hrozbou chaosu.

<sup>10</sup> Výraz pravice zde používáme pro označení oponentů zdravého jádra. Ze samotného *Poučení* je však zřejmé, že jsou sem řazeni hlavně komunisté vymaňující se z vlivu marxismu-leninismu.

vyvést z letargie, přesvědčit ji o vážnosti stavu. Naopak „pravda“ je umně zakrývána tak, aby nemohla být jednoduše odhalena (v tomto smyslu užívána spojení slov „zastírání skutečnosti“, „pod pláštíkem kritiky“, „pod rouškou nápravy chyb“, „skrytě prováděná činnost“), když už pravice nějakou informaci poskytne, tak zpravidla „objektivně neinformuje“, pravda a lež se velmi snadno zaměňuje („zkreslené informování“, „deformování skutečnosti“, „obracení naruby“) nebo se přinejmenším hranice mezi pravdou a lží znejasňuje („zamlžování obsahu moskevského protokolu“). K odhalení těchto rozporů slouží v textu i fráze typu „jako by šlo o...“ nebo „snaha vzbudit dojem, že...“, ujišťování „že je všechno v pořádku“. Pravice naopak nabízí jakousi alternativní pravdu („vyvolávání iluzí o kapitalismu“, „vnášení falešného obrazu do vědomí lidí“, „pomluvy a hanobení činnosti strany“, „vytváření falešných mýtů o socialistické skutečnosti“). Na těchto příkladech se ukazuje, jak těžké je zorientovat se v takovémto světě, jak složitě se získávají pravdivé informace. Člověk bez pevného „ideového“ zakotvení se tak může velmi snadno nechat zmást líbivými slovy a hesly, z čehož plyne „neschopnost rozlišit pravdu a lež“, „nerozeznávání záměru pravice“.

V těchto pasážích je zdůrazněna zásadní role jazyka. Pro vývoj situace je rozhodující, co je a co není vysloveno. Zároveň text ukazuje, jak moc záleží na tom, kdo je mluvčím. Z ideologické perspektivy se tu vytváří velice specifická komunikační situace, v níž existují dva jazykové kódy. Zatímco zdravé jádro zastává pravdu, levice je vždy spojována se lží. *Poučení* jednak upozorňuje na problematická místa (uvozovky, adjektivum takzvaný), jednak nabízí překlad lži do pravdy. Kamil Činátl tuto skutečnost interpretuje tak, že „ideologický střet o podobu socialismu se díky tomu ukazuje jako pouhé nedorozumění“ (Tamtéž: 39). V momentě, kdy ideologický jazyk přesně vymezí klíčové pojmy, se toto „nedorozumění“ může vysvětlit.

Spolu s pravdou mizí pevný řád a na jeho místo nastupuje dle *Poučení* „dezorientace“, „chaos“, „rozvrat“, „ustavičné napětí a nepokoje“, „ideový zmatek“, svět se ocitá v „permanentní krizi“. Nemoc, s níž se společnost potýká, diagnostikuje *Poučení* jako psychózu vyznačující se ztrátou kontaktu se skutečností, nemocní podléhají bludům, aniž by si toho byli vědomi. Další zmiňovanou chorobou je hysterie, která způsobuje, že „nemocní“ jsou snadno ovlivnitelní a mohou se stát nástrojem něčí moci. Tato diagnóza objasňuje, jak se mohli „čestní a pracovití“ lidé nechat oklamat líbivými hesly pravice, k nimž se přidala ještě „vlna demagogie“. Na jedné straně tu tedy máme nemocné, jejichž zranitelnost spočívá v chorobě, která přímo vylučuje schopnost vlastního „skutečného“ poznání, na druhé straně

pak demagogy, kteří tohoto stavu využívají ve svůj prospěch, udržují společnost v bludech, zaplétají ji do sítě polopravd a lží a následně mění nemocné občany ve vlastní nástroj v boji o moc. Celý rok 1968 se tak ukazuje z perspektivy bojů o mocenské pozice, které jsou jen vyvrcholením dlouhodobého „zápasu“ pravice a levice. Ještě než přistoupíme k samotnému zobrazení této tendence v textu, podíváme se blíže na jednu z hlavních zbraní v této „bitvě“, a to na média.

## 2.6 Masové prostředky jako klíčová zbraň

Průnik pravice do masových sdělovacích prostředků vypichuje *Poučení* jako jeden z klíčových bodů pro vývoj událostí v roce 1968. Komunistická strana si samozřejmě velmi dobře uvědomovala důležitost sdělovacích prostředků, a proto je mezi „trvalé a neměnné hodnoty socialismu“ zahrnuta i „marxisticko-leninská ideologie a její uplatňování prostřednictvím všech nástrojů masového působení“. Strana reprezentovaná zdravým jádrem si tedy velmi dobře uvědomuje, jak osudné může být zbavení se vlivu v masmédiích.

Ve chvíli, kdy pravice získává dominantní pozici ve sdělovacích prostředcích, má zajištěnu kontrolu nad tím, co bude veřejnosti sděleno, kdo promluví a jakým způsobem. „Vládou nad rozhodujícími sdělovacími prostředky pravice získala fakticky možnost monopolizovat výklad smyslu a cílů lednového pléna ve svém duchu“ (*Poučení* 1971). Dle *Poučení* se média nesnaží „objektivně“ informovat o aktuálním dění, mnohem důležitější je jejich funkce interpretační. Vzhledem k tomu, že „nemocný“ čtenář si není schopen vytvořit vlastní názor, snadno přijímá mínění jiných, aniž by je byl schopen kriticky reflektovat.

Mezi přednostmi masových sdělovacích prostředků patří nejen možnost působit na široké masy čtenářů, ale také rychlost, s níž se tak děje. Na rozdíl od levice, která se dostává do izolace a není schopna včas ovlivnit větší množství lidí, pravice může okamžitě reagovat na jakýkoli potenciální problém. Správné načasování pro vydání zásadního dokumentu pak může výrazně ovlivnit další dění (zmiňuje se např. zveřejnění textu Ludvíka Vaculíka *2000 slov* „v předvečer okresních konferencí“). Kromě samotných sdělovacích prostředků využívá pravice organizování mítinků, rezolucí, podpisových akcí pracujících. Ačkoli i mezi novináři byli příslušníci zdravého jádra, možnost jejich dalšího působení je velmi záhy zastavena. „Agresivní skupiny tzv. progresistů umlčovaly a terorizovaly poctivé redaktory a novináře, kteří chtěli pravdivě a objektivně hodnotit situaci v naší zemi“ (Tamtéž). Zatímco tito poctiví novináři mizí (a s nimi i pravda), stávají se sdělovací prostředky hlavním nástrojem



pro „pomýlení“ lidí. Změna poměrů je *Poučením* prezentována na případu *Rudého práva*, které je historicky spojeno s levicí, čehož využívá pravice, která z něj udělá platformu pro vlastní myšlení, což ovšem nemohou „nemocní“ prohlédnout.

## 2.7 Boj o bytí a nebytí

*Poučení* nikterak nezastírá, že se rok 1968 nesl především v duchu boje o moc mezi levicí reprezentovanou zdravým jádrem a pravicí, která se snaží změnit dosud platný řád. Pojetí boje v *Poučení* ztrácí patos typický zejména pro období padesátých let. Před čtenářem se prostírá válka stratégů, kteří s chladným kalkulem a rozvahou ovládají nemocnou společnost a využívají její slabosti, aby nad ní získaly absolutní moc. Ani levice se netají svými mocenskými záměry (text je neustále okázale připomíná). *Poučení* ovšem upozorňuje na zásadní rozdíl mezi záměry levice a pravice. Levice má z ideologického hlediska přímo povinnost bojovat za socialismus, protože jen toto „dokonalé“ zřízení může zajistit prospěch všem. Zde se zdůrazňuje nesobeckost a obětavost zdravého jádra bojujícího za „životní zájmy“ celé společnosti. Oproti tomu ostatní účastníci mocenského zápasu sledují své vlastní, sobecké cíle.

Boj o moc má však dle *Poučení* daleko širší záběr než jen zápas mezi pravicí a levicí v Československu, jedná se o události celosvětového významu. V tomto smyslu se čeští a slovenští zastánci pravice a levice stávají jen zástupnými figurkami pro střet mezi kapitalistickým západem a socialistickým východem. Tímto způsobem se vyzdvihuje pozice Československa jako hranice mezi těmito dvěma světy. Zastánci obrodného procesu jsou tak pojati jako „přísluhovači“ imperialismu, který se snaží vyvolat střet s celou socialistickou soustavou. Tímto se umocňuje role SSSR v celé záležitosti. Sovětský svaz je v *Poučení* představen jako trpělivý, starší a zkušenější „bratr“, který se znepokojením sleduje, co provádí jeho „sourozenec“, zároveň však nechce ukvapeně zasahovat do jeho záležitostí a nechává jej, aby se sám vyrovnal se složitou situací. Skutečnost se tak jeví jako další z rituálů zkoušky, který má u zkoušených prokázat oddanost myšlence socialismu a sílu pro jeho prosazování. Ve chvíli, kdy se ukáže, že zkoušení mají se zadaným „úkolem“ značné potíže, snaží se je jejich „učitel“ nasměrovat na správnou cestu, nicméně záhy se ukazuje, že zkoušení nemají bez cizí pomoci šanci sami obstát.

V této rozhodující fázi ustupuje do pozadí metafora boje jako strategické války a vrací se představa „fyzického“ boje na život a na smrt, jehož výsledkem bude jen krveprolití a

mnoho mrtvých. Stále se však pohybujeme na rovině možného, nikoli skutečného, a proto nejsou obrazy krveprolití tak účinné, jako by tomu bylo u „skutečného“ válečného střetnutí. Přesto už nelze jen trpělivě vyčkávat a doufat v kladné vyvrcholení záležitosti. Text dospěl do bodu, kdy se zásah z vnějšku jeví jako jediné možné a svým způsobem vytoužené řešení. Intervence vojsk Varšavské smlouvy tak není nahlížena jako samozvaný vpád nepřítele, ale vskutku jako bratrská pomoc od těch, kterým záleží na osudu „nevinných“ lidí a kteří jako jediní mohou odvrátit blížící se zkázu. V rámci metaforiky nemoci představuje vojenský zásah jakousi „první pomoc“ nutnou pro odvrácení takřka jisté smrti. Takováto „operace“ může zastavit postupující chorobu, nicméně nepředpokládá automatické vyléčení, protože organismus sám se musí vypořádat se zbytky choroby. Nastává tak období rekonvalescence – normalizace.

## **2.8 Návrat starých pořádků**

Normalizace jako návrat do normálního stavu logicky předpokládá, že víme, jak takový normální stav vypadá, je zde předpoklad výchozího bodu, k němuž je nutné se vrátit. Jak už bylo mnohokrát řečeno, tvrdá linie komunistů měla o podobě „normálního“ stavu velmi jasnou představu, jíž v období normalizace začala uvádět do praxe.

Samozřejmě nadále pokračuje boj o mocenské pozice, které „poctiví“ komunisté v předchozím období ztratili. Klíčovou roli tu sehrává SSSR a jeho podpora zdravému jádru, které se vymaňuje z izolace, neboť získává mocného spojence. Zdravé jádro se jako první dokáže zorientovat v přítomném chaosu, protože se mu dostalo „objektivního“ poznání, jehož je KSSS zárukou. Levice v dané chvíli musí získat všechny zásadní mocenské pozice a zbraně, aby mohla znovu vybudovat potřebnou „imunitu“ pro organismus, jenž právě přestál téměř smrtelnou chorobu, a důsledně zničit poslední pozůstatky nemoci, které v uzdravujícím se těle ještě zůstaly.

Pro nemocné znamená normalizace v podstatě probuzení z hrůzného snu. Postupně se vymaňují z horečnatého stavu „blouznění“ a začínají si uvědomovat hrůznost svého chování v době nemoci. Text zde velmi výrazně rozvádí motiv „pomýlených“ čestných lidí, kteří ne tak docela vlastní vinou podlehlí zhoubné nemoci, čímž ztratili schopnost rozumného uvažování, což vedlo k jejich nepochopitelnému chování, za něž se nyní stydí. Teprve v této chvíli prohlédnutí jsou schopni objektivně posoudit vojenský zásah SSSR, oprostít se od zjitřených emocí a objektivně vyhodnotit stav věci. Zatímco s nastolením socialismu je

spojena „hluboká změna ve vědomí lidí“, která nastala po tragické zkušenosti druhé světové války, rok 1968 představuje jen dočasnou „ztrátu“ tohoto vědomí, která při procesu uzdravení mizí. Samozřejmě si všichni nemocní velmi záhy uvědomují své předchozí omyly. „Postupně se sami přesvědčili a přesvědčují o správnosti internacionální pomoci spojenců, tehdejších svých postojů a činů upřímně litují a poctivou prací vyjadřují svou oddanost věci socialismu“ (*Poučení* 1971).

Kromě nemocných tu však ještě stále jsou ti, kteří zneužili složité období pro své soukromé cíle, čímž ohrozili samotnou existenci státu a jeho socialistického zřízení. Ti, kteří odmítli provést „rituál pomýlených“ a odmítli se kát za své předchozí hříchy, museli být logicky „novým“ režimem označeni jako zrádci a politicky i společensky „odstřeleni“, aby nemohli nadále škodit. Tento moment znamenal jakési překonání poslední překážky na cestě k naprostému uzdravení.

Nemoc se tedy pro tvůrce *Poučení* stala jediným možným vysvětlením pro dění v roce 1968. Text navozuje situaci, v níž většina společnosti (čestná a poctivá část) ve skutečnosti neodmítala socialistické zřízení postavené na marxismu-leninismu, ale kvůli své dočasné indispozici jen nedokázala včas prohlédnout podvodné machinace skutečných odpůrců socialismu. Celé období se tak jeví jako těžká zkouška, kterou musela společnost projít, aby byla schopna docenit přínos socialismu, a získala tak nový impuls do další práce. Ti, kteří nakonec obstáli, mohou dle *Poučení* zapomenout na „období krize“, protože jak známo, čas vyléčí všechny rány...

### 3. Normalizační kinematografie

V předchozí kapitole jsme si představili *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* jako klíčový text normalizace, jehož vliv zasáhl prakticky všechny oblasti veřejného života v Československu. Sférou, k níž směřoval enormní zájem normalizátorů, byla československá kinematografie. Komunisté si samozřejmě byli velmi dobře vědomi, jak velký význam má televize a film pro šíření komunistické ideologie: „Sdělovací prostředky, tisk, rozhlas, televize, film, jsou nesmírně důležitým nástrojem moci a masové politické výchovy, který se nikdy nesmí vymknout řízení a kontrole marxisticko-leninské strany a socialistického státu, nemá-li se věc socialismu dostat do vážného nebezpečí“ (*Poučení* 1971). Spojíme-li potřebu strany šířit mezi lid teze *Poučení* s výše citovanými slovy, vychází nám z toho jednoznačný cíl normalizátorů přenést hlavní myšlenky *Poučení* na filmové plátno, a oslovit tak další masy diváků. Ovšem stejně jako text *Poučení* nevznikl ze dne na den, tak ani filmová tvorba tematizující dění roku 1968 v intencích normalizační ideologie nemohla vzniknout okamžitě.

V této části práce bychom se tedy pokusili nastínit, jaká cesta vedla v oblasti československé kinematografie od nové vlny a zlatých šedesátých až k normalizaci a „unikátním“ snímkům typu Steklého *Hrocha*. Vzhledem k tomu, že filmy, jichž se bude týkat další analýza, byly natočeny ve Filmovém studiu Barrandov, zaměříme se v naší práci zejména na změny probíhající právě na tomto místě.<sup>11</sup>

#### 3.1 Krizové období 1968-1969

První výraznou změnou související s postupujícím demokratizačním procesem bylo zrušení cenzury na počátku března 1968.<sup>12</sup> S uvolněním poměrů ve filmové branži se také začalo otevřeně hovořit o nedávné praxi v oblasti filmové tvorby, kdy byla byrokraticky zdržována produkce některých "nevhodných" titulů a jiné projekty, které byly již přichystané do výroby, byly odkládány na "později" (Hulík 2011: 21). Na povrch pak vyplouvaly obecnější otázky zabývající se posláním umění ve společnosti. Po mnoha letech, kdy podobu "umění" určovala komunistická strana, se znovu začalo hovořit o svobodném prostoru, jenž

---

<sup>11</sup> Jednou výjimkou je seriál *Třicet případů majora Zemana*, který natáčela Československá televize, již se ve své práci věnuje Jarmila Cysařová (Cysařová 2002).

<sup>12</sup> Na Barrandově byla cenzura oficiálně zrušena 24. března 1968 poté, co toto rozhodnutí oznámil ředitel studia Vlastimil Harnach (Hulík 2011: 22).

by měl být dopřán všem tvůrcům. Osvobození od předběžných kontrol filmů přišlo na Barrandově 28. března, přičemž plnou zodpovědnost za všechny filmy vyrobené ve studiu převzaly jednotlivé tvůrčí skupiny spolu s vedením studia (Tamtéž: 22). Filmoví tvůrci měli také zájem aktivně se účastnit společenského dění, a tak byl dne 6. května ustanoven Koordinační výbor tvůrčích svazů, jenž se měl aktuálního dění nejen účastnit, ale také je ovlivňovat a podpořit reformní proud v jeho demokratizačních snahách.

Sen o změně byl však poměrně záhy přerušen invazí vojsk Varšavské smlouvy na československé území v noci 21. srpna 1968. V této době se projevil přínos tehdejšího ústředního ředitele československého filmu Aloise Poledňáka, jehož snažení je spojeno i s vůbec prvním dokumentem československého parlamentu proti okupaci (Tamtéž: 28). Několik filmových pracovníků, kteří měli k dispozici potřebný materiál, také pohotově natočilo probíhající invazi.<sup>13</sup> Další okamžitou reakcí na vpád vojsk na československé území bylo rozhodnutí vedení barrandovského studia ze dne 27. srpna o ukončení spolupráce se sovětským Mosfilmem na snímku *Kolonie Lanfieri* (Jan Schmidt, 1969) a s bulharským Kinocentrem na snímku *Ezop* (Rangel Valčanov, 1969). Na změněnou situaci reagovalo okamžitě i „zdravé jádro“ strany, přičemž první výrazná změna přišla v září, kdy byl z vedení Československé televize odvolán Jiří Pelikán. 13. září byla také znovu obnovena cenzura, a to v přísnější podobě, než jaká byla stanovena původním zákonem z roku 1966 (Tamtéž: 31).

Vzhledem k technické náročnosti filmové tvorby, která vyžadovala začít s natáčením více jak rok před plánovaným uvedením filmu, se v dramatickém plánu pro rok 1968 nemohly změny spojené s vojenskou okupací ještě projevit. Ve filmové tvorbě panovala stále relativní volnost, a proto bylo hlavním cílem filmařů dokončit plánované snímky, které by mohly být v pozdější době problematické.<sup>14</sup>

Odpor filmových tvůrců vůči dění v Československu po 21. srpnu 1968 měl být vyjádřen především prostřednictvím dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov

---

13 Jednalo se především o kameramana Stanislava Mílotu, produkčního Jaromíra Kallistu, režiséra Jana Němce a dále o produkčního Jana Balzera s kameramanem Ivanem Šlapetou (Tamtéž: 29).

14 Jednalo se zejména o snímky *Žert* (Jaromil Jireš, 1968) a *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968). Ve stádiu dokončovacích prací byly v roce 1968 ještě snímky *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Ohlédnutí* (Antonín Máša, 1968), *Farářův konec* (Evald Schorm, 1968) a *Čest a sláva* (Hynek Bočan, 1968). V přípravných pracích či v samotném natáčení se pak nacházely snímky *Směšný pán* (Karel Kachyňa, 1969), *Já, truchlivý bůh* (Antonín Kachlík, 1969) a *Touha zvaná Anada* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1969), (Tamtéž: 42).

na rok 1969. Definitivní podobu získal tento plán v prosinci 1968 a jeho cílem bylo jednak navázat na úspěchy 60. let, jednak usilovat o posílení socialismu s lidskou tváří (Tamtéž: 44).

Změny v československém filmu šly však přesně opačným směrem a postupující konsolidace poměrů v letech 1969–1970 způsobila, že značná část připravovaných projektů zůstala nedokončena.<sup>15</sup> Zvláštní skupinou ve filmové tvorbě daného období jsou pak tzv. trezorové filmy. Jedná se o snímky, které byly ve své době po výrobní stránce zcela dokončené, ovšem vzhledem k dalšímu vývoji již nebyly uvedeny do kin.<sup>16</sup> Tyto snímky mohly posloužit normalizátorům jako doklad „krize“ let 1968–69 a jejich zabavení a neuvedení do kin získalo rozměr symbolického aktu ukončení "krizového" období a započnutí znovuoobnovení socialismu dle sovětského vzoru (Tamtéž:78). Dále tu jsou filmy, které sice byly ještě ve své době uvedeny do kin, ale již v administrativně omezené distribuci.<sup>17</sup> V těchto snímcích pak symbolicky vyvrcholila "zlatá šedesátá".

Ačkoli bylo snahou normalizátorů "ozdravit" situaci ve filmu co možná nejdříve, nebylo to vzhledem k dlouhým výrobním lhůtám dost dobře možné, a proto i dramaturgický plán na rok 1970 vycházel především z plánu na rok 1969 s tím, že už neměla být z hlediska normalizátorů vytvořena díla zjevně protistátní a protistranická.<sup>18</sup>

### 3.2 Nastupující normalizace

Stejně jako v dalších oblastech i ve filmu s sebou normalizace přinesla především rozsáhlé personální čistky. V oblasti kinematografie představovalo první krok na cestě ke konečné konsolidaci poměrů odvolání ústředního ředitele československého filmu Aloise

---

<sup>15</sup> Mezi filmy, které skýtalý potenciál nadprůměrného díla, řadí Štěpán Hulík plánované snímky *Pevnost hadů*, *Talíře ve vzduchu*, *Jak se u nás peče chleba*, *Střelba*, *Zjevení o ženě rodiče podle svatého Jana*, *Rallye*, *Totální agent*, *Heart beat*, *Zbabělci*, *Návštěvy*, *Legenda o krásné Julince*, *Tovaryšstvo Ježíšovo* a *Horečka* (Tamtéž: 44–55).

<sup>16</sup> Mezi trezorové filmy patří snímky *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Smuteční slavnost* (Zdenek Sirový, 1969), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vilhanová, 1969), *Ezop* (Rangel Valčanov, 1969) a *Nahota* (Václav Matějka, 1970), byť v posledním případě byla motivace neuvedení poněkud jiná než u ostatních děl (Tamtéž: 56–74).

<sup>17</sup> Jedná se o snímky *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Hlídač* (Ivan Renč, 1970), *Nevěsta* (Jiří Suchý, 1970) a *Kateřina a její děti* (Václav Gajer, 1970), (Tamtéž: 75–77).

<sup>18</sup> Výsledkem této snahy bylo nedokončení snímků *Návštěvy* (Otakar Fuka – Vladimír Drha – Milan Jonáš, 1970), *Archa bláznů* (Ivan Balada, 1970) a *Pasíák* (Hynek Bočan, 1969), (Tamtéž: 78–92).

Poledňáka, který byl 23. září 1969 nahrazen dr. Jiřím Puršem. Dalším logickým krokem pak byla změna na vedoucích pozicích v barrandovském studiu. Z místa ředitele Filmové studia Barrandov byl k 30. listopadu 1969 odvolán Vlastimil Harnach, z funkce ústředního dramaturga byl propuštěn František Bedřich Kunc. Od 1. ledna 1970 se stal ředitelem studia Jaroslav Šťastný, který představoval neškodnou figurku v době, kdy strana zkrátka nenašla nikoho vhodnějšího. Již 26. října 1970 byl Šťastný ve funkci ředitele studia nahrazen Miloslavem Fáberou, který na tomto postu vydržel až do roku 1977. Zdaleka nejvýznamnější pro další směřování československé kinematografie pak byla změna na pozici ústředního dramaturga, jímž se k 1. prosinci 1969 stal Ludvík Toman, jedna z rozhodujících postav normalizace v barrandovském studiu (Tamtéž: 96–98).

Všechny změny už samozřejmě probíhaly pod přísným dohledem ÚV KSČ, který si nechal od vedení studia vypracovat *Zprávu o situaci v čs. kinematografii* (1970), na níž posléze navázala ještě *Zpráva o situaci v oblasti českého filmu* (1970). Zpráva přinášela řadu jmen dalších osob, které byly dosud odvolány ze svých míst. Souhrnně lze říci, že v rámci domácí kinematografie nezůstala jediná oblast nezasažená čistkami a vzhledem k rychlosti, s jakou ke všem těmto změnám docházelo, nebylo možné na "uvolněná" místa dosadit plně kompetentní pracovníky, a tak byly do těchto funkcí dosazovány i osoby ze značně vzdálených oborů a bez příslušné kvalifikace, rozhodující byla "ideologická spolehlivost" (Tamtéž: 100–102). Připravována byla také reorganizace v dramaturgii studia, neboť ve vedení dosavadních šesti tvůrčích skupin byly údajně soustředěny ony "nekalé živly", které tedy musely z těchto míst zmizet (Tamtéž: 103).

Od února do dubna 1970 probíhala v barrandovském studiu první fáze prověrek, pro něž byla ustanovena osmičlenná komise, která si do začátku prověrek stihla "vyškolit" ještě dvaadvacet dalších osob, ovšem i někteří členové komisí museli být záhy vyměněni, protože se ukázalo, že sami "nemají v politických otázkách zcela jasno" (Tamtéž: 117). První etapa ovšem neproběhla podle představ normalizátorů, a tak nastala druhá etapa, pro kterou se měla pravidla pro vedení pohovorů výrazně zpřísnit. Prověrky se značně protáhly a probíhaly ještě poté, co XIV. sjezd KSČ oficiálně zhodnotil a uzavřel průběh výměny stranických legitimací.<sup>19</sup> Kromě toho, že jednotliví filmoví tvůrci hovořili o "svých názorech" na dění v roce 1968, musel každý z nich ještě přijmout závazek do budoucna (Tamtéž: 120). Samotná reorganizace dramaturgie, o níž už byla řeč, započala rozpuštěním ideově uměleckých rad k 15. lednu 1970, samotné tvůrčí skupiny pak zanikly k 1. březnu 1970, místo nich vznikly

---

<sup>19</sup> Pro naše téma je jistě zajímavé, že členy jedné z komisí byli i Vojtěch Trapl a Jiří Sequens.

tzv. dramaturgické a výrobní skupiny, čímž se od sebe oddělily fáze dramaturgická a produkční, což znamenalo pro stranu možnost důsledněji kontrolovat nově vznikající díla (Tamtéž: 146).

### 3.3 "Poučená" kinematografie

Postupující konsolidační proces s sebou přinášel zásadní změny v samotné filmové tvorbě. Zatímco krátce po srpnu 1968 šlo především o to, aby se k „socialistickému“ divákovi nedostaly ideologicky problematické snímky, v nichž ještě doznívala normalizátory negativně hodnocená nová vlna, od roku 1973 zde již byla ambice přikročit k „nové“ socialistické produkci, jíž Jiří Purš charakterizoval jako „důležitý prostředek formování socialistického člověka, utváření jeho socialistického vědomí a jeho ovlivňování v duchu socialistického životního stylu“ (Purš 1981: 18). Film má v jeho pojetí za úkol „pomáhat všem lidem z třídních marxisticko-leninských pozic vidět všechny události historie i naší současnosti“ (Tamtéž: 15). Velice záhy se objevuje explicitně formulovaný požadavek, aby vznikala „díla, která by také ukázala československou problematiku z krizového období let 1968–69“ (Tamtéž: 28).

Jako první se pokusil tento „stranický úkol“ naplnit režisér Karel Steklý a zdaleka nezůstalo jen u jednoho pokusu. Filmy *Hroch* (1973), *Za volantem nepřítel* (1974) a *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) vytvořily jakousi trilogii o událostech roku 1968.

Inspirací pro film *Hroch* se Steklému stala Dostojevského povídka *Krokodýl*, která má podobný námět. S první verzí filmové povídky s názvem *Hroch* přišel Steklý už v roce 1964, tehdy se ovšem neseťkal s úspěchem a až politická aktualizace látky umožnila, aby byl plánovaný snímek skutečně vytvořen (Hulík 2011: 244–245). Režisér a scénárista Steklý zde vytvořil obraz „nemocného“ světa nacházejícího se v přibližně stejném chaosu jako základní dějová linka filmu. Vše začíná příběhem hrocha z pražské zoo, který potřebuje zlato na vyspravení bolavého zubu. Celou situaci jde do zoo vyšetřit bankovní úředník, „shodou okolností“ také Hroch (Oldo Hlaváček), jenž je nakonec zvířetem spolknut a z jeho útrob dále promlouvá k občanům, kteří podleli štvavé kampani reformistů. Podvod s mluvícím hrochem je v závěru odhalen, poté co zvíře Hrocha vyvrhne před zmanipulovaný dav.

Další Steklého pokus o zfilmování událostí z roku 1968 představuje snímek *Za volantem nepřítel* odehrávající se v prostředí pražské taxislužby. Pro stranu byl právě tento snímek nesmírně důležitý, o čemž svědčí fakt, že vznikala zcela mimo dramaturgické skupiny



pod přímým dohledem Ludvíka Tomana, přičemž jednotlivé stříhové verze filmu byly konzultovány se stranickými špičkami. Plánovaný závěr filmu měl původně vyvrcholit příletem letadel přinášejících internacionální pomoc sovětských soudruhů před zraky dojatých hlavních hrdinů (Tamtéž: 246). Takovýto „happyend“ pravděpodobně předčil i očekávání samotných normalizátorů a nakonec byl závěr přece jen umírněn (viz dále).

Závěrečný snímek pomyslné trilogie nazvaný *Tam, kde hnízdí čápi*, byl natočen podle románu tehdejšího místopředsedy Svazu československých spisovatelů Bohumila Nohejla *Velká voda*. Diváka zavádí do venkovského prostředí, kde nejprve sleduje kolektivizační snahy hlavního hrdiny Štěpána (Jiří Krampol), a poté jeho působení v krizovém roce 1968.

Další film zachycující rok 1968 představuje Traplův snímek z roku 1975 nazvaný *Tobě hrana zvonit nebude*. Vojtěch Trapl se v březnu 1970 stal vedoucím jedné z nově vzniklých dramaturgických skupin, přičemž ta Traplova se primárně zaměřovala na zpracování látek s politickou a angažovanou tematikou. Již v roce 1970 byl ve skupině připravován snímek *Za bílého dne*, což mělo být zpracování známého incidentu ze srpna 1968, kdy v Košicích došlo v reakci na vojenskou okupaci země k veřejnému lynči manželky místního komunistického funkcionáře. Námět původně zpracovával novinář Rudolf Černý, k realizaci ovšem došlo až po řadě peripetií v roce 1975. Divadelní hru s názvem *Tobě hrana zvonit nebude* tehdy pro film upravil a jako svůj celovečerní debut také režíroval sám Trapl (Tamtéž: 149).

K Steklému a Traplovi se v roce 1976 připojil Václav Vorlíček snímkem *Bouřlivé víno*, na něž později navázalo ještě *Zralé víno* (1981) a *Mladé víno* (1986). *Bouřlivé víno* vzniklo dle románu *Svatý Michal* Jana Kozáka, tehdejšího předsedy Svazu československých spisovatelů. Podobně jako Steklého *Tam, kde hnízdí čápi* se i Vorlíčkův film zaměřuje na vesnické prostředí, v němž se předseda JZD Michal Janák (Vladimír Menšík) vyrovnává s „šílenstvím“ roku 1968.

Posledními filmy, jimiž se budeme dále zabývat, jsou 25. díl seriálu *Třicet případů majora Zemana*<sup>20</sup> nazvaný *Štvanice* (1979) a 26. díl *Studna* (1979). *Štvanice* coby případ z roku 1968 navazuje na 10. díl seriálu zasazený do roku 1953 s názvem *Vrah se skrývá v poli* (1975). Dějištěm obou dílů je seriálová Plánice odkazující na reálné Babice.<sup>21</sup> Zajímavá byla i geneze vzniku případu z roku 1968. Původní autorský záměr Jiřího Procházky vyjadřuje

---

<sup>20</sup> Okolnostem vzniku seriálu se ve své monografii věnuje Daniel Růžička (Růžička 2005).

<sup>21</sup> K srovnání filmového zpracování a skutečných událostí v Babicích více práce Daniela Růžičky (Růžička 2004).

povídka *Hrdelní pře*, do výsledného scénáře pro filmovou *Štvanici* však již výrazně zasahoval režisér seriálu Jiří Sequens, a ten tak doznal značných změn.<sup>22</sup> Konečné vyrovnání se s krizovým obdobím pak představuje *Studna* odehrávající se v roce 1969.

V další části bychom se pokusili porovnat ustavující text *Poučení* s výše zmíněnými filmy, které vypráví o roce 1968 z téže ideologické perspektivy. Zajímat nás bude především to, jak úzce jsou jednotlivé filmy spojeny právě s *Poučením*, jaké motivy z daného textu přebírají nebo čím se naopak liší.

---

<sup>22</sup> K srovnání televizní verze a knižní předlohy Alena Fialová (Fialová 2007: 82–99).

## 4. Rok 1968 v normalizačním filmu

Jako výchozí bod při analýze filmových snímků využijeme poznatky, k nimž jsme dospěli v kapitole věnované textu *Poučení z krizového vývoje*. Stejně jako při analýze *Poučení* se i ve filmové tvorbě zaměříme především na obraz nemoci, na vliv médií při šíření choroby, zajímat nás budou také na jedné straně viníci krize roku 1968, na druhé straně pak zdravé jádro a jeho role v procesu uzdravení. Oproti rozboru *Poučení* přidáváme kapitolu věnovanou roli západu v dění roku 1968, neboť je jí ve sledovaných filmech věnován značný prostor.

### 4.1 Pod vlivem nemoci

Nemoc je ve sledované filmové tvorbě představena především skrze obrazy davové psychózy, hysterie, šílenství a vzrůstající se agresivity mezi lidmi. Tyto projevy nejlépe ilustrují hromadné scény, v nichž se nákaza jako řetězová reakce šíří od člověka k člověku. Může se přitom jednat o menší skupinky lidí (scéna z Václavského náměstí v *Za volantem nepřítel*), o ustálené kolektivy (obyvatelé Pálavic v *Bouřlivém vínu*, lidé z Plánice ve *Štvanici*, taxikáři v *Za volantem nepřítel*, pracovníci JZD v *Tam, kde hnízdí čápi*) nebo o skutečný dav čítající stovky lidí (*Tobě hrana zvonit nebude*, *Hroch*).

Do role nemocného staví diváka Vojtěch Trapl ve svém snímku *Tobě hrana zvonit nebude*. V úvodní scéně filmový divák spolu s „okrajovými“ účastníky davu sleduje, jak se lidé srocují kolem neznámé ženy s chlapcem, aniž by znal důvod pro takové jednání. Když se část davu pohne a začne prchající ženu pronásledovat, přidávají se k nim postupně další a další lidé a spolu s nimi i divák sledující průběh akce. Zatímco „zdravý“ divák by měl v této chvíli začít přemýšlet o tom, co se před ním děje a zhrozit se nad chováním davu, u nemocného účastníka scény k ničemu takovému nedochází. Pronásledující už se pohybují „mimo realitu“, nejsou schopni domýšlet, čeho se účastní. Jakoby se tito lidé ocitli v transu, o čemž ostatně svědčí bezduché výrazy v jejich tvářích, a probudili se až v momentě, kdy zazní výkřik varující před blížící se policií. Teprve v tu chvíli dav znovu „procitne“ a rozprchne se, čímž s konečnou platností zaniká. Tato scéna odhaluje pohled normalizátorů na dění roku 1968, kdy se většina společnosti měla ocitnout přesně v takovém transu, z něhož ji probudil až příchod vojsk Varšavské smlouvy do Československa.

Davová scéna z Traplova snímku odkazuje také k dalšímu z typických rysů nemoci, a sice k živelnosti. Způsob, jakým dav vzniká, evokuje vodní tok, kdy nepatrný pramínek několika jedinců postupně narůstá díky přítoku dalších lidí a nakonec se na hlavní ulici, jež

představuje koryto pomyslné řeky, mění v skutku nezastavitelný živel ničící vše, co mu přijde do cesty (stánky, květinový záhon, sako Balcarové). Tento moment se později ve filmu znovu zpřítomňuje skrze scénu, v níž se Zorka Balcarová (Zdena Burdová) věnuje moderní gymnastice. V bílém trikotu, se závojem v ruce a s ladnými pohyby působí tato téměř éterická bytost velmi křehce a nabízí se její ztotožnění se stejně křehkým bílým květem, který ze stromu spadl do proudu řeky. Stejně jako se Balcarové dařilo jistý čas před davem unikát, tak i květ krátkou chvíli pluje po řece, než jej vodní živel zcela spláchne, obdobně jako živelný dav smetl Balcarovou. Tato druhá scéna by ještě měla stupňovat pocit hrůzy a zděšení nad konáním davu, který zničil křehkou nevinou ženu.

Živelnost následně jakoby uvolnila stavidla pro „nezdravé vášně a pudy“, které se v jednání lidí projevují zvýšenou agresivitou doprovázenou hlasitým křikem. Nemocný člověk si potvrzuje svou sílu tím, že může ničit a ubližovat, o čemž zase svědčí pohled do davu, kdy lidé začnou zcela záměrně ničit stánky se zeleninou, zároveň záběr na tvář Přeskočilové (Hana Davidová) dosvědčuje, že si hon na Balcarovou vyloženě užívá. Právě dav krátkodobě poskytuje nemocným ztracenou jistotu, cítí se v něm být nesmírně silní, a to je podněcuje k dalším činům, k dalším násilnostem. S nemocnými lidmi přítom nelze ani rozumně hovořit, veškeré pokusy o domluvu končí nezdarem, protože tito lidé nejsou schopni přijímat argumenty jiných, ani podpořit své názory vlastní argumentací. Nemocným nezbyvá jiná zbraň než křik, slovní výpady, urážky a následně i fyzické útoky. Takovýchto hádek a menších či větších potyček je ve filmech zachycena celá řada, v podstatě se jedná o nejtypičtější projevy nemoci.

Člověk podléhající svým emocím se snižuje na úroveň pudově založené bytosti a postupně ztrácí svou lidskost. Všeřikající je v tomto směru jedna ze závěrečných scén *Hrocha*, kdy na jedné straně stojí rozběsněný lidský dav řádící jako pomínutý, na druhé straně pak vidíme zvířata v klecích jakoby zneklidněná chováním davu. Skoro se zdá, že do klecí patří právě lidé chovající se v danou chvíli hůř než zvířata. Motivy divokých zvířat a přírodních živlů se spojují do podoby živelného zvířecího jednání „nemocného“ člověka, jenž představuje hrozbu pro okolní (zdravou) společnost. Stejně jako si dokáže člověk podmanit dravý proud regulací řeky, tak má být regulováno i jednání lidí, aby nedocházelo k takovým hrůzným scénám, jako je zde pokus o lynčování nevinné ženy. Stejně jako lze divoká zvířata domestikovat, tak lze vychovat i nového „socialistického“ člověka, o což komunistická strana léta usiluje. Konečné vyznění tedy směřuje k nutnosti dohledu strany nad většinou společnosti, jejíž chování představuje hrozbu pro klidné soužití všech občanů.

Mimo davovou psychózu jsme jako další typický projev nemoci zmínili hysterii. Ta se zdá být mnohem méně nebezpečná, neboť se v podstatě týká jen zmatených jedinců, kteří svou neschopnost vyznat se ve všem, co se okolo nich děje, ventilují skrze hysterický záchvat. V jejich chování se prakticky nevyskytuje agresivita, protože jim schází síla podnícená davem. Tito lidé naopak pocítují svou slabost, což lze vnímat jako krok na cestě k uzdravení. Hysterický výstup Lídy Zemanové (Ivana Andrllová), která je potupena před třídou, z níž se jí žádný z jejích spolužáků nezastane, je celkem snadno vyřešen díky působení Jana Zemana (Vladimír Brabec), ten dceři vše objasní, a vrátí jí tak ztracenou jistotu (*Šťvanice*). Hysterie se nevyhne ani Dáše Hrochové (Helga Čočková), osamoceně ve snaze získat zpět manžela. Setkání s redaktorem Večerníku (Tomáš Sedláček) ochotným ženě pomoci, jí dodává sílu v boji proti intrikám Pipa Karena (Svatopluk Matyáš) a dalších (*Hroch*). Jako poněkud hysterickou reakci lze vnímat i vystoupení Majky Ronešové (Eva Kubíková), která se nedokáže vypořádat s tlakem učiněným na její rodinu i na ni samotnou, což končí výčitkou vůči rodičům, kteří zapomněli na dceřin svátek (*Tobě hrana zvonit nebude*) – také tato krize je okamžitě zažehnána.

Je zřejmé, že s nemocí v této podobě, by se mohla společnost zdárně vyrovnat. Nicméně do příběhu roku 1968 zasahuje celá řada dalších faktorů způsobujících, že nemoc se dále šíří a postihuje celé masy, což znemožňuje jednoduchý zásah zdravého jádra strany a uklidnění situace. V dalších částech práce bychom se tedy věnovali právě prostředkům, jejichž zásluhou se stav nemoci udržuje a dále rozšiřuje napříč společností.

## 4.2 Vliv západu na dění v Československu 1968

Jak jsme zjistili už při rozboru *Poučení*, události roku 1968 nejsou zdaleka pojímány jen jako boj mezi československou levicí a „pravicí“. Celou situaci pozorně sleduje východ a západ, a z této perspektivy se tak Československo stává klíčovým místem střetu socialismu a kapitalismu (imperialismu). Právě toto téma rozvíjí filmová tvorba více a důsledněji, než tomu bylo v samotném *Poučení*. Nyní nás bude zajímat především to, jak filmy zobrazují vztah československé společnosti k SSSR a k západním zemím, kterak se tyto vztahy proměňují a jaké důsledky dané změny přináší pro vývoj situace v roce 1968.

Sovětský svaz měl do roku 1968 ve vztahu k Československu vůdčí postavení. Ve filmu *Tobě hrana zvonit nebude* je tento vztah vysvětlen jako vděk „vůči těm, kteří za nás za války položili tolik životů.“ K této tezi odkazuje scéna, v níž paní Balcarová s Tomáškem

pokládají na hřbitově květiny k pomníčku padlých ruských vojáků. Dalším důležitým milníkem je pomoc SSSR při zakládání socialismu v Československu. Pakliže komunistická strana má být hlavní oporou pro celou československou společnost, tak Sovětský svaz představuje hlavní oporu právě pro samotnou stranu. Toho si je samozřejmě velmi dobře vědomé zdravé jádro, Olga Ronešová (Jiřina Petrovická) tvrdí, že „bez Sovětského svazu nejsme nic“, a také Žitný (František Němec) považuje vztah k SSSR za jednu z hlavních mocenských opor. Narušení tohoto vztahu by podle něj znamenalo zničení komunistické strany u nás (*Štvanice*).

Tak jak postupuje obrodný proces, objevují se i „kacířské“ myšlenky, jež tato tvrzení zpochybňují. Z rozhlasu ovládaného pravicí zaznívají slova: „Spolupráce se Sověty ano, ale jako rovný s rovnými“ (*Za volantem nepřítel*). Československo by se tak mělo vymanit z pozice žáka, pro něhož SSSR představuje učitele, což dotvrzuje doktor Kahan (Martin Růžek) slovy: „Nás přece nikdo nemusí učit socialismu, my ho máme v krvi už od husitských dob“ (*Tobě hrana zvonit nebude*). V souvislosti s tímto odklonem od SSSR se objevují i různé negativní zprávy, jež mají „zmást“ nemocnou společnost – spousta lidí má údajně skončit na Sibíři (*Tobě hrana zvonit nebude*), Sověti prý nic nedodávají, a proto je nemožné získat žádané součástky (*Tam, kde hnízdí čápi*), dochází k odhalení teroristických metod v případě smrti Jana Masaryka (*Za volantem nepřítel, Studna*). V konečné fázi je pak Balcar (Karel Vochoč) napadán za plnění zakázek do Sovětského svazu (*Tobě hrana zvonit nebude*). Ztráta důvěry občanů v SSSR a odpoutání se od něho pak logicky poskytuje prostor pro působení západních vlivů na československou společnost.

Už *Poučení* informuje své čtenáře o tom, že zájem západu o dění v Československu není zdaleka jen záležitostí roku 1968, ale sahá už do doby poválečné. Tento moment byl zařazen i do filmu *Tam, kde hnízdí čápi*, kdy snahu o založení družstva kazí „pozdravy z Ameriky“. Vedoucí výkupu Viktora (Karel Šebesta) přináší sedlákově Mašátovi (Zdeněk Kryžánek) letáky od Američanů obsahující výzvu: „Máme vydržet, neustupovat, mocnosti jsou s námi.“ Toto je skutečně pouze drobná epizoda, zájem západu o Československo naplno propuká až v krizovém roce 1968. V jednotlivých filmech se objevují zmínky o zájmu zahraničních agentur (*Hroch*), novinový článek nese název *Východ i západ upírá zraky ku Praze*, v Pálavicích natáčí rakouská ORF (*Bouřlivé víno*). Především však do Československa míří davy zahraničních hostů, o čemž svědčí naplněná restaurace – „samá cizina“ (*Tam, kde hnízdí čápi*) či stůl zadaný pro cizí ambasádu (*Za volantem nepřítel*), zmiňovány jsou i časté návštěvy cizinců, kteří si díky levným mezinárodním hovorům jezdí

vyřizovat do Československa své obchodní záležitosti (*Bouřlivé víno*). Mezi všemi pak vynikají postavy emigrantů-navrátilců Jožky Hrdličky (Jiří Vala) a Rudolfa (Karel Hábl), kteří přináší „svědectví“ o životě na západě.

Poté, co československá společnost odhodila všechno východní (sovětské) jako „zaostalé“, přijímá západní vlivy s nekritickým nadšením, což je mimo jiné opět považováno za důsledek nemoci. Zvláště mladí lidé přebírají prvky západní kultury, což je ve filmu ztvárněno motivy typu nápis Jimi Hendrix na tričku, poslech rockové hudby, popř. móda dlouhých vlasů u mužů (chlapců) „mániček“. Vše západní má samozřejmě negativní důsledky na chování občanů, hlasitá, živelná hudba jen podporuje řádění a agresivitu mladých lidí, kteří patří mezi první účastníky honu na Balcarovou (*Tobě hrana zvonit nebude*). Dále se jedná o skupinku pokřikující na Václavském náměstí, opět vystupuje velmi agresivně, hlasitě uráží své odpůrce (*Za volantem nepřítel*).

Největší prostor věnoval roli západu na život v Československu roku 1968 Václav Vorlíček ve snímku *Bouřlivé víno*. Život na vesnici je zde spojený s tím, že místní zkrátka nemají k dispozici nejmodernější „vymoženosti“ (na rozdíl od města), a proto se mnohem snáze nechávají okouzlit západem, jenž pro ně představuje pomyslný ráj. Této „iluzi“ napomáhá navrátilcec Jožka Hrdlička, který před lety emigroval do Rakouska, poté co jej Kvasnička (Zdeněk Kryžánek) navedl k zapálení stohu. „Nový“ Jožka však rozhodně není žádná ztracená existence, jak by se dle jeho minulosti dalo soudit, ale vrací se jako úspěšný obchodník s prosperující vinařskou firmou, může se pochlubit elegantním, drahým oblekem, jezdí v mercedesu, má vilu v Alpách a navíc si může dovolit posílat dárky jako myčka na nádobí. Pomýlení vesničané pak kvůli svému onemocnění nevidí nic jiného než onen blahobytný povrch.

Okouzlení západem s sebou zároveň přináší pocit vlastní malosti. Tento fakt dokumentuje scéna v hotelu, kdy se recepční (Jindřich Narenta) ptá Jožky, zda je spokojený s pokojem a omlouvá se slovy: „Pořád to ještě není Evropa.“ Návodná je i scéna, kdy Kvasnička nabízí Jožkovi něco k pití a pravděpodobně očekává, že ten si poručí něco „západního.“ Jožka jej však zklame, když žádá ruskou vodku, což je dnes „světová móda“. Hrdost nad vymaněním se ze sovětského vlivu tak přichází vniveč, kýžená světovost stále schází. Tato malost má být překonána přiblížením se západu, v Pálavicích se proto buduje vinárna určená především pro bohatou zahraniční klientelu, Jožka pak vesničany upozorňuje na nutnost zařadit striptýz jako něco, co je ve světě normální: „Musíte jít s dobou, svět se na vás dívá.“ Neochota Šmejkalové (Iva Janžurová) svléknout se budí v ostatních hrůzu

z toho, jak budou vypadat před návštěvníky z ciziny.<sup>23</sup> Jediný, kdo pocitem méněcennosti netrpí, je logicky Michal Janák, a tak Jožkův příjezd ohodnotí slovy: „Emigranti nám sem jezděj kšeftovat, předvádět svý bouráky, myslej, že nás posaděj na zadek, ale tady se všechno z gruntu změnilo.“ Za onou změnou samozřejmě nestojí nikdo jiný než Sovětský svaz...

Najde se ale i řada těch, kterým nestačí se k západu přibližovat, ale chtějí se tam přímo dostat. Zpěvačka Soňa (Helena Blehárová) z *Hrocha* touží po možnosti vystoupení v zahraničí a Houkalová (Slávka Budínová) z *Bouřlivého vína* sní o tom, jaká by byla ve Vídni dáma. Kromě toho tady máme emigranty Jožku a Rudolfa, kteří již na západě žijí. Útěk za hranice pak tematizuje film *Tam, kde hnízdí čápi*, když se Robert (Jan Kraus) a Fredy (Radan Rusev) spolu s Jarkou (Petr Svoboda) snaží opustit Československo. Vše směřuje k tomu odhalit filmovým divákům, jací lidé vlastně z Československa utíkají. Zůstaneme-li u zmiňované scény, vidíme, že Robert a Fredy jsou jednoznačně negativní postavy – „známé firmy.“ Nejprve zraní Ivana (Roman Čada), následně ho ponechají svému osudu a klidně okradou svého „kamaráda“ o těžce vydělané peníze. K útěku pak použijí kradené auto, které se Štěpánovi vrací zničené. Jožka odešel, protože se v Pálavicích provinil proti „harmonickému soužití“, také ve Vídni byl vězněn, žije v příšerném prostředí a stal se z něj obyčejný podvodník. Rudolf se chlubí úspěšnou firmou, ale fotí pouze reklamy, které sice přináší zisk, ale nezasluhují ničí obdiv. Z toho všeho tedy vychází pro diváka jasný závěr, že je jediné dobře, že tito lidé opustili Československo, protože by jen narušovali společnou práci ostatních, jejich úsilí o lepší život vydobytý poctivou prací.

### 4.3 Podíl médií na šíření nemoci

Podíváme-li se na média v sledované filmové tvorbě, zjistíme, že se jedná o jedno z největších témat vůbec. Zdůrazněna je především neustálá přítomnost médií v životě společnosti roku 1968. Nechybí záběry na kameloty upozorňující na nejzajímavější články (*Za volantem nepřítel*), na masové čtení denního tisku (*Hroch*), na dohady dělníků s novinami v ruce (*Tobě hrana zvonit nebude*), na natáčení a posléze sledování televizních pořadů (*Bouřlivé víno*, *Štvanice*), na povinný poslech rozhlasu (*Tam, kde hnízdí čápi*) apod. Právě rozhlasové a televizní vysílání se zdá být skutečně všudypřítomné, kromě domovů se s ním setkáváme v kancelářích i na různých veřejných místech. Média se těší nebývalému ohlasu

---

<sup>23</sup> Scéna se striptýzem je zařazena i do snímku *Za volantem nepřítel*, odehrává se v baru, kde se schází pomýlení taxikáři s lidmi z „vyšších míst“.



u svých recipientů, čehož náležitě využívají ve svůj prospěch ti, kteří je mají v moci, což není samozřejmě nikdo jiný než „pravice“.

Hlavní podmínkou pro úspěch veškerých „nekalých“ praktik novinářů a redaktorů je naprostá důvěra občanů v pravdivost informací, jež jim média předkládají. Pokud budeme sledovat samotný počátek nákazy, zjistíme, že právě prostřednictvím médií bylo zaseto semínko nedůvěry občanů v komunistickou stranu a její vedoucí úlohu ve společnosti. Východiskem pro celou situaci je přiznání určitých chyb a omylů, jichž se strana dopouštěla po roce 1948 (jedná se především o 50. léta). Pro zdravě fungující společnost by toto přiznání mělo být jen „rozumnou“ sebekritikou (u komunistické ideologie obzvláště oblíbenou), která nutí chybujiícího k poučení se ze svých omylů a umožňuje mu pokračovat dál a lépe. Důkazem o „zdravém“ přístupu k problému jsou slova Štěpána: „No, ruku na srdce, dělaly se přehmaty, no a oni je teď kritizují.“ Uvědomění si vlastních chyb a přijetí oprávněné kritiky není ničím negativním – pořád je tu naprostá důvěra ve stranu a socialismus jako systém. Nemocná společnost ovšem reaguje zcela jinak – odklonem od chybujiící strany.

Z pohledu *Poučení* pak média zveličují celý problém a přináší lidem stále další důkazy o chybách a „zločinech“, jichž se komunistická strana (v marxisticko-leninském pojetí) dopouštěla. Ve filmu je tento moment ztvárněn např. skrze noviny přinášející nová fakta o smrti Jana Masaryka, (*Za volantem nepřítel, Studna*), na televizní obrazovku se dostává pořad *Co tomu říkáte, pane profesore?*, který znovu otevírá případ plánického faráře (Ota Sklenčka) z 50. let (*Šťvanice*). V hlášení večerního televizního programu se objevuje pořad nazvaný *Pravda o mém muži s podtitulem Pásmo přímých svědectví o politických procesech v 50. letech (Tobě hrana zvonit nebude)*. Nemocný, který je zahlcený těmito zprávami, nutně zapomíná na to „dobré“, co strana vykonala, a vyvléká se z jejího područí.

Nezůstává jen u obvinění strany a dosavadního systému vlády, ale dochází také na mediální útoky vůči konkrétním lidem (zdravému jádru). Tyto útoky postihují prakticky všechny filmové „hrdiny“. Redaktorka Konečná (Vlasta Vlasáková) odhaluje Jana Zemana spolu s Kalinou (Miloš Willig) jako hlavní viníky „zmanipulovaného“ procesu s plánickým farářem (*Šťvanice*). Skrze televizní obrazovku je pohaněn i Michal Janák spolu s Mlčochem (Jaroslav Moučka) a Rosickým (Oldřich Vykypl), poté co dojde k vysílání sestřihu ze schůze v Pálavicích (*Bouřlivé víno*). Ještě častější jsou pak útoky zprostředkované denním tiskem. Do této kategorie patří články, které měly „odstřelit“ Balcara (*Tobě hrana zvonit nebude*), také Brabec (Miloš Willig) je „máchán“ v novinách, odsuzující článek se nevyhne ani Štěpánovi (*Tam, kde hnízdí čápi*). Útok na ředitele taxislužby Mudrocha (Miloš Willig) je

veden přes jeho manželku (Libuše Řídelová), na níž vychází v novinách stížnost (*Za volantem nepřítel*). Tímto způsobem se ukazuje stupňující se útok médií. Z hlediska postav příběhů je mnohem důležitější konání konkrétních lidí, s nimiž přichází do styku, než chyby strany jako takové, proto jsou tyto útoky účinnější než „pouhá“ obvinění strany. Kdo se nechá informacemi v médiích přesvědčit, zařazuje se mezi nemocné. Naopak filmový divák zná skutečnost, ví, že svým hrdinům může věřit, z jeho perspektivy se tedy jedná o usvědčení médií ze záměrného podporování „davové psychózy.“

Na základě zmiňovaných příkladů z jednotlivých filmů jsme již naznačili, z jakých praktik *Poučení* média usvědčuje. V první řadě se jedná o zneužití „vstřícného gesta“ strany přiznat vlastní omyly. Dochází k účelovému zahlcování recipienta zprávami o všech možných pochybeních, s cílem vyvolat v nemocných pocit, že dokud se nezbaví strany v její dosavadní podobě, budou se podobné chyby (a zločiny) stále opakovat. Dochází též k zneužití důvěry čtenáře v pravdivost informací, které se v médiích objevují. Do této kategorie spadají falešná obvinění poctivých komunistů, stejně jako sestřih ze schůze v Pálavicích, v níž je skutečnost zcela zdeformovaná a celkové vyznění situace přesně opačné, než tomu bylo v reálném dění. Víme, že v sestřihané verzi byly zcela vynechány projevy zdravého jádra a jeho příznivců, což je další z podstatných rysů mediální praxe, tak jak ji zobrazuje *Poučení*. Zrušení cenzury a svoboda slova se ukazují jako pouhá iluze, přičemž denní praxe je zcela jiná. Zdravé jádro a jeho názory nemají možnost proniknout do médií. Jako nejtypičtější příklad této situace můžeme uvést známý dopis dělníků pražské Pragovky přátelům v Sovětském svazu, který neměl být u nás vůbec otištěn (*Za volantem nepřítel*). Již v *Poučení* slouží tento dopis jako nejpádňější doklad o ovládnutí médií pravicí. Další návodnou scénou je neúspěšná žádost Kaliny, aby v pořadu redaktorky Konečné mohl sdělit televizním divákům svou verzi o plánickém případě, tak jako to bylo umožněno faráři (*Štvanice*). Naopak má divák možnost setkat se v médiích s celou řadou jmen, která byla v době vysílání jednotlivých filmů již vyřazena z veřejného prostoru (Šik, Vaculík, Smrkovský), což je opět bráno jako důsledek jejich pravicového zaměření.

Ve chvíli, kdy divák pochopí, jakých triků využívají média při své manipulaci s nemocnými, je načase odhalit, kdo se za tím vším skrývá. Z jednotlivých filmů vystupují především čtyři výrazné postavy redaktorů, a sice Dagmar Konečná (*Štvanice*), Voska (Václav Švorc, *Tobě hrana zvonit nebude*), Pip Karen (*Hroch*) a Marek (Antonín Hardt, *Tam, kde hnízdí čápi*). Jako nejtypičtější a zároveň nejhorší projev nemoci jsme v předchozí části práce označili davovou psychózu, na jejímž vzniku mají média značný podíl. Výše zmíněné

postavy redaktorů jsou pak v podstatě iniciátory akcí, které vedou až ke vzniku davové psychózy. Voska smluvený s Peldou (Karel Hábl) a ostatními stojí na počátku honu na Balcarovou (*Tobě hrana zvonit nebude*), reportáž Konečné v pořadu Co tomu říkáte, pane profesore? odstartuje „šílenství“ spojené s obnovením případu plánického faráře (*Štvanice*). Také Pip Karen ovládá masy skrze svou kampaň na podporu Hrocha (*Hroch*). Obdobnou kampaň slibuje i Marek Karlovi (Adolf Filip), ten ovšem kvůli svému příbuzenskému vztahu ke Štěpánovi odmítá (*Tam, kde hnízdí čápi*).

Redaktoři jsou ve všech filmech pojeti jako lidé, kteří zradili své „poslání“, jak o něm mluví Voska: „Novinařina je poslání – být při tom a pravdivě informovat.“ Všechny postavy se vyznačují dvojakostí, o níž byla řeč už v *Poučení*. Na jedné straně se udržuje dojem, že skutečně chtějí „pravdivě informovat“, na druhé straně je vše odhaleno jako lež a ukazuje se jejich skutečný záměr. Konečná přesvědčuje diváky svého pořadu o zájmu získat spravedlnost pro faráře, filmový divák však vidí, že se jedná pouze o útok vůči Zemanovi a jeho kolegům (*Štvanice*). Voska rozpoutává davovou psychózu, ale snaží se vzbudit dojem, že s Ronešovou spolupracuje na odhalení viníků (*Tobě hrana zvonit nebude*). Marek naoko nabízí plán, jak by se lidé mohli „mít lépe“, vše však směřuje pouze k odstranění Štěpána z místa předsedy JZD (*Tam, kde hnízdí čápi*). Pip Karen také zdánlivě bojuje o svobodu pro celou společnost, ve skutečnosti myslí pouze na to, jak by se zavděčil Fibingerovi (Eduard Dubský) a jeho společenství (*Hroch*).

Další z typických vlastností připsaných právě redaktorům je schovávání se za někým, či za něčím jiným. Explicitně tuto skutečnost vyslovuje Štěpán v rozhovoru s Markem: „Celej život se za někým schováváš, nejdřív za stranu, teď za redakci“ (*Tam, kde hnízdí čápi*). Stejně je tomu i u Vosky a u jeho anonymně publikovaného rozhovoru s Peldou (*Tobě hrana zvonit nebude*). Obdobně se i Konečná schovává za rozhodnutí redakce, když má Kalinovi přislíbit účast ve svém pořadu (*Štvanice*). Takový druh jednání, kdy se novináři nedokáží postavit za svůj názor, a vyhýbají se možné konfrontaci, je samozřejmě hodnocen velmi negativně.

Na první pohled by se mohlo zdát, že postavy redaktorů stojí u samého zrodu nemoci. Podíváme-li se ale na základní charakteristiku těchto postav, zjistíme mimo jiné, že svou moc získávají díky vládě nad médii, skrze něž dokáží manipulovat s masou lidí. Jakmile dojde na konfrontaci jedince proti jedinci, ztrácí svou jistotu, nedokáží hájit „své“ názory, začínají být vyhýbaví, popř. útočí rafinovaněji. Tyto vlastnosti zřetelně odkazují k charakteristice nemocných, mezi něž bychom redaktory také zařadili. Už autoři *Poučení* ale věděli, že pokud má dojít k opětovnému uzdravení, je třeba odhalit všechny viníky, tedy i zdroj nákazy.

#### 4.4 Hledání zdroje nákazy

Již jsme zmínili, že proces onemocnění má charakter řetězové reakce. Ve sledovaných filmech tak můžeme sledovat řetězení „viníků“ krize. Jako typický příklad lze uvést situaci z filmu *Tobě hrana zvonit nebude*, kdy Přeskočilová maluje plakát na popud Peldy, jenž je smluven s Voskou, který jedná dle instrukcí doktora Kahana. Ve *Štvanici* by se dalo uvažovat nad řetězem paní řídící (Eva Klepáčová), jíž „pomýlilo“ vystoupení faráře, jenž v pořadu vystupuje dle instrukcí Konečné, ta je zase ovlivňována Danešem (Petr Štěpánek) a Braunem (Miloš Nedbal). Obdobně v *Za volantem nepřítel* máme skupinu taxikářů dožadující se zvýšení platů, s čímž přišli taxikáři Bláha (Gustav Opočenský) a Hejtmánek (Jan Skopeček), ty na tuto možnost upozorní inženýr Brotánek (Svatopluk Matyáš), vedoucí odboru financí, který má pro změnu kontakt na vlivného činitele v ROH Ončáka (Jiří Němeček), jenž má další „vlivné“ známé.

Nemoc tak nabývá podoby pyramidy, jejíž základnu tvoří skutečně masy nemocných, za nimiž stojí zdánliví viníci situace, ti jsou ale záhy odhaleni jen jako další z řady nemocných, kteří sice „ovládají“ davy, zároveň ale netuší, že se sami stali obětí manipulace. Toto pojetí tedy zcela odpovídá jedné z hlavních tezí *Poučení*, pro něž obrodný proces nepředstavoval snahu běžného občana o změnu, ale šlo o „spiknutí“ řízené z vyšších míst. Ani v jednotlivých filmech tedy logicky nekončí hledání na samém vrcholu pomyslné pyramidy, ale hlavní viníci zůstávají skryti, docházíme pouze k mlhavé představě o „těch nahoře“, kteří jsou za celou situaci zodpovědní. Druhou linií by pak tvořily kontakty se západem, o jehož vlivu na situaci v Československu jsme již hovořili v samostatné kapitole. Podotkněme jen, že v *Tobě hrana zvonit nebude* stojí za Kahanem známí v cizině (a ze SSSR pravděpodobně nebudou) a také činovníci v *Za volantem nepřítel* mají zjevně bližší kontakty na západě, vzhledem k tomu, že diskutují o možné půjčce ze západu. Tyto postavy vypichujeme zvláště z toho důvodu, že se na první pohled zdají být posledním zřetelným článkem v řetězu nemocných, ale skutečný konec má sahat zjevně mimo republiku.

Již jsme říkali, že ztráta důvěry ve stranu představuje v procesu onemocnění pomyslnou „ztrátu imunity“, v jejímž důsledku jsou pak lidé oslabeni a na řadu přichází zmatení, dezorientace, nejistota. Důležitá je ovšem i motivace, která zařadí tyto „bezprizorní“ občany mezi nemocné. Podíváme-li se na věc z pohledu obrodného procesu, usilovali lidé především o svobodu (slova, pohybu, hospodářských záležitostí), žádali potrestat nespravedlnosti, jichž se komunistická strana dopouštěla v 50. letech (rehabilitační procesy) a toužili po vyšší životní úrovni. Stejně jako odhaluje *Poučení* dvojí tvář lidí angažovaných v obrodném

procesu, ukazuje také dvojakost jeho cílů, a vznešené ideály jsou tak poníženy na úroveň touhy po osobním zisku a prospěchu.

Pro většinovou společnost představují největší lákadlo samozřejmě peníze – taxikáři žádají o zvýšení platů (*Za volantem nepřítel*), vinaři se těší, jak si sami budou moci diktovat ceny vína (*Bouřlivé víno*), také Karel je nadšený z představy, kolik by mohli Italové zaplatit za mlíčná telata (*Tam, kde hnízdí čápi*). Řada lidí touží po slávě – Hroch, když už na své situaci nemůže „nic trhnout“, chce být alespoň slavný. Totéž lze říci i o postavě ministra Borovce (Miroslav Homola), který si užívá slávy coby předseda nové vlády (*Hroch*). Dále se nabízí možnost pracovních úspěchů – Voskovi je přislíbena místo v pražských novinách (*Tobě hrana zvonit nebude*), Mirek Stejskal (Ladislav Mrkvička) povýší na místo Jana Zemana (*Šťvanice*), pro kariéru zpěvačky Soni je zase důležitý příslib zahraničního vystoupení. Pip Karen touží po akademickém titulu, jenž mu má zajistit profesor Fibinger (*Hroch*). Farář v Plánici zase věří, že rehabilitační soud očistí jeho jméno a oficiálně jej zbaví viny, jíž si je jinak sám velmi dobře vědom (*Šťvanice*). S postupem do vyšších pater pomyslné pyramidy se dostáváme na úroveň vyrovnání osobních sporů. Danešova msta vůči Zemanovi je důsledkem jejich minulého setkání (předchozí díl série *Klauni*), také Jožkův podvod lze vnímat jako pomstu vůči Kvasničkovi, kvůli kterému musel kdysi emigrovat (*Bouřlivé víno*). Další postavy jsou usvědčeny ze snahy zůstat vždy ve středu dění, a to za každou cenu. Do této kategorie spadá především redaktor Marek, jenž se coby bývalý instruktor OV KSČ stává v roce 1968 „progresivním“ redaktorem (*Tam, kde hnízdí čápi*). Také prokurátor Ševčík (Václav Švorc) chce „žít za každou cenu“ (*Šťvanice*), Hlávka (Jindřich Janda) to „válí na obě strany“ (*Za volantem nepřítel*) a stejně i Mlčoch se nechce nechat odstavit někým jiným (*Bouřlivé víno*). Jen o co jde těm nahoře, nikdo neví... Touto plejádou všemožných motivací odhaluje *Poučení* pozadí obrodného procesu, ukazuje úplatnost těch, kteří jsou do něj zapojeni.

S dvojakým chováním a vystupováním nemocných souvisí i způsob „boje“ probíhajícího v roce 1968. Už při rozboru *Poučení* jsme zdůrazňovali, že se jedná především o záležitost strategie. Toto téma sledované filmy nejčastěji zachycují skrze motiv fotbalu, jehož terminologie výrazně čerpá právě ze slovníku stratégů. Jako typické příklady můžeme uvést Mašátova slova: „Pořád se pleteš do fotbalu, a to ani nevíš, co je to klamat tělem“ (*Tobě hrana zvonit nebude*). Také Borovec chce demonstrativním příspěvkem na konto Hroch „otevřít skóre, pak to zahrát do autu“ (*Hroch*). Mudroch si je vědom taktiky svých protivníků: „Když to nejde přímo, zkoušej to i ze zálohy“ (*Za volantem nepřítel*). Už z výrazů typu

„klamat tělem“, „zahrát do autu“, „udělat kličku“, napadnout „ze zálohy“ je patrné negativní hodnocení jednání vyznačujícího se úskočností. V taktickém pojetí boje se odhaluje slabost těch, kteří nejsou schopni vyhrát v přímém, otevřeném souboji, a proto musí vymýšlet složitou strategii, s níž budou schopni zvítězit.

#### 4.5 Zdravé jádro ve světě nemocných

Hned na úvod je třeba říci, že zdravé jádro ve filmu plní poněkud jinou funkci, než jaká mu byla určena v *Poučení*. Při rozboru textu jsme zmiňovali nápadnou anonymitu zdravého jádra oproti rozsáhlým výčtům jmen údajných viníků krize, což souviselo s primárním cílem *Poučení* usvědčit dané osoby za jejich jednání v roce 1968 a následně je vyřadit z veřejného prostoru, aby již nemohly dále škodit. Tato tendence se prosazuje v prvním snímku o roce 1968, tedy v *Hrochovi*, který zachycuje množství „nemocných“ postav (útočí na inteligenci, média, umělce i „pokrokové“ politiky). Naproti tomu zdravé jádro reprezentuje v *Hrochovi* pouze osamocená postava poctivého redaktora Večerníku, jenž ve shodě s *Poučením* zůstává anonymní. U dalších snímků o roce 1968 dochází ke změně pojetí a zástupci zdravého jádra se stávají hlavními postavami jednotlivých filmů. V tomto případě už nejde pouze o odhalení nekalých praktik pravice, ale stejně důležité je nabídnout divákům také kladné vzory reprezentující zdravé názory a žádoucí chování „komunisty“ v krizovém období.

V momentě, kdy komunistická strana přiznala chyby 50. let, a stala se tak terčem útoků pravice, bylo samozřejmě nutné zdůraznit, že toho skutečně „zdravého jádra“ strany se tyto chyby a omyly netýkají. Divák sleduje, jak složité bylo zakládání družstva pro Štěpána, který se snažil přesvědčit ostatní vesničany o své pravdě především klidnou argumentací a praktickými činy (*Tam, kde hnízdí čápi*). U zakládání JZD stojí také Michal Janák, a byť toto období není ve snímku *Bouřlivé víno* zachyceno, z kontextu je zřejmé, že ani o Michalově práci není třeba pochybovat. Olga Ronešová se angažovala pro stranu v 50. letech a v závěru filmu se ukáže její spravedlivý posudek k případu Kuchaře (Ladislav Šimek), z něhož se rozhodně nesnažila udělat kulaka, z čehož ji viní Kahan (*Tobě hrana zvonit nebude*). Plukovník Kalina a Jan Zeman se zase vrací do 50. let prostřednictvím případu plánického faráře (*Štvanice*), seriálový divák však nemusí o svém hrdinovi pochybovat, neboť zná skutečný průběh událostí z dílu *Vrah se skrývá v poli*.

Zásadní roli hrají také charakterové vlastnosti zdravého jádra, jež je zásadně odlišují od jeho protivníků. Zatímco záporné postavy byly skrz na skrz falešné a úskočné, věčně se

schovávající za něco nebo za někoho, členové zdravého jádra jsou jejich přesnými opaky, tedy dokonalost sama. Za všech okolností čestní, hrdí na svou minulost a práci, jednající s každým zpřímá, bez vytáček. Zdravé jádro nikdy nemůže podlehnout všeobecnému zmatku, dezorientaci, neboť zůstává nadále pevně semknuto se stranou v její marxisticko-leninské linii, strana má jeho bezmeznou důvěru. To lze vnímat jako naprostou zaslepenost, kdy se nám zdá, že se postavy stávají jen loutkami v rukou komunistické strany, jak jsme již ale ukázali na „zvířecím“ jednání davu, z ideologického hlediska lidé potřebují takové vedení, což podtrhují i slova Cyrila Rosického: „Strana měla vždycky program a splnila ho, a jak si žijeme dnes. Tak proč by nás ksakru strana neměla vést?!“ Stát (vedený stranou) pro něj představuje židli, o níž je vždy možné se opřít a za pomoc, kterou stát poskytl při zakládání JZD, se mu stále cítí být dlužníkem (*Bouřlivé víno*). Právě v naprosté důvěře ve stranu a v oddané práci pro ni můžeme hledat podstatu „zdraví“ filmových hrdinů. Jejich charakterové vlastnosti mají vzbudit v divácích důvěru ve zdravé jádro, snaží se jim ukázat, že takoví lidé se nikdy nemohli dopustit omylů a chyb, z nichž je viní jejich odpůrci.

Ani zdravý pohled na svět však zdravému jádru nezajistí bezpečnost mezi agresivními nemocnými. Již dříve byla řeč o útocích vedených skrze média, k nimž se přidávají i výhružné telefonáty, kámen vhozený do okna (*Tobě hrana zvonit nebude*), provokace jako namalovaný hákový kříž na tričku či šibenice nakreslená na kapotě auta, hrozby fyzickými útoky, a to vše vyvrcholí poškozením Mudrochova auta (*Za volantem nepřítel*) a pokusem o lynčování Balcarové (*Tobě hrana zvonit nebude*). Poctiví komunisté žijí pod neustálým psychickým tlakem, vedle urážek se setkávají i s naprostou ignorací svého okolí – Pelda vůči Balcarovi v *Tobě hrana zvonit nebude*, taxikáři vůči Chalušovi (Petr Skarke) v *Za volantem nepřítel*, výstup v Zemanově kanceláři ve *Studně*.

Pod tlakem okolností nakonec podlehne i řada členů zdravého jádra, tento proces ostatně popisuje prokurátor Ševčík: „Ale taky podlehneš. Nakonec se vysílíš, přestaneš zápasit za tu svou pravdu a najednou na tebe padne hrozná tíha, únava, deprese a zastřelíš se jako Vršecký.“ Vršecký, jenž spáchal sebevraždu (pod nátlakem Brauna a Daneše), je jednou z řady obětí krize roku 1968, které se objevují ve sledovaných filmech. Fyzické zhroucení poctivého komunisty je jedním z nejčastějších motivů (své o tom ví herec Miloš Willig) a vyskytuje se ve většině snímků. Pro už tak nemocného Kalinu představuje propuštění poslední velkou ránu, a ten záhy umírá (*Štvanice*). Také Brabec se po rozhovoru s redaktorem Markem zhroutlí a brzy následuje pohřeb (*Tam, kde hnízdí čápi*). A do třetice zhroucení tiskového zmocněnce v Hrochovi, jenž neunes tlak spojený s kampaní pro hrocha (*Hroch*). Nakonec

umírá i Mudroch, poté co mu taxikáři poškodí auto (*Za volantem nepřítel*). Situace roku 1968 je často srovnávána s válkou, několikrát se objevuje odkaz na pobyt v koncentračním táboře, který daný hrdina přežil, ale současnou krizi již nepřežije (Kalina, Mudroch, Brabec). Tímto srovnáním se zvětšuje historický význam událostí roku 1968, současný „strategický“ boj se díky tomu zdá být dokonce náročnější než válka. Vzhledem k tomu, že postupné vymírání zdravého jádra by logicky muselo vést ke konečnému vítězství „pravice“, zanechává každý z výše jmenovaných svého mladšího nástupce, kterému byl do značné míry rádcem a jenž má ještě dostatek sil, aby vytrval v boji (Jan Zeman, Chaluš, Štěpán).

Síla postav Zemana, Chalúše, Štěpána, Janáka či Ronešové nespočívá jen v jejich schopnosti přežít útoky svých protivníků a zároveň si udržet jasnou hlavu navzdory všeobecnému chaosu. Jedná se především o to, že jako jediní dokáží bojovat za „ozdravení situace“. Členové zdravého jádra, byť jsou v izolaci a mají omezené možnosti, dokážou přece jenom pomáhat ostatním nemocným. Už dříve jsme zmiňovali pomoc zdravého jádra nemocným trpícím hysterií. Ve *Štvanici* se nabízí i podpora, kterou poskytl Jan Zeman zmatené paní řídící. Také Michal nakonec dokáže přesvědčit Kateřinu (Božidara Turzonovová) o tom, že Kvasničkové myslí jen na sebe a ne na prospěch všech, a získává ji na svou stranu (*Bouřlivé víno*). Podobný vliv můžeme připsat i Chalušovi ve vztahu k jeho ženě (Regina Rázlová), která sice manžela hodnotí jako hodného kamaráda, ale nic víc, přesto odolá možnosti odcestovat na západ s Rudolfem (*Za volantem nepřítel*).

Jako jednu z nejdůležitějších vlastností pro zachování zdravého stavu jedince jsme v rozboru *Poučení* určili aktivitu. Také ve filmu je tato skutečnost zdůrazněna. Na rozdíl od nemocného davu, který sebou nechá manipulovat, zdravé jádro je stále aktivní a připravené k boji. Zeman rozhodně pasivně nečeká, jak dopadne jeho proces, naopak shání důkazy pro svou nevinu, znovu se vrací do Plánice, na místo činu, kde se jen utvrzuje ve svém názoru (*Štvanice*). Ani Štěpán s Michalem nečekají, až budou odvolání z místa předsedy JZD, ale oba nadále především plní své povinnosti. Štěpán se stará, aby „lidi měli co jíst“, Michal chce založit nové vinice, a zanechat tak něco dalším generacím (*Tam, kde hnízdí čápi*, *Bouřlivé víno*). Podobně se Olga Ronešová není ochotna smířit s tím, že nelze soudit dav a snaží se domoci spravedlnosti pro Balcara a jeho rodinu (*Tobě hrana zvonit nebude*).

Ačkoli se několikrát objevuje moment, kdy se i členové zdravého jádra chtějí vzdát, jejich zodpovědnost a potřeba pomáhat ostatním, jim to nedovolí. Štěpán by se v jistou chvíli nejraději vrátil do sklárny, ale nemůže odejít od rozdělané práce, v druhé části pak vrací svou legitimaci, ale záhy toho lituje a rád ji přijímá zpět (*Tam, kde hnízdí čápi*). Když Zeman žádá



Plánické, aby se zúčastnili procesu, setkává se nejprve s odporem (nemají na ty jejich „pražský blázniviny“ čas), ale ani vesničané nemohou nechat Zemana v jeho boji samotného, a proto se do Prahy vypraví (*Štvanice*). Také Zeman zprvu odmítá Žitného s případem Brůnových (Jaromír Crha, Valerie Kaplanová), nakonec se ale nechá přesvědčit, protože nemůže nechat případ nevyřešený, když skrze něj navíc pravice manipuluje s lidmi (*Studna*). Chaluš je zase zpočátku apatický k odchodu své ženy, nakonec jej ovšem Mudroch přesvědčí, aby situaci nenechával jen tak (*Za volantem nepřítel*).

#### 4.6 Počátek uzdravení

V *Poučení z krizového vývoje* stojí na počátku uzdravení „přátelská pomoc“ Sovětského svazu v podobě vojenské intervence armád Varšavské smlouvy. Podobné „radostné“ vyvrcholení by filmový divák asi jen tak nepřekonal, a tak si tvůrci jednotlivých snímků museli poradit jinak. Pouze ve *Studně* si autoři dovolili, byť jen nepřímou, zmínit příchod Rusů. Pomocník VB Maštaliř (Miroslav Zounar), který musel vytrpět řadu útoků vůči své osobě, říká Zemanovi: „Bůh ví, jak by to se mnou dopadlo, kdyby nepřijeli oni.“ To je ovšem jediná výjimka, v ostatních případech se do popředí zájmu dostává zdravé jádro, které ve filmové podobě není zdaleka tak bezbranné, jako tomu bylo v textu *Poučení*, jenž musel vysvětlit příchod Sovětů jako naprostou nutnost a jediné možné řešení.

V předešlé kapitole jsme zmínili příznivý vliv zdravého jádra alespoň na malou část společnosti, a právě zde můžeme hledat počátky procesu uzdravení. Prvním zásadním momentem je prohlédnutí, možnost objektivně vyhodnotit situaci a zachovat se dle vlastního svědomí. Kateřina se definitivně rozhodne pro Michala a společnými silami odhalí před ostatními vesničany Hrdličkův podvod (*Bouřlivé víno*). Štěpánův pokus o „rozbití stranické schůze“ je snahou ukázat lidem, jak je s nimi manipulováno a zachránit je před tím. Jeho „boj o součástky“ vede ostatní k tomu, aby mu jako předsedovi znovu důvěřovali (*Tam, kde hnízdí čápi*). Zeman přesvědčí plánické občany, aby se zúčastnili procesu a dožadovali se skutečné pravdy, stejně jako farář si po rozhovoru s Blankou (Jaroslava Obermaierová) uvědomí, do čeho se nechal Braunem a Konečnou zatáhnout a nakonec odmítne před soudem vypovídat (*Štvanice*).

Jako další krok na cestě k uzdravení přichází jakési gesto odmítnutí. Už jsme zmiňovali plánického faráře, ale zařadit sem můžeme i situaci z plánické školy, kdy paní řídící po rozhovoru se Zemanem odmítá podepsat Danešovu rezoluci (*Štvanice*). Hrochová odmítá

všechny možné „úplatky“ a dožaduje se návratu manžela (*Hroch*). Zdena Chaloušová nakonec odmítne odcestovat s Rudolfem a rozhodne se zůstat v republice s manželem (*Za volantem nepřítel*). Stejně je tomu u Jarky, který raději zachrání svého synovce Ivana, než aby odjel s falešnými kamarády (*Tam, kde hnízdí čápi*). Zfanatizovaný dav v Hrochovi nakonec odhazuje všechny transparenty a spolu s nimi i svou účast na frašce s hrochem, poté co zvíře vyvrhne úředníka Hrocha ze svých útroch (*Hroch*). Vesničané z Pálavic odmítnou změny plánované napálenými Houkalem (Čestmír Řanda) a Kvasničkou (*Bouřlivé víno*).

Velmi specifickým gestem je pak tzv. rituál pomýlených. Poté, co nemocní prohlédnou a zděšeně si uvědomí, jakých hrůz se dopouštěli, musí učinit „pokání“. Zařadili bychom sem větu Hrocha: „Proč se smějete? Já byl jenom popletený“ (*Hroch*). Obdobně jednoduše shrnou svou eskapádu s Hrdličkou i Kvasnička s Houkalem: „Národ je s náma, prostě jsme naletěli, no“ (*Bouřlivé víno*). Jednou větou je tak vysvětleno veškeré předchozí šílení a život může jít dál. Naprosto vzorový je rituál pomýlených u Brebery (Vladimír Švabík): „Nejhorší na tom je, že se člověk s tím davem hnál a řval jako zvíře. A nakonec bysme ji v tom běsnění snad i upálili. Ano, upálili, lili jsme tam i benzín. Jak jsem tak mohl zblbnout...“ Toto přiznání pak podpoří Ronešová svými slovy: „Lidi se dají zmást, někdy zneužít, ale v podstatě nejsou zlí“ (*Tobě hrana zvonit nebude*). Vůdčí role se znovu ujímá strana, které právě na „pomýlených“ lidech tak záleží, že je ochotna pomoci všem, kteří sebekriticky přiznali své chyby v minulém období „nemoci“. Jako by měla pochopení pro nemocné, kteří v „deliriu“ choroby zcela ztrácejí přehled o svých činech. Nakonec je důležité, že se chtějí uzdravit a nechají si od strany pomoci. Tato hlavní teze je shrnuta i ve slovech Maštalíře: „Já se vůbec za tu dobu nechci nikomu mstít. Proč taky? Nemůžeme se mstít nemocnému, kterej v horečce vykřikoval a dělal nesmysly. Je třeba spíš hledat a trestat toho, kdo ho nakazil a kdo mu tu horečku způsobil“ (*Studna*).

Maštalířova slova nás přivádí k fázi „rekonvalescence“, po jejímž dokončení by mělo být vše zase v naprostém pořádku. Poté, co se většina společnosti probrala z transu a v podstatě i uzdravila, je třeba začít hledat příčiny a zejména viníky krize, tak aby už se nemohla opakovat. Hlavní příčiny krize explicitně pojmenovává Olga Ronešová: „Když se v lidech začnou uvolňovat nezdravé vášně a pudy, je to jako řetězová reakce. Člověk nikdy neví, kde to skončí, a to je velmi nebezpečné. Moudrý člověk se toho děsí, děsí se davové psychózy, která rozleptává morální citění lidí a narušuje harmonické soužití našich občanů.“ V tuto chvíli je nutný trest právě pro ty, kteří si toto harmonické soužití nepřejí, což se v daném snímku týká především doktora Kahana, jenž se z obhájce stává obžalovaným.

Případ Balcarové je hodnocen jako „událost týkající se mravního zdraví národa“, skrze nějž dochází k „ohrožení samé podstaty socialistického zřízení“ (*Tobě hrana zvonit nebude*) Jako podstatu socialismu jsme již dříve určili naprostou harmonii, absolutní jednotu týkající se všech oblastí života, všech členů společnosti. Ti, kteří slíbili vlastní nápravu a jsou ochotni o kýženou harmonii usilovat, mohou být znovu platnými členy společnosti – ostatní z ní logicky musí být vyloučeni. Tento moment je zdůrazněn ve *Studně*, kde se Jan Zeman vrací na své místo velitele pražské kriminálky, zatímco Mirek Stejskal je poslán na kádrové oddělení a na své místo se už nevrátí, čímž je udělána tečka za krizovým obdobím.

## 5. Závěr

V rámci bakalářské práce jsme se zaměřili na obraz roku 1968 jednak v dokumentu *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, jednak v několika vybraných normalizačních filmech vznikajících v průběhu 70. let. Období normalizace začíná být věnována stále větší odborná pozornost, z významných prací připomeňme sborník *Tesilová kavalérie* (2010) zaměřující se na normalizační popkulturu, dále několik děl věnujících se normalizační kinematografii a televizi – sborník *Film a dějiny 4. Normalizace* (2014), monografie Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění* (2011) a Pauliny Brenové *Zelinář a jeho televize* (2013) nebo práci Jarmily Cysařové *Televize a totalitní moc 1969–1975* (2002). Normalizaci je věnováno celé jedno číslo časopisu *Illuminace* (č. 1/1997) i slovenského *Kino-Ikonu* (č. 1/2012). Odborná literatura se často zaměřuje na normalizační seriály, také v případě námi sledovaných snímků se dosud největší pozornosti dostalo seriálu *Tricet případů majora Zemana*, připomeňme především monografii Daniela Růžičky *Major Zeman. Zákulisí vzniku televizního seriálu. Propaganda nebo krimi?* (2005) a sborník *James Bond a Major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění* (2007).

Pro svou práci jsme z textu *Poučení* vybrali jen několik klíčových témat, která stráničtí ideologové využili k vyprávění o roce 1968. Celý text *Poučení* je postaven na základní dichotomii zdraví versus nemoc, přičemž zdraví je charakterizováno jako ideální stav, který zaručuje člověku jen absolutní jednota s komunistickou stranou (v marxisticko-leninském duchu). Jakékoli narušení tohoto harmonické vztahu dává prostor nemoci, jež je vnímána jako dočasné pomatení smyslů, jako stav naprosté dezorientace a ztráty schopnosti logického uvažování. Díky tomuto pojetí lze omluvit chování většiny společnosti a z těch, kteří nemoc překonali, se rázem stali pomýlení, již konečně prohlédli a pokorně se vrátili do bezpečného područí strany. Dalším velkým tématem jsou média coby hlavní šířitel pravicových myšlenek a tedy jeden z největších viníků krize. Média představují klíčový prostředek ideologického působení, zároveň se však stávají klíčovou zbraní, s jejíž pomocí se pravici daří ovlivňovat masy. Celý obrodný proces je *Poučením* degradován na mocenský souboj, v němž jde potměšilým stratégům pouze o vlastní zisk nikoli o všeobecné blaho.

Po srovnání textu *Poučení* a vybrané filmové tvorby jsme zjistili, že z hlediska témat a jejich motivického vyjádření se jednotlivé snímky od *Poučení* příliš neliší, ve všech se objevují „dokonalí“ členové zdravého jádra, nemoc je vyjádřena především skrze motivy davové psychózy a hysterie. Asi největší prostor je věnován médiím a jejich podílu na šíření

nemoci, zvýrazněna je také role západu v dění roku 1968 a celý obrodný proces znovu vyznívá jako pouhý boj o moc. Jedinou podstatnou změnou je takřka absolutní mlčení o vojenském řešení, kterým byla ukončena „doba tání“. Tato informace musela být přítomna v ideologickém dokumentu, nemusela však „dráždit“ filmové diváky. Jedinou výjimkou je *Studna*, kde je příchod vojsk zmíněn alespoň nepřímo.

Pokud jsme předpokládali, že úspěch či neúspěch jednotlivých filmů je dán především tím, do jaké míry odpovídají základním tezím *Poučení*, rozbor ukázal, že toto vysvětlení alespoň částečně platí, o čemž by svědčily zejména snímky *Za volantem nepřítel*, *Tobě hrana zvonit nebude* a *Tam, kde hnízdí čápi*. Právě v těchto filmech je obsaženo mnoho reálií, námět *Tobě hrana zvonit nebude* vychází ze skutečné události, v *Za volantem nepřítel* se objevuje celá plejáda jmen „osmašedesátníků“ (Dubček, Šik, Smrkovský, Vaculík...), využit je i dopis dělníků z Pragovky, v *Tam, kde hnízdí čápi* je zase zmiňován Klub angažovaných nestraníků, několikrát se objevuje znovuotevřený případ Jana Masaryka. Právě u těchto filmů vystupuje do popředí již zmiňovaná agresivita, s níž ideologie účtuje se svými odpůrci, s údajnými viníky krize roku 1968. V jisté době je ještě žádoucí, aby dříve snad „pomýlený“ divák viděl „zločiny“, jichž se tito jedinci dopouštěli, aby odhalil jejich sobecké pohnutky, aby je s pomocí své „zdravé“ mysli konečně mohl odsoudit. O této potřebě svědčí i slova Jana Klimenta adresovaná Steklému *Hrochovi*: „Autor oslabil hrot své kritiky tím, že zbytečně příběh dekonkretizoval. I když jde o frašku o politické frašce našich pravičáků v roce 1968, prospěla by jí větší otevřenost o čase a místě děje, nedávat například autům složité a nesrozumitelné poznávací značky, novinářům cizokrajná jména, novinám neznámé hlavičky a penězům jakousi ničemu nepodobnou podobu – když přece stejně jde o náš rok 1968, o naše pravičáky, o naše „hrdiny“, kteří se k lidu přibližovali přes tlačenu a demagogii místo přes práci a správný program“ (Kliment 1974: 5). V těchto slovech se znovu plně odhaluje veškerý smysl *Poučení* a filmů vznikajících v jeho intencích – nejde o pochopení situace, o hledání příčin krize, o hlubší „poučení“ se z chyb. Jak samotné *Poučení*, tak i zmiňované filmy mají posloužit jen jako obvinění a zároveň i rozsudek nad těmi, jejichž jména jsou odhalena. Komunistický režim však těmito slovy paradoxně usvědčuje především sám sebe, neboť nám zde jako ozvěna zní slova „pravicové“ redaktorky Konečné: „Nesmíme se zdržovat zbytečným líčením situací. Potřebujeme přesná jména, hodnosti, vždyť je znáte“ (*Štvanice*). Nutno dodat, že Karel Steklý se ze svých chyb skutečně „poučil“, výsledkem čehož byly výše zmiňované snímky *Za volantem nepřítel* a *Tam, kde hnízdí čápi*, které však nebyly přijaty s o mnoho větším nadšením než kritizovaný *Hroch*.

O tom, že větší míra ideologie nemusí být vždy rozhodující, svědčí především filmy *Bouřlivé víno* a *Studna* (do jisté míry i *Štvanice*). Od ostatních filmů se z ideologického hlediska nijak zvlášť neliší, snímky ze seriálu *Třicet případů majora Zemana* zachází dost možná ještě dál, než ostatní filmy. Ve *Štvanici* se v Žitného výčtu cílů pravice zřetelně ozývá hlas *Poučení*, v němž jsou nápadné právě obdobné výčty, už jsme zmiňovali, že jediná *Studna* si mohla dovolit zmínku o vpádu vojsk, skrze odchod Mirka Stejskala jsou v seriálu zpřítomněny prověrky, do příběhu je začleněn i případ Jana Masaryka, zmíněn je text *Dva tisíce slov*, *Poučení* se znovu ozývá z Maštalířovy promluvy o nemocných. V tomto momentě se tedy nabízí zamyslet se nad dalšími faktory, za nimiž se může skrýt i silné ideologické vyznění filmů, takže jsou v konečném důsledku u diváků stále oblíbené.

Zásadní roli hraje jistě zvolený žánr filmu, čehož si byl dobře vědom Jan Kliment, který o snímku *Bouřlivé víno* píše: „Je to dílo nesmírně vážné tematiky a navíc komedie, což je záslužnější, než se na první pohled může zdát. Komedie jsou totiž odjakživa divácky vděčnější žánr, a jestliže dokáže umělec komediální formou vyjádřit tolik vážných pravd o životě, o politice, o lidech, jak se to podařilo v tomto snímku, pak klobouk dolů“ (Jan Kliment 1976: 5). Z těchto slov jasně vyvěrá vědomí, že žánr komedie osloví běžného diváka spíše než „vážné drama“, o čemž by mohl svědčit neúspěch snímku *Tobě hrana zvonit nebude*. To, že se divák chce především bavit, vzal na vědomí i Karel Steklý, a tak v žádném jeho snímku nechybí „vtipná vložka“. *Hroch* je označován jako komedie, ovšem vtipům typu „brýle na nedoslýchavost“ se asi nikdo nezasměje, ve filmu *Za volantem nepřítel* se komičnost pojí především s postavou taxikáře Evžena (Bohumil Bezouška) a jeho psa, v *Tam, kde hnízdí čápi* pak plní obdobnou úlohu děda Kovařík (Václav Trégl). Ani v jednom případě se však nedá říci, že by pokusy o vtip skutečně fungovaly a nabídly divákům snesitelnější podívanou.

K úspěchu snímku může výrazně přispět také seriálový formát, což se projevuje ve filmech patřících k seriálu *Třicet případů majora Zemana*. Námi zkoumané snímky *Štvanice* a *Studna* patří mezi poslední díly série a zejména u *Štvanice* lze říci, že těží z úspěchu seriálu jako takového. Lze předpokládat, že samotná *Štvanice* nebude patřit mezi divácky nejoblíbenější případy majora Zemana, ale divák poctivě sledující seriál od prvního do posledního dílu celkem bez problému přetrpí i „politickou“ *Štvanici*, zvlášť když po ní následuje „hororová“ *Studna*, v níž si i milovníci detektivek přijdou na své.

Klíčovou roli pak hraje samotný filmový příběh, do něhož je začleněno vyprávění o roce 1968. Právě v tomto bodě můžeme spatřovat asi největší problém *Hrocha*, jehož dějová

linka je velmi chaotická, vyličít v několika větách děj je prakticky nemožné. Na to, aby byl divák schopen zhlédnout film o Hrochovi spolknutém hrochem, na něhož se přijely podívat děti z Hrochova Týna, musí mít skutečně hroší kůži! Všechny ostatní filmy jsou v tomto ohledu poměrně bezproblémové, byť často nedisponují zrovna atraktivní zápletkou. Světlou výjimkou je *Studna*, v níž právě atraktivní příběh dokáže umně skrýt výrazné ideologické vyznění. Do popředí se znovu dostává Zemanova detektivní práce a divák snadno přehlédne, že k novému vyšetřování nedochází proto, aby byl odhalen vrah, ale protože vražda je „zneužívána“ médií (Brůna označen jako řidič Jana Masaryka), což dalo případu výrazně politický podtext. Ve snímku se objevuje i řada dalších odkazů k roku 1968 a tedy k *Poučení*, ale divák je zaujat především záhadnou smrtí manželů Brůnových, zvláště když jejich vrah v noci stále obchází vsí. Napínavou zápletku ještě podpoří tajemné prostředí místa činu (podřaté stromky, vyhořelý dům a sad, rodinná hrobka).

Dalším rozdílovým faktorem jsou postavy, které výrazně podléhají ideologizaci. Divák se samozřejmě nesetkává s žádnými rozporuplnými charaktery, všechny postavy jsou výrazně ploché a jednoznačně zapadají do černo-bílého (či spíše černo-rudého) vidění světa. Na jedné straně tak máme členy zdravého jádra, jimž k naprosté dokonalosti chybí snad jen svatozář, na druhé straně pak stojí jejich protivníci bez jediné dobré vlastnosti. Také výběr postav je výrazně ovlivněn *Poučením*, které nabídlo filmařům bohatou paletu možných viníků krize – katolická církev, sionisté, emigranti, příslušníci inteligence a další. Jako typický příklad můžeme uvést příslušníky církve, jež v našem případě zastupují plánický farář ze *Štvanice* a pálavický farář (Jiří Lír) z *Bouřlivého vína*. Obě postavy jsou samozřejmě záporné, přesto je mezi nimi výrazný kvalitativní rozdíl. Plánický farář se stává hlavním iniciátorem „štvanice“ na Zemana a spol., když žádá rehabilitaci, a je tedy pro film nepostradatelný, zatímco pálavický farář je pouze směšná figurka, která v příběhu nehraje prakticky žádnou roli a je do něj skutečně zapojena jen proto, že tak velí *Poučení*.

Velké rozdíly můžeme spatřovat také mezi hlavními hrdiny jednotlivých snímků. Někteří z nich jsou natolik nezištní a dokonalí, že místo toho, aby si získali sympatie diváků, působí spíše odpudivě. Olga Ronešová se až s „buldočí“ zarputilostí věnuje případu Balcarové a své práci, navzdory prosbám manžela a dcery, nezanechává ani doma. Této postavě schází určitý zlidšťující prvek, o to více vystupuje na povrch hrdinčina hlavní touha dostat před soud viníky krize, usvědčit je z jejich zločinu a potrestat je, aby již nikdy neškodili. S trochou nadsázky lze říci, že Olga Ronešová představuje *Poučení* v jeho „lidské“ podobě. Dále tu máme Chaluhu a Štěpána, kteří proti rázné prokurátorce působí jako „slaboši“, kteří jsou sice

ochotni bojovat za stranu, ale v osobním životě zůstávají nepřiměřeně pasivní. Napadený Štěpán o útočnickovi mlčí, stejně jako o chuligánech, kteří zničí dům, kde bydlí. Chalůše opouští manželka a opět chybí jakákoli „obvyklá“ reakce, Chalůš danou skutečnost přijímá jako fakt a k aktivitě jej musí vyburcovat až jeho kolegové z taxislužby.

V tomto ohledu asi nejplastičtěji působí postavy Jana Zemana a Michala Janáka. Seriálový formát samozřejmě umožnil tvůrcům, aby představili Jana Zemana v nejrůznějších životních situacích, divák se svým hrdinou prožívá nejen kariérní úspěchy a pády, ale také rodinné radosti a starosti, na rozdíl od v podstatě individualistky Ronešové je zdůrazněno Zemanovo pevné přátelství s Kalinou a Veselým. Také Michal Janák je představen jednak jako muž prožívající milostný vztah, jednak jako otec-vdovec, který si je i přes veškerou práci a starosti schopen udělat čas na výlet se synem, místo politickým debatám v hospodě se věnuje žehlení a vaření. Do popředí se spíše než Michalovo politické přesvědčení dostává jeho vztah k vínu, k půdě, ke kraji, který chce zvelebovat pro další generace. Divák se tak primárně soustředí na osobní dramata hrdinů a ideologický aspekt filmů zastává „pouze“ sekundární roli.

Na závěr můžeme zmínit ještě herecké obsazení jednotlivých snímků. Je typické, že ve většině filmů se setkáváme stále s týmiž tvářemi, mezi nimiž nad všemi vyniká zejména Miloš Willig, jemuž byla role poctivého komunisty zřejmě souzena. Opakuje se však i řada dalších jmen, která se objevila přinejmenším v polovině sledovaných titulů – Jan Skopeček, Oldřich Velen, Zdeněk Kryžánek, Svatopluk Matyáš, Jiří Lír apod. Hereckým obsazením vyniká zvláště *Bouřlivé víno*, které lákalo diváky na oblíbené herce jako Vladimír Menšík, František Filipovský či Iva Janžurová, k nimž se v následujících snímcích „trilogie“ (*Zralé víno*, *Mladé víno*) přidal také Jiří Sovák a řada dalších.

Výčet možných důvodů, které stály za diváckým úspěchem či neúspěchem sledovaných filmů, není dozajista úplný a zůstává k dispozici pro hlubší analýzu. Zajímavým a dosud otevřeným tématem je také vliv *Poučení* na soudobé filmové kritiky a další dobové práce věnované československé televizi a kinematografii. V naší práci jsme se krátce dotkli kritiky Jana Klimenta týkající se filmu *Hroch*, v níž se plně odhaluje, že autor se na daný snímek dívá právě optikou *Poučení*, zatímco umělecké kvality díla se stávají druhotnými. Obdobný vliv *Poučení* pak můžeme sledovat také v textech ústředního ředitele československého filmu dr. Jiřího Purše, do jehož bilancí se také promítá úspěch či neúspěch jednotlivých filmů, kdy



např. z výčtu úspěšných a ideově důležitých snímků postupem času mizí Steklého *Hroch*, naopak pravidelně je zmiňováno a ceněno Vorlíčkovo *Bouřlivé víno*.<sup>24</sup>

---

24 Puršovy texty jsou k dispozici v souborech *Poslání socialistického filmu* (1981) a *Obrysy československé znárodněné kinematografie* (1985).

## Seznam odborné literatury

### Prameny

Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ, in Totalita.cz [online][cit. 2015-05-04]. Dostupné z WWW: < [http://www.totalita.cz/txt/txt\\_poucení.php](http://www.totalita.cz/txt/txt_poucení.php) >

Bouřlivé víno, Václav Vorlíček, 1976

Hroch, Karel Steklý, 1973

Studna, Jiří Sequens, 1979

Štvanice, Jiří Sequens, 1979

Tam, kde hnízdí čápi, Karel Steklý, 1975

Tobě hrana zvonit nebude, Vojtěch Trapl, 1975

Za volantem nepřítel, Karel Steklý, 1974

### Citované filmy

Archa bláznů, Ivan Balad'a, 1970

Čest a sláva, Hynek Bočan, 1968

Den sedmý, osmá noc, Evald Schorm, 1969

Ezop, Rangel Valčanov, 1969

Farářův konec, Evald Schorm, 1968

Hlídač, Ivan Renč, 1970

Já, truchlivý bůh, Antonín Kachlík, 1969

Kateřina a její děti, Václav Gajer, 1970

Kolonie Lanfieri, Jan Schmidt, 1969

Klauni, Jiří Sequens, 1978

Mladé víno, Václav Vorlíček, 1986

Nahota, Václav Matějka, 1970

Návštěvy, Otakar Fuka – Vladimír Drha – Milan Jonáš, 1970

Nevěsta, Jiří Suchý, 1970

Ohlédnutí, Antonín Máša, 1968

Ovoce stromů rajských jíme, Věra Chytilová, 1969

Past'ák, Hynek Bočan, 1969

Případ pro začínajícího káta, Pavel Juráček, 1969  
Skřivánci na niti, Jiří Menzel, 1969  
Směšný pán, Karel Kachyňa, 1969  
Smuteční slavnost, Zdenek Sirový, 1969  
Spalovač mrtvol, Juraj Herz, 1968  
Touha zvaná Anada, Ján Kadár – Elmar Klos, 1969  
Ucho, Karel Kachyňa, 1970  
Valerie a týden divů, Jaromil Jireš, 1970  
Vrah se skrývá v poli, Jiří Sequens, 1975  
Všichni dobří rodáci, Vojtěch Jasný, 1968  
Zabitá neděle, Drahomíra Vilhanová, 1969  
Zralé víno, Václav Vorlíček, 1981  
Žert, Jaromil Jireš, 1968

## **Odborná literatura**

Blažejovský, Jaromír (2002): Normalizační film, in Cinepur 11, č. 21, s. 6–11.  
Bren, Paulina (2013): Zelinář a jeho televize, přel. P. Šustrová (Praha: Academia), 458 stran.  
Cysařová, Jarmila (2002): Československá televize a politická moc 1953–1989, in Soudobé dějiny IX, č. 3-4, 521–537.  
Činátl, Kamil (2010): Jazyk normalizační moci, in Petr Bílek, Blanka Činátlová (ed.): Tesilová kavalérie (Příbram: Pistorius & Olšanská), s. 28–42.  
Činátl, Kamil (2008): Poučení z krizového vývoje, in Ústav pro studium totalitních režimů: Antologie ideologických textů [online]. [cit. 2015-05-04]. Dostupný z WWW: <<http://www.ustrcr.cz/cs/poucení-z-krizoveho-vyvoje>>  
Fialová, Alena (2007): Poslední krize majora Zemana: Televizní a knižní podoba případů majora Zemana s tematikou tzv. pražského jara, in Petr Bílek (ed.): James Bond a major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění (Příbram: Pistorius & Olšanská), (Litomyšl: Paseka), 132 stran.  
Fidelius, Petr (1998): Řeč komunistické moci (Praha: Triáda), 216 stran.  
Hulík, Štěpán (2011): Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973), (Praha: Academia), 476 stran.  
Iluminace 9, 1997, č. 1  
Kino-Ikon 17, 2012, č.1

- Kliment, Jan (1974): Filmová fraška o frašce politické. Nad novinkou Karla Steklého Hroch, in Rudé právo 54, č. 103, s. 5.
- Kliment, Jan (1976): Nový český film. Nepančované víno, in Rudé právo 56, č. 113, s. 5.
- Kopal, Petr (ed.), (2014): Film a dějiny 4. Normalizace (Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů), 662 stran.
- Macura, Vladimír (1992): Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948-1989 (Praha: Pražská imaginace), 126 stran.
- Purš, Jiří (1985): Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie 1945-1980 (Praha: Čs. filmový ústav), 343 stran.
- Purš, Jiří (1981): Poslání socialistického filmu. Projevy a stati z let 1969-1979 (Praha: Čs. filmový ústav), 163 stran.
- Růžička, Daniel (2004): Babice – dvojjediný případ majora Zemana, in Petr Kopal (ed.): Film a dějiny (Praha: NLN), s. 272–300.
- Růžička, Daniel (2005): Major Zeman. Zákulisí vzniku televizního seriálu. Propaganda nebo krimi? (Praha: Práh), 197 stran.