

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Praha 2015

Amira Shehatová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Amira Shehatová

Film a režim

Oficiální a neoficiální reflexe normalizační filmové tvorby

Film and regime

Official and unofficial reflection of normalization film-making

Praha 2015

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Ivan Klimeš

Poděkování:

Ráda bych upřímně poděkovala všem, kteří mně pomáhali a radili nejen při psaní této práce, ale po celou dobu studia. Obzvláště vděčná jsem vedoucímu mé práce panu Doc. PhDr. Ivanu Klimešovi za vstřícnost a odborné rady a zkušenosti. Jakubu Jiříštemu a Jakubu Felcmanovi, že mi dovolili s nimi spolupracovat a podělili se se mnou o své znalosti a postřehy. Mé díky patří rovněž Radimu Valákovi, který pro mě objevil umění kinematografie, milým spolužákům, kteří mě přijali mezi sebe a v neposlední řadě děkuji i synovi Petrovi, který mě od začátku studia psychicky podporoval.

Prohlášení:

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

V Praze dne 10. 8. 2015

podpis

Abstrakt:

Ve své bakalářské práci se věnuji reflexi vybraných normalizačních filmů Věry Chytilové a Jiřího Menzela v oficiálním i neoficiálním tisku. Nezabývám se vlastními filmy, ale reakcemi na ně v denících a samizdatových a exilových periodikách. Nejprve nastíním dobový historický a společenský kontext. Dále se věnuji tomu, jaké mělo pozměněné politické uspořádání vliv na oficiální kulturu a média. Poté pokračuji popisem alternativní kultury, do které spadá i vydávání samizdatových periodik. K úplnému obrazu zařazuji i texty z exilových časopisů. V dalších dvou kapitolách podrobněji rozebírám konkrétní texty. Především mě zajímalo, jak kritici ze svých různých ideových, společenských i geografických pozic vnímají stejné filmy. Na čem se shodnou a kdy jsou naopak jejich názory úplně odlišné.

Klíčová slova: film, normalizace, samizdat, exil, Věra Chytilová, Jiří Menzel

Abstract:

In my bachelor's thesis I deal with the reflection of selected normalization films of Věra Chytilová and Jiří Menzel in official as well as unofficial press. I am not concerned with the films on their own but rather with the reactions in newspapers, samizdat and exile periodicals. First I outline the contemporary historical and social context. Further I pay attention how did the changed political arrangement influenced the official culture and media. Then I continue with alternative culture description which includes printing the samizdat periodicals. To complete the picture I include the texts from exile periodicals as well. Next two chapters of my thesis examine the particular texts in detail. I was mainly interested in how the critics perceive the same films from their different ideological, social and geographical position. What they can agree on and when on the contrary their views are completely different.

Key words: film, normalization, samizdat, exile, Věra Chytilová, Jiří Menzel

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 8 |
| 1. Historické a společenské příčiny normalizace | 10 |
| 2. Situace v kultuře, v mediích a v kinematografii | 14 |
| 3. Alternativní kultura | 21 |
| 4. Samizdat | 25 |
| 5. Exil | 28 |
| 6. Filmové texty v oficiálních i neoficiálních periodikách | 31 |
| 7. Tvorba Věry Chytilové | 36 |
| 7.1 Hra o jablko | 38 |
| 7.2 Panelstory | 42 |
| 7.3 Kalamita | 46 |
| 8. Tvorba Jiřího Menzela | 49 |
| 8.1. Kdo hledá zlaté dno | 51 |
| 8.2 Postřižiny | 54 |
| 8.3 Vesničko má středisková | 59 |
| Závěr | 62 |
| Seznam použité literatury | 64 |

Úvod

Před nějakým časem jsem vypomáhala spolužákům, kteří pracují na bibliografii české samizdatové a exilové filmové publicistiky. Mým úkolem bylo vyhledávat a skenovat články z vybraných periodik v knihovně Libri Prohibiti. Z článků je již vytvořena databáze, která je k dispozici na internetové adrese desf.cz. Během pročítání těchto textů mě napadlo, že by bylo zajímavé srovnat jejich vyznění s dobovými články v oficiálním tisku. Exilové i samizdatové texty, které se vážou ke kinematografii, jsou často jen krátkými zprávami a informacemi. Snažila jsem se tedy najít témata či díla, která alespoň některé autory přiměla k napsání delšího textu – recenze či kritiky. Touto cestou mně přirozeně vykrystalizovalo vhodné téma pro bakalářskou práci.

V předkládaném textu jsem se tedy zaměřila na reflexi některých filmů, které vytvořili představitelé české nové vlny ze šedesátých let, Věra Chytilová a Jiří Menzel, během období normalizace. V úvodní části nastíním historické a společenské pozadí těchto let a přiblížím, která samizdatová a exilová periodika se kontinuálně zabývala reflexí filmové tvorby.

V další části nejdříve popíšu vývoj situace v kultuře a v médiích, tak jak se odvíjel v normalizačním období. Do této oblasti spadá i alternativní kultura, ze které samizdat vychází. V následujících částech textu budu srovnávat kritiky z oficiálního i neoficiálního tisku na vybrané filmy Věry Chytilové a Jiřího Menzela. Výběr filmů jsem podřídila počtu a rozsahu recenzí, které jsem našla v neoficiálním tisku. Pokud se ke konkrétnímu filmu objevily jen kratičké zprávy nebo někdy nebyl ani zmíněn, do výběru jsem ho kvůli nedostatku materiálu nezahrnula. V oficiálních dobových periodikách se soustředím především na texty z deníků. Často jde o články Jana Klimenta v Rudém právu hlavně proto, že se na ně samizdatová a exilová periodika odkazovala nebo je v některých případech i přetiskovala. Ojediněle jsem zařadila i kritiky z odborných časopisů.

Záměrem mé práce je poodhalit nepříliš známou a doposud přehlíženou reflexi filmové tvorby. Rovněž mě zajímalo, zda kritici ze svých různých ideových, společenských i geografických pozic vnímají vybrané filmy odlišně nebo se případně na některých skutečnostech dokáží i shodnout.

V textu bakalářské práce používám pro celé období, které následovalo po okupaci Československa v srpnu 1968 až do sametové revoluce 1989 termín normalizace. Někteří historikové pro první roky po srpnových událostech užívají také termínu konsolidace. Veškeré knižní i periodické citace ponechávám v původní podobě, tedy s kurzívou, zdůrazněním i dobovým pravopisem.

1. Historické a společenské příčiny normalizace

V druhé polovině šedesátých let sílila nespokojenost s ekonomickými a politickými poměry v zemi a pozvolna se měnila v otevřenou kritiku společnosti. Konflikty uvnitř vládnoucí komunistické strany pronikly i na veřejnost. Mnozí váhající činitelé přecházeli k reformnímu proudu, který usiloval o zásadní ekonomické, politické i společenské změny. Kritika stávajících poměrů se objevila ve sdělovacích prostředcích.

Důležitým předělem se stal IV. sjezd Svazu československých spisovatelů v červnu 1967, kde byly vysloveny vážné výhrady vůči politice KSČ a požadovány zásadní změny. Na sjezdu vystoupili spisovatelé Ludvík Vaculík, Milan Kundera, Jan Procházka, Ivan Klíma, Pavel Kohout nebo A. J. Liehm. Důrazně se dožadovali svobody slova a s tím spojené zrušení cenzury, ale také práva na pravdivé informace a kontrolu prostřednictvím široké veřejnosti. „Spisovatelé tehdy vyjádřili jen to co si v té či oné podobě myslela většina společnosti. Jejich stanovisko nebylo deklarací politické nedůvěry v socialismus, ale kritikou režimu A. Novotného.“¹ Vedení KSČ reagovalo tak, že zastavilo vydávání Literárních novin, týdeníku Svazu spisovatelů a také tři spisovatele (L. Vaculíka, I. Klímu, A. J. Liehma), kteří na sjezdu vystoupili, ze svých řad vyloučilo.

V lednu 1968 došlo k první změně politického vedení, Alexandr Dubček nahradil ve funkci prvního tajemníka ÚV KSČ Antonína Novotného. Již tímto krokem byl symbolicky zahájen obrodný proces též nazývaný „socialismus s lidskou tváří“. V březnu pak Novotný odstoupil i z funkce prezidenta, kde ho nahradil generál Ludvík Svoboda a počátkem dubna byla sestavena nová československá vláda. „Mocenská elita sice nezmizela, ale stala se výrazně otevřenější,

¹ Vojtěch Mencl, Československo v letech 1953 – 1967. In: Vojtěch Mencl (ed.), *Křizovatky 20. století. Světlo na bílá místa v nejnovějších dějinách*. Praha: Naše vojsko, 1990. s. 286.

přístupnější lidem, společenským zájmům a vlivům ‚zdola‘, ale i moderním vědeckým způsobům řízení.“²

Nová vláda v dubnu schválila tzv. Akční program KSČ, který měl být základem politické reformy za účelem překonání celospolečenské krize. Snahou bylo vytvořit socialistické zřízení demokratického typu. Součástí programu bylo i prosazování základních lidských práv jako je svoboda shromažďování a svoboda tisku. Následně v červnu vstoupil v platnost zákon, který zrušil cenzuru i cenzurní orgán Ústřední publikační správu. V červnu sepsal Ludvík Vaculík na podnět pracovníků Československé akademie věd dokument s názvem Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům úředníkům, umělcům a všem. Byla to reakce na možné nebezpečí pozastavení obrodného procesu a vlnu hrozeb ze stran zemí Varšavské smlouvy, kde panovalo znepokojení nad vývojem politických a společenských událostí v Československu. Prohlášení podepsali mimo jiné významné osobnosti vědy a kultury. Vedení strany nebylo jednotné vůči postoji k prohlášení Dva tisíce slov, ale vydalo rezoluci, která výzvu odsoudila. Představitelé pěti zemí Varšavské smlouvy (s výjimkou Rumunska) se v červenci sešli ve Varšavě, kde schválili vojenský zásah v případě, že bude ohrožena sounáležitost ostatních zemí jednou z členských zemí. Tlak ze strany Sovětského svazu na okamžité řešení politické situace v Československu sílil. Na přelomu července a srpna se uskutečnily vynucené rozhovory mezi předsednictvem ÚV KSČ a politickým byrem ÚV KSSS.

„Mezitím se stala ‚československá otázka‘ středem pozornosti celé světové veřejnosti: přijížděli k nám reportéři, turisté, ale i lidé politicky angažovaní, aby na vlastní oči viděli a pochopili ‚Pražské jaro‘. Důležité

² Vojtěch Mencl, Československo v letech 1953 – 1967. In: Vojtěch Mencl (ed.), *Křížovatky 20. století. Světlo na bílá místa v nejnovějších dějinách*. Praha: Naše vojsko, 1990. s. 305.

bylo i to, že většina komunistických stran na Západě československý vývoj podporovala a vítala.“³

V noci z 20. na 21. srpen 1968 vpadla na území ČSSR vojska pěti států Varšavské smlouvy, která ihned začala obsazovat budovy sekretariátu KSČ, televize, rozhlasu a redakcí novin. Přes spontánní odpor obyvatelstva, masovou organizovanou antipropagandu tisku a rozhlasu, ale i odmítnutí vojenského zásahu většinou vlád světa, spěly následující události k neradostné budoucnosti, která se v mnohých rysech začala vracet do minulosti.

V následujících srpnových dnech byla československá politická reprezentace internována v Moskvě, kde byla donucena podepsat tzv. moskevský protokol. „Moskevský protokol měl tedy nahradit Akční program a stát se novým základním politickým dokumentem přesně vytyčujícím možnosti, formy, ale i meze ‚vedoucí úlohy KSČ‘ v naší zemi.“⁴

Během září byl opět přijat zákon, který obnovoval cenzuru, nově zřízený cenzorský orgán teď nesl jméno Úřad pro tisk a informace. V říjnu byla podepsána a schválena Smlouva o dočasném pobytu sovětských vojsk na československém území. Reformní síly ztrácely svůj politický vliv, deziluze ve společnosti vedla k pasivitě. K další akceschopnosti se jí pokusil vyburcovat student Jan Palach svým tragickým činem upálení se na Václavském náměstí 16. ledna 1969. Na znamení protestu se upálili ještě další dva lidé. Za počátek procesu normalizace je považován duben 1969, kdy Alexandr Dubček rezignoval na funkci prvního tajemníka ÚV KSČ a nahradil ho Gustav Husák.

Při prvním výročí okupace se v mnoha místech Československa konaly demonstrace vyjadřující nesouhlas veřejnosti, které byly tvrdě potlačeny příslušníky armády, bezpečnosti a Lidových milicí. V září pak

³ Vojtěch Mencl, Československo v letech 1953 – 1967. In: Vojtěch Mencl (ed.), *Křížovatky 20. století. Světlo na bílá místa v nejnovějších dějinách*. Praha: Naše vojsko, 1990. s. 307.

⁴ *Tamtéž*, s. 317.

následovalo odvolání Dubčeka z vedení strany a vyloučení politiků, kteří byli spojeni s obrodným procesem, a byla jmenována nová vláda.

2. Situace v kultuře, v médiích a v kinematografii

V období mezi srpnem 1968 a květnem 1971 se vládnoucí politici a funkcionáři komunistické strany intenzivně věnovali obnově prosovětského režimu a nastolení nových podmínek, které se měly stát normou pro všechny občany Československé socialistické republiky. Stěžejním politickým záměrem bylo znovu upevnit vůdčí roli Komunistické strany Československa, která byla předešlým vývojem destabilizovaná.

Normalizace zasáhla velmi citelně veškeré lidské činnosti včetně kultury, která zažila v šedesátých letech velký rozmach a mnohá její odvětví si vydobyla mezinárodní renomé a respekt. Nešlo jen o úspěchy tzv. české nové vlny v oblasti kinematografie, ale také o všestranný rozkvět divadla, literatury, výtvarného umění, hudby a dalších uměleckých oborů. Umělci začínali být hodnoceni hlavně podle politické příslušnosti, svobodné vyjádření uměleckého projevu bylo značně stíženo či úplně znemožněno. Napojení na západní kulturu se opět uzavřelo. Represe a přeměny měly různé podoby. Již v létě 1969 byly zahájeny tzv. prověrky a následné čistky, kdy byly z veřejných funkcí propouštěni všichni reformisté. Tato uvolněná místa obsazovali lidé, kteří deklarovali svůj souhlasný postoj s režimem, a to bez ohledu na odpovídající kvalifikaci či vzdělání pro danou pozici. „Systém prověrek provedených v médiích měl být zárukou očisty od příznivců reformního hnutí politiky KSČ a vytvořit situaci, v níž se do popředí dostanou lidé ochotní či svolní podporovat normalizační vedení, souhlasí (ať již z přesvědčení nebo pod nátlakem) s okupací Československa a připravení přizpůsobit se požadavkům nového vedení. Představitelé nových poměrů zajímalo především správné ideové vyznění mediálních produktů a jejich podpora normalizačnímu procesu a politické linii KSČ.“⁵

⁵ Petr Bednařík, Jan Jiráček, Barbara Köpplová, *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 330 – 331.

Umělecké svazy a spolky byly taktéž oficiálně zrušeny. Poté však často vznikaly nové, jejímiž členy se stali již prověřeni umělci. Postup vůči uměleckým organizacím byl analogický jako po únoru 1948. „Aby aparát KSČ zlomil odhodlání umělců setrvat na jejich pozicích, musel použít převážně mocenských a administrativních prostředků. Jejich solidaritu se pokusil narušit poskytováním různých výhod vybraným tvůrcům, tedy korupcí. Největší problémy měl se Svazem filmových a televizních umělců, který byl nakonec vyloučen z Národní fronty, a tím ztratil i legalitu, a se Svazem spisovatelů.“⁶ Svaz československých filmových a televizních pracovníků (FITES) byl jediný tvůrčí svaz, který nebyl na počátku sedmdesátých let reorganizován a posléze obnoven, ale byl úplně zrušen.

V oblasti divadla se novému politickému kurzu byla schopna přizpůsobit jen malá skupina divadelníků. Ti ostatní, pokud jim bylo umožněno tvořit, se často museli uchýlit do oblastních divadel, do rozhlasu nebo televize, v krajním případě odevzdávali dramatikové svou práci pod cizím jménem. Měnil se repertoár, častěji se objevovala klasická dramata, přibýly hry sovětských dramatiků. Nemálo autorů a herců však nemohlo psát či hrát vůbec (Václav Havel, Vlasta Chramostová, ad.). „Nejvýraznějším symbolem normalizační likvidace demokratického českého divadla se stalo uzavření Krejčova Divadla za branou na konci sezony 1971/1972.“⁷ Otomar Krejča, který divadlo založil (spolu s dramaturgem Karlem Krausem a dramatikem Josefem Topolem) v roce 1965, byl v době likvidace divadla nejen uznávaným hercem, ale především divadelním režisérem, který se svým souborem projel velkou část Evropy a všude sklízel obdiv. Proti zrušení divadla marně protestovali významní představitelé mezinárodní kulturní obce jako např. Arthur Miller, Friedrich Dürrenmatt nebo Ingmar Bergman a Federico Fellini. Oficiálním důvodem k uzavření divadla byly nevyhovující parametry divadelního sálu v Adrii vzhledem k tehdy

⁶ Milan Otáhal, *Opozice, moc, společnost 1969 – 1989, Příspěvek k dějinám „normalizace“*. Praha: Maxdorf, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994, s. 21.

⁷ František Černý, *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989). Vzpomínky*. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 10.

platným požárním předpisům. Od roku 1975 bylo Krejčovi alespoň umožněno pracovat v divadlech v zahraničí.

S platností od ledna 1967 byl schválen Zákon o periodickém tisku a ostatních hromadných informačních prostředcích, do jehož textu bylo vloženo zřízení cenzurního úřadu s názvem Ústřední publikační správa, která nahradila dřívější Hlavní správu tiskového dohledu (HSTD). Ze strany kulturních pracovníků se zákonu dostalo značné kritiky, nicméně došlo ke snížení cenzurních zásahů. „Svobodnější atmosféra a duch reformy spolu s krizí kontrolního systému umožnily výrazný rozmach odborářského tisku, časopisů společenských a historických věd, titulů pro mládež, a především kulturních časopisů. Ty se staly nejviditelnějšími nositeli reformních myšlenek – počet kulturních a uměleckých titulů narostl o 75 % (z 99 v roce 1965 na 175 titulů v roce 1967).“⁸ Velmi aktivní v prosazování reformních názorů byl týdeník Svazu českých spisovatelů Literární noviny, což se odrazilo na červnovém sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1967 v Praze, jak bylo zmíněno výše.

Pozice hromadných sdělovacích prostředků, jak se tehdy masová média nazývala, byla častým tématem reformního hnutí. V červnu 1968 byl dokonce přijat pozměňující tiskový zákon, který rušil jakékoliv zásahy státních orgánů, tedy de facto zrušil cenzuru, ale neměl dlouhého trvání. Již v září 1968 došlo ke zřízení dalšího orgánu státní správy s názvem Úřad pro tisk a informace, tedy obnovený cenzurní orgán. Později, v roce 1981, byl zřízen Federální úřad pro tisk a informace, který za svoji činnost odpovídal federální vládě a jeho kompetence se dotýkaly tisku, rozhlasu i televize. Funkci cenzury v normalizačním období výstižně vysvětluje Milan Šimečka: „Cenzura tu totiž nebyla proto, aby zabránila dostat se na veřejnost kritice socialistického zřízení, tu by se nikdo neodvážil zadat do tisku, byla tu spíše na to, aby udržovala oficiální šed' ve všech informačních

⁸Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010, s. 178.

prostředcích a zabránila dostat se na veřejnost každé myšlenky, která nebyla předtím už stokrát přežvýkaná. Nebyla to cenzura proti zaměření tisku, ale proti jeho úrovni.“⁹

„Při svém nástupu do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ 17. dubna 1969 Gustav Husák uvedl, že má-li KSČ plnit roli vedoucí politické síly v zemi, musí si zajistit rozhodující vliv na tisk, rozhlas a televizi.“¹⁰ Dříve zrušená cenzura pozvolna nastupuje již v druhé polovině roku 1968 a výrazně se stupňuje v dubnu 1969, kdy se objevují i útoky KSČ proti svobodnému projevu v médiích. V srpnu téhož roku dochází k rozpuštění několika spolků a organizací (např. Junák), rušení časopisů (např. Reportér, Listy, Divadelní noviny, aj.), ale také k vyhazování lidí ze zaměstnání a škol.

K ovládnutí médií posloužily kromě obnovené cenzury především personální změny v redakcích deníků a periodik a také úplné zrušení mnoha periodik, ať už se jednalo o týdeníky či měsíčníky s celostátní působností nebo úžeji zaměřené. „Během let 1968 – 1971 bylo zrušeno celkem 156 úředně registrovaných periodik.“¹¹ Skladba a organizace vydávání tištěných periodik se zásadně změnila, jak shrnují autoři *Dějiny médií 20. století*: „Základem tehdejší struktury tištěných médií byl tzv. ústřední tisk, tedy celostátně vydávaná periodika, kterých bylo šest plnoformátových deníků: Rudé právo, Lidová demokracie, Svobodné slovo, Mladá fronta, Práce a Zemědělské noviny [...] Široké spektrum zrušených kulturních a společenských periodik nahradil obnovený stranický týdeník pro politiku, vědu a kulturu Tvorba.“¹² Mnohá periodika tedy úplně zanikla, ale na druhou stranu bylo nutné vytvořit i nová, která by svým obsahem podporovala mocenské zájmy komunistů a sloužila cílené propagandě. „Od ledna 1969 začal vycházet

⁹ Milan Šimečka, *Obnovení pořádku*. Kolín nad Rýnem: Index, 1979, s. 53.

¹⁰ Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010, s. 213.

¹¹ Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010, s. 215.

¹² Petr Bednařík, Jan Jiráček, Barbara Köpplová, *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 328 – 329.

týdeník *Tribuna* jako periodikum ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích [...] Obdobnou úlohu měl politicky a kulturně orientovaný týdeník *Tvorba*, který taktéž vycházel od roku 1969 jako periodikum ÚV KSČ.¹³

Stejně důležité jako vytvoření nové struktury vydávaného tisku, byly i personální změny ve všech médiích. „Nešlo však pouze o zásahy do struktury vydávaných titulů. Pro nastupující normalizační režim bylo důležité vynutit si loajalitu mediálních pracovníků. *Rudé právo* uveřejnilo 17. května 1969 manifest *Slovo do vlastních řad* [...] Manifest vyjadřoval podporu novému vedení KSČ [...] také explicitně požadoval zásadní personální očistu sdělovacích prostředků...“¹⁴ Dokument podepsalo 350 novinářů a pracovníků médií. Mnoho členů Svazu českých novinářů bylo vyloučeno, někteří emigrovali, jiní byli propuštěni. Normalizační vedení KSČ důsledně kontrolovalo všechna média i její pracovníky. Struktura periodického tisku nastavená na počátku normalizace se nijak výrazně neproměnila ani v osmdesátých letech. Hlavní ideová platforma komunistů, deník *Rudé právo*, vycházel tehdy v ohromném nákladu přibližně jednoho miliónu výtisků denně. Jiným titulům ovšem nebylo umožněno, aby byly vytištěny v počtu odpovídajícím poptávce, a tak se i z nich stávalo tzv. podpultové zboží (např. deník *Lidová demokracie* nebo časopisy *ABC mladých techniků* a *přírodovědců* nebo tehdy velmi populární *100+1* zahraničních zajímavostí).

Zřetelné zásahy vládnoucího režimu ovlivnily také oblast literatury. Všechny literární časopisy (např. *Tvář*, *Plamen*, *Host do domu*, *Orientace*) byly zakázány a jejich náhradou se měl stát Literární měsíčník a *Tvorba*, ve kterých však mohli publikovat jen autoři odsouhlasení režimem. Spisovatelé, kteří režim neschvalovali, nemohli publikovat a jejich díla byla stažena z knihoven. Mnoho z takto postižených autorů odešlo do emigrace. Byla zakázána činnost Svazu

¹³ Petr Bednařík, Jan Jiráček, Barbara Köpplová, *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 329.

¹⁴ *Tamtéž*.

českých spisovatelů v čele s Jaroslavem Seifertem. Nová organizace si ponechala stejný název, jejími členy ovšem byli spisovatelé, kteří sympatizovali s tehdejšími režimem. Prvním předsedou se stal Jan Kozák.

Československý rozhlas i Československá televize podporovaly v roce 1968 politiku dubčkovského vedení, proto i v těchto institucích došlo k rychlým personálním změnám a bylo především dosazeno nové vedení. Ústředním ředitelem Československé televize byl v srpnu 1969 jmenován novinář a politický pracovník Jan Zelenka, který zůstal na vedoucí pozici až do roku 1989. Televizi museli opustit pracovníci, kteří v roce 1968 podporovali pražské jaro. Na jejich místa často nastoupili lidé bez jakýchkoliv novinářských zkušeností. Televize se stala klíčovým médiem pro šíření ideologického nátlaku prostřednictvím zpravodajských a publicistických relací, které předkládaly svým divákům neobjektivní a zmanipulované informace.

K personálním změnám došlo i v Československém rozhlasu, jeho ředitelem se v červnu 1969 stal Bohuslav Chňoupek, který patřil k čelním představitelům normalizace. Od roku 1971 až do roku 1988 působil jako ministr zahraničních věcí. Po něm řídil Československý rozhlas až do roku 1989 Ján Riško.

Rozsáhlé organizační a personální změny se samozřejmě nevyhnuly ani kinematografii. Došlo k výměně ve vedoucích pozicích všech složek. Ústředním ředitelem Československého filmu se v září 1969 stal Jiří Purš, na postu ředitele Filmového studia Barrandov se v poměrně rychlém sledu vystřídal tři muži a od října 1970 až do roku 1977 působil v této funkci Miloslav Fábera. Významnou změnou pro tvůrce filmů byl nástup Ludvíka Tomana v prosinci 1969 na pozici ústředního dramaturga. Novým člověkem ve vedení Krátkého filmu Praha se stává Kamil Pixa. Od roku 1972 působí ve funkci vedoucího oddělení kultury ÚV KSČ Miroslav Müller. Mezi těmito vedoucími funkcionáři existovaly různě napjaté vztahy, které pak bezprostředně ovlivnily možnost vzniku nebo naopak zákazu či alespoň zásahu do

nějakého filmu. Podrobněji o nastupující normalizaci ve FSB píše Štěpán Hulík v knize *Kinematografie zapomnění*.¹⁵

Změny proběhly nejen v řídicích, ale i v tvůrčích pozicích, v lednu 1970 byly rozpuštěny ideově umělecké rady a posléze i tvůrčí skupiny a vznikly nové. O tom, kdo smí zůstat a tvořit, rozhodovaly prověrky a čistky, psaly se posudky, vyplňovaly dotazníky. Bylo nutné vyjádřit souhlas s okupací. Zamítavé nebo vyhýbavé stanovisko vyústilo nejčastěji k odchodu z Barrandova nebo k několikaleté pracovní pauze. Mnoho zavedených tvůrců se rozhodlo pro emigraci. Režiséři, kteří zůstali, se snažili věnovat neutrálním tématům, jako byly filmy pro děti a mládež nebo komedie a kriminální příběhy. Jiní naopak využili příležitosti a aktivně se podíleli na nové kulturní politice svojí tvorbou. Normalizační filmy z prvního desetiletí výstižně charakterizuje Jan Lukeš: „...při zpětném pohledu zaráží většina produkce sedmdesátých let ani ne tak svou režimní servilitou [...] ale především svou nicotností, duchovní bezvýznamností, přízemností životního obzoru, stereotypem povolených myšlenkových mantinelů i řemeslným rutinérstvím nebo přímo diletantismem.“¹⁶ V kapitolách, které se věnují reflexi některých normalizačních filmů Věry Chytilové a Jiřího Menzela jsem si toto tvrzení často připomínala, abych zmiňované filmy těchto tvůrčích osobností vnímala nejen v dobovém kontextu společensko-kulturním, ale také v kontextu tvorby jejich režisérských souputníků i v kontextu jejich vlastní tvorby.

¹⁵ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 – 1973)*. Praha: Academia, 2011.

¹⁶ Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945 – 2012)*. Praha: Slovart, 2013, s. 190.

3. Alternativní kultura

Alternativní kultura je poměrně široký a také těžko definovatelný pojem. Mnohdy velmi záleží i na konkrétním historickém období, ve kterém se odehrává, protože obměny kultury souhlasné s příslušným režimem tvoří její vztahový rámec. Koncept alternativní kultury je často možné nahradit ve všech nebo jen v některých rysech pojmy neoficiální, paralelní, nezávislá, undergroundová nebo jiná kultura, která se nějakým způsobem vymezuje oproti kultuře převládající, ale nemusí se k ní vždy stavět protikladně. „Pro většinu normalizačního období je tak příznačná paralelní existence dvou kulturních a společenských prostorů. Na jedné straně byla oficiální sféra loajální k režimu a pohybující se v mantinelech jím vymezených, na druhé straně pestrý soubor nejrůznějších neoficiálních, do soukromí stažených aktivit...“¹⁷

Josef Alan ve své stati Alternativní kultura jako sociologické téma považuje za dva krajní póly neoficiální kultury disent, tedy skupinu či jednotlivce, kteří veřejně vyjadřují své názory odlišné od oficiální ideologie, kriticky analyzují společenskou situaci i politické souvislosti, a underground neboli neoficiální kulturní proud, který svobodně a kriticky tvoří a stojí v opozici vůči totalitnímu režimu. „Nejširší platformu neoficiální kultury však představuje pestrá směs aktivit, pro které se víceméně ustálilo označení **alternativní**. Jejich společným rysem je odklon od vládnoucího či převládajícího kulturního proudu (mainstreamu), který v daném případě představovala oficiální – a také masová a konzumní – kultura režimu státního socialismu, což neznamená, že by referenčním proudem nemohl být třeba i underground nebo disent.“¹⁸ V období normalizace šlo především o kulturní činnosti, které byly cenzurovány, zakazovány nebo vytlačovány na periferii kulturního dění, případně jeho tvůrci sami vědomě rezignovali na možnost patřit k převládajícímu proudu.

¹⁷Petr Bednařík, Jan Jiráček, Barbara Köpplová, *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada Publishing, 2011, s. 325.

¹⁸Josef Alan, Alternativní kultura jako sociologické téma. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 20.

Alternativní tvorba se týkala nejen oblasti literatury a hudby, ale zahrnovala také výtvarné, fotografické a později i divadelní a filmové aktivity. Alan dále charakterizuje alternativní kulturu takto: „Jedním z podstatných rysů alternativní kultury je její lokalizace na sociálním, kulturním, ekonomickém a v podstatě i prostorovém okraji společnosti. Je to důsledek úsilí totalitního režimu udržet status quo, které zcela paralyzovalo možnosti integrovat celou bohatou nabídku kulturních, produktů' a nové originální tvorby.”¹⁹

Pomocí mocenských mechanismů jako byla cenzura, vyloučení z uměleckých svazů či ze strany, nucená změna zaměstnání nebo případně odebrání možnosti studovat, se představitelé alternativní kultury ocitli sice v postavení outsiderů, ale díky tomu se dokázali vyjadřovat svobodněji, nemuseli dělat kompromisy jako reprezentanti masové kultury. Kolem samotných tvůrců se vytvářela různě velká společenství a seskupení, která tvořila základ jejich publika. Patřil k nim především širší okruh přátel tvůrců, kteří tvořili nepříliš početné diváctvo, což vedlo k odlišnému způsobu komunikace i tvorby. Jednotlivé skupiny byly často izolované a mezi sebou příliš nekomunikovaly. „Těžištěm alternativní kultury nebyla sama kultura, ale postavení aktéra - tvůrce, který v ní hledal seberealizační prostor.“²⁰ Sledování policií, výslechy, domovní prohlídky a další formy nátlaku vedly k tomu, že se připravované akce mnohokrát přesouvaly z původně ohlášených míst konání, a proto pro nezasvěcené bylo obtížné najít si k nim cestu. Vše se odehrávalo na principu osobních kontaktů. K publiku Alan poznamenává: „I publikum mělo odlišnou strukturu, vázanou na silný pocit pospolitosti. Jeho primárním rysem byla aktivní participace na celkovém dění společenství, nikoli kopírování těch, kteří tuto kulturu vytvářeli a profilovali [...] Odstranění propasti mezi scénou a hledištěm nebylo v tomto případě vyvoláno režiséřským záměrem, ale

¹⁹Josef Alan, Alternativní kultura jako sociologické téma. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 23.

²⁰*Tamtéž*, s. 44

mělo výrazně sociologickou povahu.²¹ Publikum tedy netvořili pouze pasivní konzumenti kultury, ale diváci, kteří se aktivně zapojovali do výsledné podoby uměleckého díla. Konečné dílo tak mělo vždy neopakovatelnou a výjimečnou podobu. Dalším podstatným rysem alternativní kultury byl vstřícný postoj k amatérismu, odlišným úhlem pohledu a proměnám díky tomu, že není vázaná organizovaným vyjádřením.

Důležitým mezníkem pro další vývoj společnosti bylo založení občanské iniciativy Charta 77, která od počátku veřejně bránila lidská a občanská práva. „Charta 77 se stala především mravní opozicí proti režimu, proti potlačování lidských práv. Stala se platformou rozvíjejícího se občanského hnutí za svobodu. Byla nejvýznamnější občanskou iniciativou, vydala kolem 600 veřejných prohlášení šířených ve formě opisů a v relacích zahraničního rozhlasu – ve Svobodné Evropě a Hlasu Ameriky.“²² Přestože se svým podpisem k Chartě přihlásilo do konce roku 1989 méně než 2000 lidí, její dopad na veřejné dění i ohlasy ze zahraničí byly nepřehlédnutelné. Stejně tak i reakce totalitní moci, která signatáře Charty tvrdě postihovala a zorganizovala obrovskou propagační protiakci, která vyvrcholila podpisovou kampaní významných kulturních osobností, tzv. Antichartou.

Také divadelní umělci, kterým bylo zakázáno vystupovat nebo tvořit, si našli náhradní způsob, jak se alespoň částečně svému řemeslu věnovat. Nejproslulejší aktivitou v tomto směru se stalo bytové divadlo herečky Vlasty Chramostové, které krátce provozovala přímo ve svém vlastním bytě v druhé polovině sedmdesátých let. V počátcích se jednalo o scénické čtení úryvků ze vzpomínek Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa*. Posledním pak bylo drama Františka Pavlíčka o Boženě Němcové nazvané *Dávno, dávno již tomu – Zpráva o pohřbívání v Čechách*.

²¹ Josef Alan, *Alternativní kultura jako sociologické téma*. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 40.

²² Lenka Kalinová, *Konec nadějí a nová očekávání, K dějinám české společnosti 1969 – 1993*. Praha: Academia, 2012, s. 308.

Vzhledem k tvrdému nátlaku Státní bezpečnosti nejen na umělce, ale i na diváky, se účastníci rozhodli tato specifická představení ukončit.

Jedním z projevů alternativní kultury bylo i pořádání tzv. bytových seminářů neboli podzemních univerzit, které tvořily nezávislý vzdělávací systém v Československu. Vyučujícími se stali pedagogové a akademici, kteří byli ze svých pracovišť v rámci čistek a prověrek vyhozeni. Studenty byli mladí lidé, kterým bylo vzdělání na univerzitách odepřeno, což se dělo často kvůli „nesprávnému“ původu nebo byli nuceni již započaté studium přerušit. Skupiny se většinou scházely v bytech některých profesorů a přednášky a diskuse byly nahrávány na magnetofonové pásky a následně distribuovány dále. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let byli zváni a posléze také přijeli i profesori ze zahraničních univerzit.

4. Samizdat

Slovníkové heslo k pojmu samizdat uvádí: „Samizdat, čili tištěná a psaná díla (zejm. knihy a periodika, ale i letáky aj.) rozšiřovaná (či jen obíhající) v malém počtu exemplářů nezávisle na státní moci (neoficiální cestou) formou kopírování (ručního či strojového) s cílem zpřístupnit umělecké a společenské názory a ideje nereflektované a neuplatnitelné z různých důvodů (zejm. politických) v běžné (úředně registrované) distribuci.“²³ Samotný termín pochází z ruštiny a znamená vydání vlastním nákladem a zahrnuje ineditní nakladatelskou činnost, proces publikace, distributorskou síť i konečný produkt. Ilegální tiskoviny se nejprve vydávaly v Sovětském svazu, k největšímu rozšiřování textů touto formou docházelo po Stalinově smrti.²⁴

Ponecháme-li stranou ilegální tisk v době Protektorátu, spadá vznik československého samizdatu do padesátých let. V této době má však pouze nepatrný dopad, protože vzhledem k tehdejším tvrdým politickým opatřením, se tiskoviny tohoto typu vyskytovaly ve velmi omezeném množství. Samizdatové publikace se objevovaly i v uvolněných šedesátých letech, jednalo se mimo krásné literatury především o skautské a teologické publikace, ale také některé politické texty.

Novým podnětem k rozvoji samizdatu se staly změněné politické a společenské poměry, které následovaly po vpádu vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968, dalším velkým impulzem byla reakce mocenských složek na vznik Charty 77. Formy nátlaku a pronásledování posilovaly atmosféru strachu a přispívaly k autocenzuře. Zakázaní či nepohodlní autoři, kteří neodešli do emigrace a měli zájem na zachování literární kontinuity, šířili svá díla pomocí samizdatu. Jednalo se o stovky autorů a jejich počet se neustále zvyšoval.

²³Irena Reifová & kolektiv, *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 220.

²⁴Jiří Gruntorád, Samizdatová literatura v Československu sedmdesátých a osmdesátých let. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 - 1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 493.

Samizdat pro ně ztělesňoval komunikační prostor k nezávislému a svobodnému vyjádření. Napsané rukopisy se obvykle rozmnožovaly ručním nebo strojopisným opisováním a poté byly svázané. Později byl využíván i cyklostyl a modernější rozmnožovací technika, v druhé polovině osmdesátých let i počítače, které byly většinou dovezeny tajně ze Západu. Náročné byly i knihvazačské práce a následná složitě organizovaná distribuce, která využívala konspirační postupy. Velká část periodik nebyla redigována, ale většina vydavatelů kladla důraz na grafickou úpravu.

Jednou z prvních a nejvýznamnějších knižních edic byla Petlice, kterou na sklonku roku 1972 založil spisovatel Ludvík Vaculík. Kromě původní beletrie zde vycházely také texty filozofické, historické a literárněvědné. Svoji činnost ukončila v roce 1990. Do té doby zde vyšlo přibližně čtyři sta titulů. Svá díla v edici publikovali např. Ivan Klíma, Bohumil Hrabal, Eva Kantůrková, Jaroslav Seifert nebo Jan Patočka. Další významnou edicí byla Expedice, kterou v roce 1975 založili Václav Havel a Daňa Horáková. Do roku 1990 vyšlo jejím prostřednictvím kolem dvě stě třiceti titulů. Kromě původní české tvorby zde vycházely také překlady a odborné statě filozofické, teologické a přírodovědecké. Část titulů byla přímo přejímána z Edice Petlice. Prostor zde dostali také undergroundoví autoři a hudebníci jako Jáchym Topol, Egon Bondy, Ivan Martin Jirous nebo Vlastimil Třešňák. V této edici poprvé vyšel i scénář Juráčkova Případu pro začínajícího kata či překlad scénáře filmu Šoa Clauda Lanzmanna. Přesnější popis, jak byla práce v edici organizována, podává Gabriela Romanová v monografii Příběh Edice Expedice, na kterou bych tímto odkázala.²⁵

V průběhu normalizačních let vzniklo na území Československa několik desítek samizdatových edic. K dobře propracovaným patřily např. edice Kvart, vydávaná Janem Vladislavem. Šlo vlastně o speciální řadu Petlice. Z dalších bych ještě jmenovala Českou expedici, Krameriovu expedici, Prameny, Pražskou imaginaci či undergroundovou

²⁵ Gabriela Romanová, *Příběh Edice Expedice*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2014.

Popelnici, kterou redigoval Jiří Gruntorád. Ráda bych zde odkázala na publikaci Jitky Hanákové *Edice českého samizdatu 1972 – 1991*, která se jednotlivým edicím věnuje detailněji.²⁶

Zvláštní místo zaujímá publikační činnost Jazzové sekce, organizace vzniklé v roce 1971. Kromě knih o jazzu a jiných hudebních žánrech vydávala i publikace o moderním výtvarném umění, divadle a filozofii. Přestože měla Jazzová sekce zákaz tisku, dařilo se jí do oběhu expedovat výtisky v několika tisícových nákladech a s vysokou grafickou úrovní.

S rozvojem elektronických technologií pro záznam obrazu i zvuku v osmdesátých letech se otevřely další možnosti šíření audiovizuálních děl pomocí videa. Koncem roku 1987 byl natočen první specifický publicistický pořad s názvem *Originální videojournal (OVJ)*, který se snažil o alternativu k hlavnímu zpravodajskému pořadu *Televizní noviny*, který vysílala Československá televize. Veškerá technika byla do země propašována díky finanční pomoci zahraničních nadací, především stockholmské Nadace Charty 77. Dokumentární záběry natáčeli amatérští filmaři a původně byly určeny pro diváky v zahraničí, aby pro ně zprostředkovaly dění v Československu. Později se tyto audiovizuální pořady točily i pro místní diváky. „OVJ tvořila mozaika příspěvků o aktivitách nezávislé kultury, páteří jednotlivých vydání byly pravidelné rubriky jako *Malý zpravodaj*, *Náš host*, *Dokumenty*, *Společenská kronika* aj.“²⁷

²⁶ Jitka Hanáková, *Edice českého samizdatu 1972 – 1991*. Praha: Národní knihovna České republiky, 1997.

²⁷ Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010, s. 228.

5. Exil

Již během srpnových dní roku 1968 začala mohutná vlna emigrace vzdělané inteligence, ale i dalších vrstev obyvatelstva, která pokračovala v průběhu následujících let. Svou vlast opustilo přibližně sto tisíc československých občanů, většina z nich zamířila do západní Evropy, další přesídlili do vzdálenějších částí zeměkoule a nový domov našli mimo jiné ve Spojených státech amerických, v Kanadě či v Austrálii.

V těchto zemích již existovala vydavatelství, která založili příslušníci druhé exilové vlny po roce 1948. K nejrespektovanějším z nich patřila Křesťanská akademie působící od roku 1951 v Římě a Společnost pro vědy a umění, jež vydávala publikace od konce padesátých let v New Yorku a ve Washingtonu. „Politické čistky v československých médiích na počátku normalizace způsobily, že stovky lidí musely opustit svoji profesi. Značná část pracovníků médií a publicistů odešla do zahraničí.“²⁸ Nově příchozí začali vydávat své vlastní noviny, časopisy i knihy a snažili se o udržení kontaktů s domácí opozicí. „Řada periodik vznikajících po srpnu 1968 v zahraničí zásadním způsobem ovlivňovala veřejnou debatu v československé exilové komunitě.“²⁹ Tiskoviny se dostávaly do ČSSR ilegální cestou. „Zhruba od poloviny 70. let začali v exilových periodikách výrazněji publikovat i domácí zakázaní autoři, čímž se vazba domova s exilem ještě posilovala.“³⁰

Prvním a také nejznámějším z nových nakladatelství bylo Sixty-Eight Publishers Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarové, které zahájilo svoji činnost již v roce 1971 v Torontu. Do roku 1994, kdy vyšel poslední titul, bylo vytištěno přes dvě stě publikací současných českých

²⁸ Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010, s. 229.

²⁹ Petr Orság, *Média československého exilu v čase obnovení pořádku*. In: Martin Foret, Marek Lapčík, Petr Orság (eds.), *Média Dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 315.

³⁰ Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010, s. 229.

a slovenských autorů působících jak v zahraničí, tak ve své původní vlasti. Většinou se jednalo o prózu a paměti významných osobností, příležitostně i poezii. Největší zájem byl o tvorbu manželů Škvoreckých, Milana Kundery a vzpomínky Adiny Mandlové. Rok 1971 byl také zahajovacím rokem pro významné evropské nakladatelství Index, které operovalo z německého Kolína nad Rýnem. Jeho činnost řídil publicista a politolog Adolf Müller. Kromě soudobé české a slovenské prózy zde vycházely též odborné stati politologické a historické. Pozornost byla dále věnována i překladům světové literatury a vzpomínkám emigrantů z východního bloku. Z větších exilových nakladatelství je třeba zmínit ještě Rozmluvy, které v Londýně v roce 1982 založil politolog a překladatel Alexander Tomský a zaměřoval se hlavně na původní samizdatovou a exilovou literaturu.

Téměř všechna nakladatelství se po celou dobu své existence potýkala s finančními i technickými obtížemi, často musela spoléhat na práci dobrovolníků a příspěvky sponzorů. Také redaktoři pracovali většinou zdarma a ve svém volném čase. V přehledné příručce Aleše Zacha *Kniha a český exil 1949 – 1990* jsou abecedně seřazena všechna exilová nakladatelství i se stručným popisem vzniku a výčtem vydaných publikací.³¹

O dění za hranicemi se čeští občané mohli dozvědět také ze zahraničních rozhlasových stanic, které vysílaly několik hodin denně i v českém jazyce. Jako první začala v češtině vysílat stanice BBC, a to již od počátku druhé světové války v roce 1939. České vysílání skončilo až v roce 2006. Vyhledávaným se stalo také rozhlasové vysílání rádia Svobodná Evropa v češtině, které bylo provozováno v Mnichově od roku 1951. Již od roku 1942 bylo možné na českých rozhlasových přijímačích naladit pořady stanice Hlas Ameriky určené českým posluchačům.

³¹ Aleš Zach, *Kniha a český exil 1949 – 1990*. Praha: Torst, 1995.

„Ojedinělým exilovým mediálním počinem byl audiovizuální Videomagazín, který připravoval od roku 1985 v Londýně Karel Kyncl se synem Ivanem.“³² Jednalo se o čtvrtletník rozhovorů s exulanty, který měl vždy zhruba sto dvacet minut a byl šířen na vidokazetách. Převažovala politická témata, ale některé příspěvky se věnovaly také sportu a kultuře.

³² Jakub Končelík, Pavel Večeřa, Petr Orság, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010, s. 234.

6. Filmové texty v oficiálních i neoficiálních periodikách

Jedním z důsledků politických a následných personálních změn v redakcích filmového tisku byla prakticky zničená kontinuita odborného psaní o filmu, která byla v šedesátých letech na vysoké úrovni. Šlo o etablované a fundované kritiky jako byl Antonín Novák, šéfredaktor *Filmu a doby*, kterého na postu nahradil Jiří Hrbas. Mezi další redaktory, kteří se v nově vzniklých podmínkách nemohli či nechtěli adaptovat, patřili Jaroslav Boček, A. J. Liehm, Gustav Franci, Agneša Kalinová a další. Někteří emigrovali, jiní se na dlouhou dobu odmlčeli nebo se věnovali jiné profesi. Na počátku sedmdesátých let se na stránkách *Rudého práva*, ale také měsíčníku *Film a doba* pravidelně objevovala připomenutí, kam by se cesta socialistické kritiky rozhodně neměla ubírat: „Kritická a teoretická fronta napáchala víc zla, než se dodnes mnozí domnívají. Napáchala zlo v myšlení prostých diváků i filmových tvůrců. Zlo, s jehož dědictvím a působením v hlavách lidí se budeme ještě dlouho potýkat a setkávat. V letech, kdy se připravovala krize, která potom propukla koncem šedesátých let, útočila naše filmová kritika a teorie (nebo aspoň její převážná část, a nejvíc těch, kdo se spojili kolem FITES) proti socialistickému realismu, proti socialistickému internacionalismu, za jakousi světovost a věhlas ve vyspělých kapitalistických zemích...“³³ Kromě měsíčníku *Film a doba* se na obor kinematografie soustředil rovněž čtrnáctideník *Záběr*, týdeník *Kino* a v roce 1976 přibyl ještě čtrnáctideník *Scéna*, který vydával Svaz českých dramatických umělců. Recenze na nové filmy se také pravidelně objevovaly v celoplošných denících, ze kterých budu při srovnávání textů nejvíce čerpat.

V sedmdesátých letech se vydávaná samizdatová periodika soustředila drtivou většinou na publicistiku, aby tak mohla aktuálně komentovat situaci ve společnosti. Postupem času se rozrůstá nejen počet časopisů ale také jejich zaměření. „Nejde často o časopisy v pravém slova smyslu, spíše o nepravidelně vycházející sborníky, které

³³ Jan Kliment, *Úkoly teorie a kritiky. Film a doba* 19, 1973, č. 12, s. 620.

po jednom či několika číslech zanikají. Z jiných se naopak vyvinuly životaschopné časopisy, např. dodnes vycházející *Střední Evropa*, *Revolver Revue*, *Prostor a Kritický sborník*. Vlastní časopisy vydávaly skupiny historiků, filosofů, teologů, sociologů, ekologů, literárních vědců, ekonomů, novinářů, atd.³⁴ Nevycházel žádný časopis, který by psal výhradně o kinematografii, většina článků s tematikou filmu se objevovala v periodických zaměřených souhrnně na celou oblast kultury nebo v časopisech se všeobecným zaměřením. Co se týče literárních útvarů, tak jsou v samizdatu nejvíce zastoupeny recenze, kritiky a úvahy, kdežto v exilu tvoří polovinu všech zmínek o filmu kratší informace následovány zprávami, s recenzemi se setkáme spíše výjimečně.

V roce 1976 vzniká vzdělávací společnost s názvem *Societas incognitorium eruditorum secunda*, která se svým posláním snaží navázat na obdobné uskupení, které bylo založeno během doby osvícenství v 18. století. Členové novodobého společenství se pravidelně scházejí jedenkrát za dva týdny k tzv. salónům, kdy v bytě jednoho z členů proběhne přednáška a následná diskuse. Od počátku vydávají také měsíčník s názvem *Acta incognitorium*, jež se zaměřuje na kulturu vzdělání a historii, který rediguje Jiří Cieslar, filmový a literární kritik. Podrobněji o periodiku *Acta incognitorium* a Cieslarových kritikách píše v bakalářské práci Dominika Potůčková.³⁵ Měsíčník byl určen jen pro členy společnosti a jejich nejbližší přátelé a od každého čísla se strojopisně pořizovalo asi 10 kusů. Cieslar se ve svých obsáhlých recenzích a úvahách zaměřil kromě českých a zahraničních filmů také na domácí televizní tvorbu, divadlo i výstavy. V *Actech* publikoval autor také fejetony, divadelní hru a překlady. Jiří Cieslar publikoval i v oficiálním tisku, a to zejména v *Záběru*, *Filmu a době* nebo ve *Scéně*.

³⁴ Jiří Gruntorád, *Samizdatová literatura v Československu sedmdesátých a osmdesátých let*. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 - 1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 502.

³⁵ Dominika Potůčková, *Cieslarovská kritika dietlovsko-kozákovské kultury. Jiří Cieslar a jeho kritiky domácí filmové tvorby v podzemním periodiku Acta incognitorium*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2013. Vedoucí bakalářské práce: Jaromír Blažejovský.

Jeho texty se také objevovaly v programu Pražského filmového klubu, jehož činnost byla spíše trpěná než propagovaná.

Dalším samizdatovým měsíčníkem, který často reflektoval filmovou a televizní tvorbu, byl Obsah, který vycházel v osmdesátých letech. Nebyl redigován, každý z příspěvovatelů byl zodpovědný za svůj příspěvek. Jedno číslo Obsahu bylo rozšiřováno až v počtu třiceti opisů. Časopis se soustředil na původní poezii a prózu, později zde vycházely i překlady a historické studie. O filmu a televizi zde psali např. Milan Uhde, Ivan Klíma nebo Milan Šimečka.

Samizdatové reflexe se kromě filmů týkaly také televize, obzvláštnímu zájmu se těšil Jaroslav Dietel a jeho seriály, v periodických najdeme i několik polemik na toto téma. Z režisérů byla největší pozornost zaměřena na Jiřího Menzela a Věru Chytilovou, časté jsou i návraty k filmům nové vlny. Některá čísla informují také o amatérské a undergroundové filmové tvorbě, ovšem československá exilová tvorba není vůbec reflektována s výjimkou Formanova Amadea. Jistě nebylo lehké najít možnosti a cesty, jak tyto filmy během normalizace zhlédnout. Samizdat také jen zřídka píše o zahraničních filmech, nejvíce recenzí o nich napsal Jiří Cieslar.

V exilových člancích převládají kratší zprávy a informace o promítaných českých filmech na festivalech a přehlídkách po celém světě. Až na výjimky jsou recenze spíše kratší a ne tak fundované jako v samizdatu. Neplatí to ovšem o kritikách Jana Uhdeho, který je filmovým historikem a vyučuje na univerzitě v Kanadě. V exilových periodikách můžeme vysledovat jak přímý protirežimní postoj, tak i nostalgický, který se upíná k opuštěné domovině.

Možná překvapí, že o filmu se nejvíce psalo až v daleké Austrálii, kde lze za stěžejní považovat čtrnáctideník Hlas domova, který vycházel v letech 1951 až 1979 a na něj navazující čtrnáctideník s názvem Hlasy Čechů a Slováků v Austrálii vydávaný v letech 1980 až 1991. Německá Národní politika a České slovo patří k tiskovinám, kde se objevil největší

počet textů o kinematografii. Na americkém kontinentu se o událostech kolem filmu psalo nejvíce v Amerických listech, které vycházely v USA. Jednalo se o politický a společenský týdeník, který přinášel informace o činnosti krajanských komunit a pravidelné komentáře, které v šedesátých a sedmdesátých letech psal Ferdinand Peroutka. Čtyři z nich se týkají kinematografie šedesátých let a české nové vlny. V Kanadě vycházel měsíčník Kanadské listy a jedno z nejvýznamnějších exilových periodik, dvouměsíčník Západ. Západ byl společensko-politickou a kulturní revuí, s působností v rozmezí let 1979 až 1993. Kromě politických témat dával Západ i velký prostor umění a dbal na důslednou ediční přípravu a perfektní grafickou úpravu. Mezi dopisovateli zde najdeme významná jména, jako byl Ota Ulč, Josef Škvorecký, Vladimír Valenta nebo Jan Uhde, jejichž texty měly vysokou úroveň.

Rozsáhlejší kritické statě, které by se zabývaly filmovým uměním, se v obou proudech neoficiálního psaní vyskytují velmi zřídka, nejvíc se jich pak týká normalizačních filmů Věry Chytilové a Jiřího Menzela. Na základě tohoto zjištění jsem pak sestavila soubor filmů ke srovnání. Z filmografie Věry Chytilové půjde o filmy *Hra o Jablko*, *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* a *Kalamita*. Z filmografie Jiřího Menzela se bude jednat o filmy *Kdo hledá zlaté dno*, *Postřiziny* a *Vesničko má středisková*. Udivilo mě, že z tvorby obou režisérů vyvolal nejmenší ohlas jejich první normalizační film, přesto jsem *Hru o jablko*, resp. *Kdo hledá zlaté dno*, do výběru zařadila.

Vzhledem k absenci článků v neoficiálním tisku o normalizačních filmech dalších autorů (např. Schorm, Jakubisko, Bočan,...) a tudíž nemožnosti srovnání s oficiálním tiskem, se jim dále nebudu věnovat. Nezmiňuji se ani o tvorbě Miloše Formana, jehož filmová tvorba i další aktivity byly hojně reflektovány především v exilových periodících, což by vzhledem k obsáhlosti vydalo na samostatnou práci. O natáčení

filmu *Amadeus* v Československu zevrubně pojednává diplomová práce Petry Mandové.³⁶

Také je třeba zmínit určitou nesystematičnost a nahodilost článků o kinematografii, která stála spíše na okraji zájmů autorů samizdatových i exilových periodik. Domnívám se, že jedním z důvodů mohla být skutečnost, že mnohé články vycházely i s delším časovým odstupem od premiéry filmu, což souviselo jednak s potížemi, které provázely uvedení některých sledovaných filmů do distribuce.

V oficiálním tisku se soustředím převážně na vybrané články z celoformátových deníků, s důrazem na Rudé právo, které se k filmové tvorbě vyjadřovalo pravidelně a poměrně obsírně. Ojediněle vyšly některé texty s odstupem času nejen v samizdatu, ale později i v oficiálním tisku. Také exil přejímal vybrané texty ze samizdatu a naopak samizdat přetiskoval exilové články. Zároveň se neoficiální periodika v určitých případech vyjadřovala k článkům z oficiálních deníků, případně s nimi polemizovala. Půjde-li o některý z těchto případů, v textu práce to bude zmíněno.

³⁶ Petra Mandová, *Československá produkční historie Amadea*: Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012. Vedoucí diplomové práce: Ivan Klimeš.

7. Tvorba Věry Chytilové

Věra Chytilová upozornila na svůj zřetelný talent již svými prvními studentskými filmy na FAMU. Její tvorba z šedesátých let byla oceněna na mnoha mezinárodních festivalech a přehlídkách, kde zaujaly především *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*. Od počátku tvorby se její díla vymykala konvencím a vynikala osobitým režisérským stylem, který vycházel z jejího přímočarého a nesmlouvavého pohledu na svět.

Režisérčin výrazný autorský rukopis přesvědčivě slučuje obsahovou a formální stránku filmů do soudržného tvaru. Zároveň jsou její díla vždy společensky angažovaná a jak dokumentární, tak hraná tvorba je přes zdánlivou chaotičnost jedinečnou výpovědí o své době, ale i o autorce samotné. Chytilová hledá souvislosti a důsledně poukazuje na nepříjemné aspekty sociálního a mravního klimatu ve společnosti. Neúnavně se snaží přicházet s vlastními náměty na filmy, které jsou však mnohokrát odmítnuty, což vyústí v mnohaletou a nedobrovolnou tvůrčí pauzu. „Zahraniční ohlas mých filmů ze šedesátých let mně pomáhal v tom, že mě úplně nevyhodili ze zaměstnání. A já jsem otravovala. Když mně nedovolili tuto látku, tak jsem přinesla jinej scénář, a zase jinej, a o každý větě jsem se hádala.“³⁷ Nechtěla dělat ústupky a kompromisy, a tak se nezdráhala zamítnout i nabízené náměty, které nebyly v souladu s jejím vnitřním přesvědčením. Natočila v tomto období několik reklam, ale také televizní dokument zabývající se problematikou stáří. Štěpán Hulík ve své knize výstižně shrnuje pozici Chytilové v rámci české kinematografie během normalizačních let: „Z režisérů ‚nové vlny‘, kteří zůstali v Československu a dál točili filmy, je Věra Chytilová tou, u níž nejenže nenajdeme titul, kterým by si kupovala možnost návratu k tvorbě, ale jejíž dílo si v normalizačním dvacetiletí zároveň uchovalo nepřerušenu vnitřní kontinuitu. Režisérčiny zápasy s Tomanem a barrandovskou byrokracií jsou pověstné. Stejně tak tvrdošijně odmítala všechny látky nabízené jí

³⁷ Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Brno: Host 2001, s. 54.

v první polovině sedmdesátých let jako zpáteční jízdenka k tvorbě. Sama se naopak snažila prosadit náměty vlastní, ty ovšem zase nebylo ochotné akceptovat studio.“³⁸

³⁸ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 – 1973)*. Praha: Academia 2011, s. 221 – 222.

7.1 Hra o jablko

„Po odmítnutí dalších režisérkou navrhovaných látek se Chytilová nakonec vrátila k tvorbě až po takřka sedmileté pauze *Hrou o jablko* (1976). Tu ovšem nemohla realizovat na Barrandově, ale v Krátkém filmu po intervenci tamního ředitele Kamila Pixy. Ten dal Chytilové příležitost podle všeho na vztek Ludvíku Tomanovi, se kterým dlouhodobě bojoval.“³⁹ Časový odstup od celosvětově oceňovaných *Sedmikrásek* i *Ovoce stromů rajských jíme*, byl nakonec ještě delší, protože v kinech se *Hra o jablko* objevila až v únoru roku 1978.

Dobové oficiální kritiky, které se objevily v denním i periodickém tisku, přijaly film poměrně kladně, ale vždy s výhradami. Za pozitivní považovali autoři článků především kritiku měšťácké morálky, upozornění na nutnost zodpovědnosti vůči vlastnímu životu a výzvu ke společenské angažovanosti. Přiznávali dílu řemeslnou zručnost, nekonvenční a osobité vyjadřování, skvělou kameru, oceňovali i výběr hudby a morální apel. Vesměs všichni vyzdvihovali především výkony představitelů hlavních rolí Jiřího Menzela a Dagmar Bláhové. Většina recenzentů byla naopak šokována množstvím autentických záběrů z průběhu porodů, které považovali za příliš naturalistické.

Autoři článků také stručně jednou větou zmiňují, že se film realizoval v Krátkém filmu, ne na Barrandově, ale bez dalšího vysvětlení. Jen Jan Kliment nemožnost realizovat film v barrandovských studiích obratně formuluje: „Závěrem lze jen uvítat, že tento snímek vznikl ve studiu Krátkého filmu v Praze, Barrandovu tak vyrostl zdravý oponent v nejlepší slova smyslu.“⁴⁰ Sama režisérka poskytla však prozaičtější vysvětlení. „...Tehdy byla filmová krize, lidi že nechoděj do kina. A tak mně nabídli, že bych mohla udělat celovečerní film. Chtěla jsem dělat *Hru o jablko*, ale nechtěli ji schválit. Pořád jsem nebyla prokádovaná. A tak mě hodili do Krátkého filmu. Ředitel Krátkého filmu měl spor

³⁹ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 – 1973)*. Praha: Academia 2011, s. 223.

⁴⁰ Jan Kliment, O společenské a lidské odpovědnosti. Nový český barevný film. *Rudé právo* 58, 1978, č. 75 (30.3.), s. 5.

s ředitelem Hranýho filmu a chtěl na mém případě dokázat, že to se mnou jde, když se to se mnou umí. Že mě bude pěkně cenzurovat....“⁴¹ Přesto, že film *Hra o jablko* byl dokončen v roce 1976, premiéru v českých kinech měl až v únoru 1978.

Jan Kliment, jeden z hlavních představitelů normalizační filmové kritiky publikující v různých denících a časopisech, je spojován nejvíce s ústředním deníkem KSČ Rudým právem, kde v sedmdesátých letech působil jako vedoucí oddělení kulturní politiky. 30. března 1978 zde publikoval svůj názor na film Věry Chytilové, kde vyjmenovává několik nesporných kladů, ke kterým řadí především morální a společenský apel filmu. Neopomene ovšem upozornit i na některé kazy jako šokující záběr na císařský řez, který je dle něj zbytečný a škodí výpovědi filmu. Kliment se k filmu vrací ještě v listopadu téhož roku v časopise *Záběr* ve své reportáži z filmového festivalu Viennale, kde byla *Hra o jablko* uvedena: „Výborné je, že se nadaná režisérka prezentovala právě tady ve Vídni filmem zřetelně socialistickým, který při všech svých dobrých výbojích i slabších místech a schválnostech přitakává zdravému životu, straní dobré hrdince.“⁴²

Ve stejném čtrnáctideníku se nad filmem zamýšlí další kritik Stanislav Bensch: „Hra o jablko Věry Chytilové není pouhou komediální filmovou sondou do problematiky vztahů mezi mužem a ženou, ale především závažnou výpovědí o lidských vztazích v naší současnosti, o sobectví a měšťáckých přežitcích, které z naší socialistické společnosti ještě zcela nevymizely. Vypráví o nich otevřeně kriticky, ryzí filmovou řečí s nekonvenčně využívanými výrazovými prostředky, ...“⁴³ Bensch prezentuje stejné názory jako Jan Kliment v Rudém právu, jen s použitím odlišných slov. V článku jsou zmíněny i mezinárodní ceny, které film získal na zahraničních festivalech. Autor zdůrazňuje, že režisérka měla možnost osobně svůj film na tyto festivaly doprovodit

⁴¹ Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Brno: Host, 2001, s. 53.

⁴² Jan Kliment, *Dobrý vídeňský podzim*. *Záběr* 11, 1978, č. 24 (17.11.), s. 1.

⁴³ Stanislav Bensch, *Nad novým filmem Věry Chytilové*. *Záběr* 11, 1978, č. 9 (21.4.), s. 4.

a tím dokumentuje fakt, že není v Československu nijak diskriminována.

Mladá fronta otiskla na počátku dubna nadšenou recenzi Jiřího Tvrzníka, který připomíná diváckou oblibu filmu zejména u mladého publika. Mimo jiné píše: „A tak má Hra o jablko jeden velký a v našem filmu ne tak častý dar: propojují se v něm elementy diváckosti s působivým, přesvědčivým výchovným a společensko-politickým posláním.“⁴⁴ Obdobně se vyjadřuje i Alexandr Kopeckij v *Obraně lidu*: „Přesto se stal nový film režisérky Chytilové osvěžením naší filmové produkce a jednou z cest, jak točit společensky angažované a současně divácky přitažlivé filmy.“⁴⁵

Jediné připomenutí filmu *Hra o jablko* v samizdatových periodících se objevilo v prosincovém čísle roku 1978 časopisu *Acta incognitorium*, kde byla přeložena recenze Tima Pulleina, která vyšla již v lednu roku 1978 v britském *The Monthly Film Bulletine*. Pullein kromě shrnutí obsahové stránky vytýká režisérce bezdůvodné komické efekty, které ničí ironickou rovnováhu filmu. V závěru konstatuje: „Možná, že sporná kvalita filmu je odrazem dilematu filmového tvůrce, pokoušejícího se v současné kulturní atmosféře Východní Evropy dát na přetřes otázku osobní svobody.“⁴⁶

Zapátráme-li v exilových tiskovinách, je filmu, kromě několika kratších zpráv, nejvíce prostoru věnováno v německém měsíčníku *České slovo* v dubnovém čísle z roku 1978. Autor s iniciály M. Sch. parafrázuje článek Davida Andelmana z *New York Times* z března 1978, kde byl uveřejněn i rozhovor s Věrou Chytilovou. Text se z velké míry věnuje peripetiím, kterými si režisérka musela projít, než mohla po mnoha letech natočit další film, jeho následným zahraničním úspěchům a zdrženlivé reakci na *Hru o jablko* v Československu. Zmiňuje se zde, že jde o silný příběh o jednoduchém milostném trojúhelníku, z kterého

⁴⁴ Jiří Tvrzník, *Hra o jablko*. *Mladá fronta* 34, 1978, č. 82 (7.4.), s. 4.

⁴⁵ Alexandr Kopeckij, *Hra o jablko a nejen o ně*. *Obrana lidu* 37, 1978, č. 18 (6.5.), s. 7.

⁴⁶ Tim Pulleine, *Hra o jablko*. *Acta incognitorium* 5, 1979, č. 4, s. 45.

se díky režijní pečlivosti stal nejlepší film československé kinematografie za posledních deset let.

Neznámý autor v týdeníku Americké listy také připomíná recenzi Davida Adelmana v New York Times. Dále se zmiňuje o šestileté pracovní pauze Chytilové a jejím tematickém zaměření na ženskou problematiku. Recenzent se rovněž podivuje nad absencí kritik v oficiálním tisku vzhledem k tomu, že jde o jeden z nejlepších kinematografických počinů posledního desetiletí.

7.2 Panelstory

Ani další film Věry Chytilové *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* nevznikal bez obtíží, které souvisely i s jeho uvedením do kin. Na námět Evy Kačírkové, která spolupracovala i na scénáři a objevila se ve filmu v jedné ze stěžejních rolí, vznikl film, který se odehrává na nově budovaném socialistickém sídlišti. V rozhovoru pro časopis *Záběr* Kačírková říká: „Diváci se mohou bavit, ale zároveň by si měli uvědomit, že se to všechno, co sledují na plátně, týká také jich. Tuhle apelativnost, schopnost dostávat se pod kůži člověka, mají všechny filmy Věry Chytilové.“⁴⁷ Režisérka zkoumá především, jak toto specificky městské prostředí ovlivňuje jednotlivé figury a vztahy mezi nimi. Mnozí ve filmu viděli metaforu s nefunkčním společenským a politickým zřízením. Přesto, že byl film dokončen v roce 1979, premiéru měl až v prosinci roku 1981, ovšem promítal se hlavně mimo Prahu, brzy byl stažen z kin a znovu se dostal na plátna kin až v roce 1987.

Jan Kliment se o filmu zmiňuje v *Rudém právu* několikrát. Poprvé počátkem března 1980, kdy komentuje jeho uvedení na Festivalu hrané tvorby v Košicích, kde film sice upoutal značnou pozornost, ale při srovnávání s dřívější *Hrou o jablko* byl redaktor zklamán: „Tento nový film, tato útržkovitá a značně roztříštěná mozaika jakýchsi postřehů z toho, jak žijí či se snaží žít lidé na novém sídlišti, nese v sobě nejvyšší nepříjemné znaky hysterie, zloby, především pak zkreslení [...] Celý film poznamenává křeč, a to jak v obsahu, tak ve formě. Všichni ti oškliví lidé myslí každý jen a jen na sebe, jsou sobečtí a každý si valí jen tu svou vlastní kuličku starostí i snahy po tom, jak na druhé vyžrát.“⁴⁸ O dva měsíce později stejný autor srovnává snímek Věry Chytilové s televizním seriálem *Dnes v jednom domě*, který se rovněž odehrává na novém sídlišti a v ČST se v tu dobu začal právě vysílat a ve kterém na

⁴⁷ Milena Nyklová, Rozkoš z *vyprávění*, *Záběr* 15, 1982, č. 7 (2.4.), s. 7.

⁴⁸ Jan Kliment, *Bilance loňské filmové úrody*. Nad XVIII. festivalem domácí hrané tvorby v Košicích. *Rudé právo* 60, 1980, č. 58, (8.3.), s. 5.

rozdíl od *Panelstory* shledává „laskavý vztah k lidem, lidský přístup k lidským slabostem a k lidským osudům.“⁴⁹

Pavel Melounek naopak v reportáži uveřejněné 8. března 1980 ze stejného ročníku Festivalu hrané tvorby v Košicích označil *Panelstory* za film roku a považuje ho za „stylizovanou, ale neobyčejně působivou a pravdivou úvahu o kvalitě mezilidských vztahů.“⁵⁰ O filmu dále nadšeně píše: „Filmem se doslova prohnal život, plný smutku i veselí. Je to neobyčejně zralé dílo, skutečně angažované a svým poselstvím konstruktivní a optimistické.“⁵¹

Recenzenti oficiálních periodik především vyzdvihovali výraznou společenskou angažovanost filmu, poetiku vyprávění nebo ocenění, které snímek obdržel doma i v zahraničí, nicméně postrádali nějakou kladnou postavu, se kterou by se divák ztotožnil. Co se týče u Chytilové obvyklého propojení profesionálních herců s neherci se názory lišily, někdo se domníval, že v *Panelstory* bylo velmi zdařilé, jiný je považoval za nesourodý a rušivý prvek.

Širšího uvedení v kinech, především v hlavním městě, se film dočkal až v roce 1987, a tak se v tisku opět objevily nové reakce na něj. Richard Fiala na stránkách deníku *Práce* konstatoval, že film nezestárl a problémy na sídlišti Jižní město, kde se film natáčel, jsou vlastně stále ještě aktuální. K nekompromisnímu postoji Chytilové podotýká: „Ve své hořce sarkastické diagnóze neduhů, jež vesměs důvěrně známe, je neúprosná, nedopřeje nám ani paprsek naděje. Z reálného životního materiálu komponuje až krutě pronikavou, satirickou grotesku, která obsáhne celý průřez společnosti [...] hlavní hodnota filmu spočívá v tom, jak spojuje šíři s koncentrovaností obrazu, jak dovede ve zkratce,

⁴⁹ Jan Kliment, *Bilance loňské filmové úrody*. Nad XVIII. festivalem domácí hrané tvorby v Košicích. *Rudé právo* 60, 1980, č. 58, (8.3.), s. 5.

⁵⁰ Pavel Melounek, *Vrcholy i prohry*. Na okraj XVIII. festivalu českých a slovenských filmů v Košicích. *Zemědělské noviny* 36, 1980, č. 58 (8.3.), s. 5.

⁵¹ *Tamtéž*.

v překvapivé situační konfrontaci vystihnout podstatu složitého sociálního jevu...“⁵²

V samizdatovém čtvrtletníku Váhy, který vycházel v Liberci, vyšla krátká úvaha od neznámého autora, který se podivuje nad nespokojeností Jana Klimenta, kterou vyjádřil na adresu snímku Panelstory při hodnocení domácí tvorby na festivalu v Košicích. Objevuje se zde i citace z Klimentova článku a také jízlivá poznámka, že prorežimní kritik pravděpodobně nežije na sídlišti jako průměrný Čech, a proto není sto do filmu proniknout.

Rozsáhlá recenze vyšla v listopadovém čísle samizdatového časopisu Acta incognitorium v roce 1980 od Jiřího Cieslara⁵³, který vyzdvihuje to, jak se filmové dílo vymyká z dobového kinematografického kontextu především „obrazovězvukovým kontrapunktem ustavičných ataků, s Ejzenštemem bychom řekli „atrakciónů“, jímž Panelstory neustále dotírá na divákovo vědomí.“⁵⁴ Autor si podrobně všímá i formální stránky jako např. nápadně častého používání deformujících objektivů, znepokojujících tónů, zvuků hudebního komentáře a vtíravých montážních spojení i některých nezvykle krátkých záběrů a dodává: „Skutečnost se tímto způsobem podrobuje více či méně nápadné stylizaci, jež jí vtiskuje kýžený, snadno zobecnitelný groteskní rozměr. Poloha grotesky zasahuje i do nadsazeného hereckého projevu (zvláště Herec Jiřího Kodeta).“⁵⁵ V závěru Cieslar pozitivně hodnotí jasný etický postoj filmu, který je nesrovnatelný s žoviálním přístupem soudobých satir.

Polemická debata se rozvinula rovněž na stránkách Lidových novin, které byly vydávány samizdatovým způsobem. Andrej Stankovič zde v dubnu 1988 uveřejnil břitkou kritiku filmu s názvem Vítězství panelu nad filmem. Vadily mu především šablonovité postavy (např.

⁵² Richard Fiala, Člověk mezi panely. *Práce* 43, 1987, č. 304, (28.12.), s. 6.

⁵³ S odstupem času kritik recenzi přepracoval a v roce 2001 byla otištěna v časopise Reflex. Jiří Cieslar, Panelstory. *Reflex* 12, 2001, č. 47 (22.11.), s. 124 – 127.

⁵⁴ Jiří Cieslar, Panelstory. *Acta incognitorium* 6, 1980, č. 3, s. 156.

⁵⁵ Jiří Cieslar, Panelstory. *Acta incognitorium* 6, 1980, č. 3, s. 156.

ožralí zedníci a herec-playboy) a také politicky podbizivá sladkobolná epizoda, kdy měl na mysli postavu stařenky, která naslouchá magnetofonovému záznamu s hlasem svého syna – emigranta. Filmu rovněž vyčítal povrchnost a vědomé slevování z kritické náročnosti, které je patrné v tvorbě režisérů někdejší „nové vlny“. Na tuto kritiku reagoval autor píšící pod zkratkou /kách/ v prosincovém čísle Lidových novin článkem s titulem Vítězství filmu nad panelem, který velmi oceňuje estetickou i profesionální nesmlouvavost Věry Chytilové. K dalším kladům řadí básnivou nadsázku, ironický nadhled a pozoruhodný rytmus filmu. Chválí také autorčino šťastné spojení experimentů z šedesátých let s pozdější tendencí k divácky srozumitelnější podívané, která je realizovaná ve zdánlivě tradičním komediálním žánru.

Zdeněk Ábel rozmlouval v samizdatovém čtvrtletníku *Prostor* s neznámou ženou pohybující se v oblasti kinematografie o zahraničních i československých filmech osmdesátých let. Ta podotýká, že obdivuje tvorbu Věry Chytilové. *Panelstory* pak považuje za „dosud u nás umělecky nejpůsobivější filmový obraz obyčejných lidí v reálném socialismu.“⁵⁶ Na film *Panelstory* se v oficiálním tisku i v samizdatu objevilo nejvíce různorodých reakcí.

V exilu jsou o filmu *Panelstory* pouze dvě krátké zmínky z roku 1988, první v australském listu *Hlasy Čechů a Slováků* v Austrálii, která informuje o tom, že po mnoha letech se film dostal do širší československé distribuce díky chvále moskevských filmařů. Druhá zmínka pochází z kanadského Západu, která o filmu referuje v souvislosti s jeho uvedením na přehlídce československých filmů ve Vancouveru. Absenci exilových recenzí v tomto případě přičítám hlavně ztížené možnosti se k filmu dostat a ne snad nezájmu o toto dílo.

⁵⁶ Zdeněk Ábel, Rozhovor o *filmu*. *Prostor* 3, č. 10, prosinec 1987, s. 62.

7.3 Kalamita

Nepřekvapuje, že ani natáčení a distribuce tohoto filmu byly mimořádně obtížné. Natáčení *Kalamity* bylo přerušeno, následovala práce na *Panelstory*. Oba filmy natáčela režisérka téměř souběžně. Nakonec i premiéry obou filmů dělí pouze jeden měsíc, přestože *Panelstory* byla dokončena již v roce 1979, premiéru měla v prosinci 1981 a *Kalamita* v lednu 1982. Námět a scénář Josefa Šilhavého, do kterého se na Barrandově nikdo moc nehrnul, byl Chytilové nabídnut s předpokladem, že i ona ho odmítne. Režisérka ho však převzala s podmínkou, že si ho bude moci přizpůsobit, což také udělala. Točilo se v nepříznivém počasí, některé role byly přeobsazovány a téměř celý štáb onemocněl. Tím však komplikace neskončily, došlo na již obvyklé tahanice s cenzory a kulturními funkcionáři ÚV KSČ.

První kritiku na film stihl uveřejnit v Zemědělských novinách počátkem února 1982 Pavel Melounek, který ocenil herecké výkony profesionálních herců. Nejvíce vychválil Boleslava Polívku, který byl dle jeho názoru skvělý nejen v komediální, ale i v realistické poloze příběhu. Ovšem spojení herců s neherci se Melounkovi zdálo v určitých momentech rušivé.

Další deníková recenze se o měsíc později objevila jen v Rudém právu, kde Jan Kliment podrobil snímek zdrcující kritice. Nejdříve opět vyjadřuje zklamání nad filmem ve srovnání s *Hrou o jablko*, což byl asi jediný film z režisérčiny normalizační filmografie, který byl ochoten vzít na milost: „Budiž konstatováno, že se Věra Chytilová opět jednou obrátila k dnešku, že vykreslila nejeden vtipný a trefný detail, že však celkově o dnešních lidech a životě vůbec neřekla nijak mnoho. Rozhodně o moc, ale o moc méně než ve zdařilém snímku *Hra o jablko*, který ji plnou měrou vynesl zaslouženou vysokou chválu.“⁵⁷ Dále již vypočítává své výhrady, které jsou obdobné jako u *Panelstory*: “Vypadá to, jako by se režisérka oddávala jisté rozkoši z ošklivého,

⁵⁷ Jan Kliment, *Ne právě povznášející pohled. Nad novým českým filmem v našich kinech. Rudé právo* 62, 1982, č. 68, (22.3.), s. 5.

z karikovaného, z nevšedního natolik, že to skoro ztrácí smysl. [...] A je to pohled svrchu, pohled jako na hmyz, na jeho hemžení. Moc lásky k těm prostým lidičkám tu nezní. Nejvýš taková studená a studící objektivita.“⁵⁸ Ostatní recenze vyšly pak jen v kulturních periodících jako byly *Záběr*, *Film a divadlo* a také *Tvorba*. Oldřich Knitl se v *Záběru* o pár dní později o *Kalamitě* vyjádřil úplně jinak a napsal, že je to „zábavná komedie, dokonale srozumitelná, dokonce v nejlepším slova smyslu lidová.“⁵⁹ O něco dále ještě uvádí: „Řekl bych, že *Kalamita* je zatím nejhlubší film Věry Chytilové.“

Na Klimentovu a Knitlovu kritiku reagoval v samizdatovém periodiku *Dolmen* Ondřej Černý. Klimentovi děkuje, že diváky upozornil na existenci dobrého filmu v kinech. Konstatuje také, že z toho, co Knitl uvedl ve své recenzi, je zřejmé, že film vůbec nepochopil a našel tam významy a záměry, které v něm vůbec nejsou. Poté vyzdvihuje především herecké ztvárnění postavy Jana Dostála hercem Polívkou, ale také kameru Ivana Šlapety a hudbu Laca Decziho.

V dubnovém čísle samizdatového měsíčníku *Acta incognitorum* z roku 1982 byla uvedena rozsáhlá recenze Jiřího Cieslara s titulem *Zima v železniční zemi*. V jejím úvodu autor vysvětluje, že text byl původně napsán pro časopis *Scéna*, ovšem na konferenci barrandovských tvůrců byl tento poslední film Věry Chytilové označen za vyložený neúspěch, následovala nenávistná recenze Jana Klimenta a výsledkem kampaně byl zákaz publikování pozitivních recenzí o *Kalamitě*, takže nakonec nemohl být text vytištěn v oficiálním periodiku. O dva roky později vyšla stejná recenze i v tištěném programu Pražského filmového klubu. Cieslar podrobně rozebírá stavbu filmu, význam železniční dráhy jako „viditelné kostry, kolem níž se

⁵⁸ Jan Kliment, *Ne právě povznášející pohled. Nad novým českým filmem v našich kinech. Rudé právo* 62, 1982, č. 68, (22.3.), s. 5.

⁵⁹ Oldřich Knitl, *Pišeme o filmu Kalamita. Záběr* 15, 1982, č. 6, (26.3.), s. 4.

navěšují jednotlivé dějové situace“.⁶⁰ Mimo jiné také srovnává, jak se pracuje s prostorem a pohybem v *Kalamitě* a zase jinak v *Panelstory*.

Exilové Americké listy a australské periodikum Hlasy Čechů a Slováků v Austrálii se o *Kalamitě* zmínily jen kratičkou zprávou v létě 1985 v souvislosti s uvedením filmu v západoněmecké televizi. Je zřejmé, že i tento film nebylo možné za hranicemi Československa snadno zhlédnout.

⁶⁰ Jiří Cieslar, Zima v železniční zemi. *Acta incognitorum* 7, 1982.

8. Tvorba Jiřího Menzela

Jiří Menzel, jeden z nejmladších absolventů režie na FAMU, se od počátku své tvůrčí dráhy úspěšně věnoval také herectví a divadelní režii. Hned první Menzelův celovečerní film, tragikomedie podle předlohy Bohumila Hrabala *Ostře sledované vlaky*, posbíral množství cen doma i ve světě, ke kterým se řadí i ocenění Americkou filmovou akademií věd a umění za nejlepší zahraniční film za rok 1967. V roce 1968 stihl režisér dokončit dva filmy: *Rozmarné léto* a *Zločin v šantánu*. Ke spolupráci se spisovatelem Hrabalem se Menzel vrátil v roce 1969, kdy natočil film *Skřivánci na niti*, který se však veřejné premiéry dočkal až v roce 1990, protože byl zakázán ještě před svým uvedením. Historik Jan Lukeš k tomu v *Iluminaci* poznamenává: „Pro filmaře dobovým termínem řečeno ‘spadla klec’ s koncem roku 1969: výroba filmů, které se nedostaly až do stadia kombinované kopie, byla jednoduše zastavena a natočený materiál v lepším případě skončil v trezoru, v horším byl zničen.“⁶¹

Následovalo dlouhých pět let bez možnosti cokoliv natočit. Jiří Menzel ve své knize vzpomíná: „Do této chvíle se mi všechno dařilo. Na co jsem sáhl, mělo úspěch. V divadle, za kamerou i před ní. Co rok, to film, co film, to ne průšvih. Už jsem si začal myslet, že ze mne bude druhý Martin Frič, ale ouha [...]. Na Barrandově pro mne pomalu, ale jistě přituhovalo. Byl jsem označen za ‘jednoho z mužů šedesátého osmého roku’ – tudíž nežádoucího. Zní to groteskně, ale k mé diskriminaci nebyl vysloven žádný jiný důvod než tenhle. Ten pravý důvod byl stejně komický. Soudruzi kolegové nemohli překousnout, že jsem v tom roce měl mezinárodní úspěch. Chtěli, aby se na mě zapomnělo.“⁶² V tomto období Menzel vytrvale usiloval o možnost režirovat další film, ale dařilo se mu pracovat jen v divadle, ať už v Praze nebo i v zahraničí. Jeho uctívaný pedagog z FAMU, Otakar Vávra, v této složité situaci Menzelovi radil: „Řekl, že bych si měl podobně jako on

⁶¹ Jan Lukeš, Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970 – 1996. *Iluminace* 9, 1997, č. 1 (25) Národní filmový archiv, s. 58.

⁶² Jiří Menzel, *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, s. 266.

najít látku, která by bolševikovi vyhovovala a mne neponížila.“⁶³ Bylo to v době, kdy Vávra připravoval snímek *Dny zrady*. Filmová pauza se protahovala. Jak to fungovalo, popsal Menzel následovně: „Mechanismus, kterým mne drželi daleko od práce, byl jednoduchý. Aby mohli napsat, že nemám čas, poslal mi vždy Toman formálně nějaký scénář, o kterém dobře věděl, že to je jen snůška blábolů. Pokud jsem na popud Nývltů nebo někoho jiného sám dal návrh na nový námět, vrátili mi ho jako nehodící se do koncepce dramaturgie filmového studia.“⁶⁴

⁶³ Jiří Menzel, *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, s. 287.

⁶⁴ *Tamtéž*, 295.

8.1 Kdo hledá zlaté dno

Menzel se tedy snažil zařídit podle rady svého učitele a přijal první scénář, který ho zaujal. Napsali ho mladí autoři Vojtěch Měšťan a Rudolf Ráž a společně s režisérem jej přepracovali. Původně se děj odehrával na stavbě ropovodu, nově na stavbě přehrady. Zdeněk Svěrák byl povolán na pomoc s dialogy.

„Byla to taková téměř agitka. Ale líbilo se mi, že hlavním tématem je dilema, jestli má člověk žít jako darebák, nebo jako slušný člověk. Na tom jsem se s režimem mohl shodnout,“⁶⁵ podotýká k filmu režisér.

Nepřekvapí, že ohlasy v oficiálních denících byly vesměs kladné, jen sem tam upozornily na drobnější nedostatky. Recenzenti vyjadřovali spokojenost s volbou tématu ze současnosti, které se dotýká samotného rozvoje společnosti a odráží konflikt dvojí morálky. Chválili Menzelovy režisérské schopnosti, znamenitou kameru Jaromíra Šofra a herecký výkon hlavního představitele Jana Hrušínského. Drobné výtky se vztahovaly jen k „dramatickému vakuu“ či „nebohatému ději“, což většinou pisatelé vyjádřili rovněž poměrně vágními formulacemi jako například Václav Šašek v *Zemědělských novinách*: „Zhruba řečeno druhá polovina je poněkud slabší než první, i když film jako celek nepřestane působit velmi sympaticky a příjemně.“⁶⁶ Eva Hepnerová se ve *Svobodném slovu* vyjádřila: „Dlužno říci, že i po řadě úprav a přešívání měl scénář zřejmě daleko k dokonalosti, ale režisér i kameraman Jaromír Šofr z něj vytěžili, co se dalo. Po stránce režijní podstatně více v první půli filmu, po stránce obrazové ve druhé... Má-li tedy film jistou slabinu v nedostatečně silném příběhu, nelze mu upřít to hlavní: že se mu podařilo bez frází oslavit lidskou práci a poctivost, a bez moralizování odsoudit to, co je jejím opakem.“⁶⁷ Negativa, která recenzenti ve filmu našli, většinou vzápětí vyvažovali nějakým pozitivním poznatkem o celkovém vyznění filmu jako Alois Humplík

⁶⁵ *Tamtéž*, 301.

⁶⁶ Václav Šašek, *Premiéry našich kin. Kdo hledá zlaté dno. Zemědělské noviny* 30, 1974, č. 299 (19.12.), s. 2.

⁶⁷ Eva Hepnerová, *Rozdílné pojetí zlatého dna. Svobodné slovo* 30, 1974, č. 300 (20.12.), s. 5.

v deníku *Práce*: „Už dlouho jsem neslyšel tak zvukově špatný film. Postsynchrony zničily polovinu dialogů [...] Óda na práci tu zastupuje, respektive docela nahrazuje vnitřní příčiny hrdinova závěrečného rozhodnutí a dává jim punc věrohodnosti, přesvědčivosti [...] Domnívám se ovšem, že na příběhu filmu měla víc zapracovat dramaturgie [...] Dílo má nesmírně silný mravní apel, je z něho cítit společenskou angažovanost tvůrců.“⁶⁸

Nejobšírnější kritiku, která tento Menzelův film opěvuje, pak samozřejmě sepsal Jan Kliment do *Rudého práva*. Mimo jiné píše: „V tom je vůbec nejsilnější klad filmu, že dokázal s úspěchem málokdy vídaným zaútočit na maloměšťáctví současnosti v kontrastu k tomu, co dělá z našeho dneška právě onen dnešek. V tom, že dokázal postavit proti sobectví a bezohlednosti kontrast v soudružství a lidském pochopení. A že to všechno dělá bez fráze, bez kázání.“⁶⁹ Samotná Klimentova recenze se však neobešla bez podivuhodných prohlášení: „Jsou ve filmu místa, kde sledujeme se zatajeným dechem obraz, na němž se vlastně nic neděje. Sledujeme scény jakoby dokumentaristické ze staveniště. Jenomže to právě není vůbec dokumentaristika, to je poezie.“⁷⁰ V počátku své stati se autor zmiňuje o povinném prohlášení, které musel Menzel učinit, aby vůbec mohl znovu točit: „...jde o umělce nesporně talentovaného, že se však s jeho jménem pojilo i mnoho z toho, co v minulosti našeho filmu nedopadlo příliš dobře, že po jeho prohlášení, jak chce ze svých sil pomáhat v dnešním našem úsilí, jsem čekal, jak za těmito slovy bude následovat konkrétní umělecký čin. Dílo chválí tvůrce, dává slovům podklad, nový film se podařil.“⁷¹

Kliment zde má na mysli rozhovor, kde režisér vysvětluje svůj „pomýlený“ postoj k srpnové invazi vojsk. Rozhovor se odehrál těsně před prvním natáčecím dnem a byl uveřejněn ve filmovém čtrnáctideníku *Záběr*. Jiří Menzel popisuje tuto situaci ve své knize

⁶⁸ Alois Humplík, *Film. Práce* 31, 1975, č. 19 (23.1.), s. 6.

⁶⁹ Jan Kliment, *Jak nalézt zlaté dno. Nový český film. Rudé právo* 55, 1975, č. 13 (16.1.), s. 5.

⁷⁰ *Tamtéž*.

⁷¹ *Tamtéž*.

Rozmarná léta. První natáčecí den na přehradě byl povolán na Barrandov za Ludvíkem Tomanem. „Toman mi řekl, že není možné, abych točil film, a přitom se nevědělo, na čí straně stojím, a že mám do filmového časopisu odpovědět asi na deset otázek. A to byly otázky na tělo. Na některé věci, třeba že souhlasím s okupací, že se zříkám Oscara a podobně, jsem prostě nemohl odpovědět kladně. Vzal jsem si čas na rozmyšlenou a odjel za Puršem, o kterém jsem věděl, že s Tomanem a jeho partou režisérů tak trochu vede válku. S Puršovou pomocí jsem některé otázky vynechal, některé na český způsob kulantně okecal.“⁷² Celý rozhovor přetiskl i kanadský exilový časopis Telegram v květnu 1975. Hned pod ním byl uveřejněn i obdobný kající rozhovor se spisovatelem Bohumilem Hrabalem, který původně vyšel v Tvorbě. Toto bylo víceméně jediné připomenutí filmu jak v exilu, tak v samizdatu.

⁷² Jiří Menzel, *Rozmarná léta*. Praha: Sloart, 2013, s. 304.

8.2 Postržiny

Tímto filmem se Menzel vrátil k autobiografické předloze Bohumila Hrabala, který spolupracoval i na scénáři. Film s nostalgickou tematikou měl velký divácký i mediální ohlas. Shrňeme-li reakce v oficiálních denících, tak byly převážně nadšené a v souvislosti s filmem nejčastěji používaly adjektiva jako optimistický, úsměvný, pohodový, lyrický apod. Recenzenti nejvíce ocenili výběr herců v hlavních i epizodních rolích, kameramanskou práci a vynalézavý střih. Několikrát se objevily výtky k obsazení Jaromíra Hanzlíka do role strýce Pepina, jako například v kritice Evy Zaoralové, která vyšla ve Svobodném slovu pod názvem Film pro dobrou náladu v únoru 1981. Stejná výtka se objevila i ve stati neznámého autora v Zemědělských novinách, který své dojmy z filmu popsal takto: „Film plyne před našima očima lehce a samozřejmě. Je dobrým vysvědčením jeho tvůrcům, že z něho necítíme, kolik práce je za touto úsměvnou evokací zašlých časů skryto. Neobyčejně šťastnou ruku měl Menzel ve volbě hereckých představitelů.“⁷³

I tentokrát věnoval Jan Kliment v Rudém právu Menzelovu filmu obšírnou recenzi. Nejprve nešetří slovy chvály: „Ti, kdo Hrabala četli, si asi nedovedli představit, že by to vůbec mohlo být převedeno do barevného filmu [...] Díky mimořádnému talentu a mistrovství Jiřího Menzela se však přepis podařil. [...] vcelku vznikl film, který v pestré paletě naší filmové tvorby má jistě své místo. A hlavně film, který potěší, nezarmoutí a přinese i mnohem víc než jenom tohle.“⁷⁴ Slova obdivu má i pro kameramana Jaromíra Šofra: „Jedinečným dílem přispěl z daru díla kameraman J. Šofr. Na nejednom místě mají jeho záběry kvalitu skutečného samostatného výtvarného díla. A přitom to všechno jde dohromady, podporuje to celkové vyznění filmu, není nijak ojedinělé,

⁷³ b.a., Postržiny. Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny* 37, 1981, č. 36 (12.2.), s. 2.

⁷⁴ Jan Kliment, Život je krásný. Nový český barevný film v kinech. *Rudé právo* 61, 1981, č. 54 (5.3.), s. 5.

samo o sobě. Co možno říci o kameře lepšího?“⁷⁵ Dále hodnotí, které konkrétní scény jsou povedenější ve filmu a které naopak v původní literární předloze. Podrobněji se věnuje ztvárnění jednotlivých hlavních figur a také on je nespokojen s obsazením Jaromíra Hanzlíka: „Kámen úrazu spočívá v obsazení ukřičeného a halasného strýce Pepina J. Hanzlíkem. Talentovaný herec [...] se v této postavě nemůže cítit dost svůj. Jeho křečovitý hlasový projev, u postavy vyplývající docela přirozeně z její podstaty, vychází násilný a místo kouzla přichází něco, co potom nemůže nerušit dojem.“⁷⁶ Za další nedostatky díla považoval Kliment mimo jiné závěr filmu: „Tak třeba ne dost vypointovaný závěr, který jako by přicházel z nouze, z rozpaků. Nebo zbytečné kouzlení rekvizitami minulosti.“⁷⁷ A konečně na konci článku vyjevuje autor patrně skutečný důvod, co chtěl čtenářům i režisérovi sdělit a tentokráte bez krkolomných slovních zákrut zamíří přímo k věci: „Část kritiky se ozvala v tom smyslu, že režisér Menzel je v této tematice jako doma [...] Ale to je omyl. Jiří Menzel se netají tím, že by se stejným zaujetím, dokonce snad s ještě větším natočil film z nejsoučasnejší současnosti, jen mít scénář [...] Ukázal už jednou v případě snad až záměrně nedoceneného filmu *Kdo hledá zlaté dno*, že to umí, že mu dnešek není vůbec vzdálený [...] Proto se těšme, že příště budeme moci uvítat nespornou uměleckou a profesionální (což je neoddělitelné) dokonalost Jiřího Menzela ve filmu, který bude promlouvat bez metafor na otázky dneška.“⁷⁸

Exilová periodika především v Německu a v Austrálii během celého roku 1981 vždy v krátkých zprávách informovala čtenáře, na kterých filmových festivalech a přehlídkách byly *Postřižiny* k vidění a případně o cenách, které film obdržel, jako bylo například zvláštní uznání poroty na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách, kde snímek festival také zahajoval. Australský list *Hlasy Čechů a Slováků*

⁷⁵ Jan Kliment, *Život je krásný*. Nový český barevný film v kinech. *Rudé právo* 61, 1981, č. 54 (5.3.), s. 5.

⁷⁶ *Tamtéž*.

⁷⁷ *Tamtéž*.

⁷⁸ *Tamtéž*.

v Austrálii se v listopadovém čísle rovněž zmiňuje o tom, že Jiřímu Menzelovi nebyla včas vystavena výjezdní doložka, a tak se nemohl zúčastnit 30. filmového týdne v Manheimu. V prosincovém čísle stejného čtrnáctideníku je zpráva o tom, že v jedné slovenské obci diváci zdemolovali kino poté, co byl oblíbený film stažen z repertoáru.

V září 1981 vyšla v německém periodiku *Obrys* stručná recenze na film s názvem *Událost v české kinematografii* s upozorněním, že od listopadu téhož roku bude možné film zhlédnout i v západoněmeckých kinech. *Postřižiny* jsou divákům doporučovány i těmito slovy: „Menzelovi se podařilo udržet diváka v radostné náladě, dokázal hrabalovský typ humoru svým filmovým přepisem ještě podtrhnout, ale přitom si zachovat svou režisérskou osobitost.“⁷⁹

Pravděpodobně nejpečlivější rozbor Menzelova filmu v rámci exilového tisku poskytl čtenářům kanadského Západu Jan Uhde, odborník přednášející filmovou vědu na Univerzitě Waterloo v Torontu. Ve stati s poetickým názvem *Květ na poušti* se pokouší podívat na *Postřižiny* nejen v kontextu režisérovy tvorby, ale zohledňuje také překážky, se kterými se Menzel musel potýkat v době vzniku filmu. Uhde záměrně nechtěl srovnávat literární a filmovou podobu díla, protože obě považuje za svébytné. K postavám dodává: „Namísto obehnaných c. a k. figurek a rádoby komických situací nabízí Menzel skutečné, samorostlé postavy a téměř autentickou secesní atmosféru, kterou si hned neuvědomujeme, ale která je všudypřítomná. Její kvintensencí je Maryška, ztvárněná s neobvyklou hereckou suverenitou Magdou Vašáryovou.“⁸⁰ O představitelích hlavních mužských rolí v podání Jiřího Schmitzera a Jaromíra Hanzlíka se recenzent domnívá, že zde nedosahují stejné herecké úrovně jako herečka v ústřední roli, a že je oba zastínil výkon Rudolfa Hrušínského ve vedlejší roli doktora Gruntoráda. K dalším kladům řadí také sofistikované gagy, výbornou kameru, jemnou ironii, kterou je film prostoupen, absurdní komiku

⁷⁹ b. a., *Událost v české kinematografii*. *Obrys* 1, 1981, č. 3 (září), s. 13.

⁸⁰ Jan Uhde, *Květ na poušti*. *Západ* 3, 1981 (prosinec), č. 6, s. 27.

a nenápadné kontrasty: „Konflikt této, jistou nostalgií podbarvené secesní doby s érou novou, moderní, smrt první a zrod druhé, je vlastně dramatickým vrcholem filmu, symbolizovaným drastickou změnou účesu jeho hrdinky.“⁸¹ Svou recenzi uzavírá slovy uznání: „Menzel, jak se zdá, našel opět sama sebe. Postržiziny, které navazují na to nejlepší, co režisér vytvořil, jsou filmem mezinárodní úrovně a snad jediným skutečným dílem, které v Československu vzniklo od zglajchšaltování naší kinematografie koncem 60. let.“⁸²

V samizdatu se k *Postržizinám* váží tři reakce. První dvě vyšly v měsíčníku *Acta incognitorium*, která uveřejňovala rozsáhlejší články o kulturním dění. Ze stati, která vyšla v květnovém čísle roku 1981, se však čtenáři příliš informací nedozvědí. Příspěvek sepsaný Pavlem Kučerou dlouze líčí důvody, proč musel článek sepsat (v opačném případě by musel zaplatit pokutu 50 Kč), kdo a z jakých pohnutek mu doporučil zhlédnutí filmu, ale k vyjádření o vlastním filmu se příliš nedostane. Nenápadně se zmíní, že filmovému umění nerozumí tolik, aby ho rozebíral, nicméně konstatuje, že: „...je film kongeniálním přetlumočením předlohy.“⁸³ Dále píše, že film je v pražském kině *Pasáž* promítán již pět měsíců za plného hlediště. Oceňuje filmové gagy strýce Pepina. V závěru pak ještě vyslovuje přání, aby bylo režisérovi umožněno udělat alespoň ještě jeden film podle „svého gusta“ a nebyl nucen do tzv. aktuálních námětů. Tím pravděpodobně reaguje na slova Jana Klimenta citovaná výše. V dalším, červnovém čísle stejného periodika v článku s názvem *Hodnocení májových Act*, což je souhrn postřehů a názorů redaktora Leo Křížka na příspěvky z minulého vydání, se píše, že stať o *Postržizinách* je spíše esejí než recenzí. Křížek také připojuje vlastní názor na film: „Postržiziny považuji za průměrný film, který nejenom že nesouzní s Hrabalem (jako třeba *Ostře sledované vlaky*) – ale navíc [...], nepřekračuje prostě úroveň průměrných kusů svého žánru, ať si naši poetičtí recenzenti jásají, jak chtějí; jednu

⁸¹ Jan Uhde, *Květ na poušti*. *Západ* 3, 1981 (prosinec), č. 6, s. 27.

⁸² *Tamtéž*.

⁸³ Pavel Kučera, *Postržiziny*. *Acta incognitorium* 6, 1981, č. 9 (květen), s. 535 – 537.

zásluhu mu neupírám: v záplavě balastu české filmové produkce posledního desetiletí je to dílo, které dokáže pobavit – proto sklídilo takový ohlas.“⁸⁴

Poslední samizdatová reakce na tentýž film, která se objevila v měsíčníku *Obsah*, již tak nadšená nebyla. Ivan Kadlečík, který ji napsal, podotkl, že převádět hrabalovský svět do filmové řeči je nesnadné, ale přesto se domníval, že filmové zpracování se posouvá až k banalitě: „Postřiziny jsou slušný film. Zručný a řemeslně dobře vyvedený, chybí jim však to, co řemeslo povyšuje na umění, co Hrabalovu prózu vyvyšuje nad běžnou literaturu [...]. Tam, kde se hledá odpovídající obrazové vyjádření, dochází často k posunu. Ze surrealistického obrazu se stává crazy scénka anebo plakátová banalita [...] původní hrabalovský patos se ve filmu ztrácí na úkor dobově žánrového obrázku, v němž se kříží nostalgie po starém dobrém Rakousku s rádoby sociálně kritickým pohledem na ony časy.“⁸⁵ Stejná recenze byla přetištěna téměř po roce v italských *Listech*.

⁸⁴ Leo Křížek, Hodnocení májových Act. *Acta incognitorum* 6, 1981, č. 10 (červen), s. 602 – 605.

⁸⁵ Ivo Kadlečík, Filmové Postřiziny. *Listy* 12, 1982, č. 2 (květen), s. 48-49.

8.3 Vesničko má středisková

Film podle scénáře Zdeňka Svěráka měl premiéru v českých kinech během léta roku 1986 a patří k nejúspěšnějším českým filmům vůbec, ať už jde o získaná ocenění, diváckou návštěvnost nebo přijetí kritikou. Důkazem uznání je mimo jiné i oscarová nominace.

Většina kritiků v denících si vystačila s hojným používáním výrazů jako něžná menzlovská poetika, laskavý a chápající svěrákovský humor, nejryzejší člověčenství, idylicky schovívavá komedie, nostalgická atmosféra a obdobnými spojeními. V deníku *Práce* popsala Helena Hejčová přednosti filmu takto: „Sdělný a přitom inteligentní humor s nádechem nostalgického smutku i špetkou trefně adresované ironie, vtipně pointované dialogy, zdařilé herecké obsazení, celé vyprávění prodchnuté optimistickou vírou v lidskou slušnost a dobrotu – to vše patří ke kvalitám filmové komedie *Vesničko má středisková*.“⁸⁶ Kritik Jan Jaroš, jehož recenzi uveřejnil kulturněpolitický týdeník *Tvorba*, vyzdvihuje především souznění všech tvůrců a protagonistů filmu a o Menzlovi říká: „...Menzel rozdává radost a smích plnými hrstmi [...] přes všechnu dovednost přece jen chybí hloubka výpovědi, kterou jsme obdivovali a stále obdivujeme třeba v Ostře sledovaných vlacích... Menzel prokázal smysl pro vizuální gag, pro jemný, avšak výstižný postřeh. Jeho film nepřesahuje rozměr žánrového obrázku, ale zároveň je dokladem vyvrátěného režijního umění.“⁸⁷

V superlativech se o filmu vyjádřil i Jan Kliment v *Rudém právu*. Nešetří adjektivy jako lidový, sdělný, úsměvný, inteligentní, která dokáže najednou vměstnat do jediného souvětí. Čtenáře nešetří ani ideologického náhledu, aby se snad na film nešli jen pobavit, ale také poučit: „Současně máme před sebou kus i závažný, zobrazující svou promyšlenou prostotou výrazu radost z pěkných vzájemných vztahů

⁸⁶ Helena Hejčová, Film s vůní člověčiny. Nad úspěšnou komedií *Vesničko má středisková*. *Práce* 42, 1986, č. 254 (20.11.), s. 6.

⁸⁷ Jan Jaroš, Ta naše vesnička česká. *Tvorba* 1986, č. 31 (6.8.), s. 19.

mezi lidmi naší doby.“⁸⁸ V závěru svého článku nachází i spojitost s Menzelovým „budovatelským“ filmem: „Osobitost hrdinů Vesničky roste ze života, z naší současnosti. Menzel jako by tímto filmem navazoval na svůj málo doceněný snímek *Kdo hledá zlaté dno*, v němž rovněž dokázal podat postavy poctivých současných pracujících lidí na stavbě přehrady.“⁸⁹

Exilové noviny a časopisy průběžně referovali o nejnovějším Menzelově filmu především ve spojitosti s jeho uváděním na mezinárodních festivalech a přehlídkách filmu nebo s jeho následným oceněním. Jednu z mála recenzí napsal do kulturně-politického zpravodaje s názvem *Hlasy Čechů a Slováků v Austrálii* Jan Jirásek. Podotýká, že ke zhlédnutí filmu vybízí krajané žijící v Austrálii především zájem dozvědět se něco nového o svém domově. Nezastírá, že si není jist, zda chce Menzel diváka jen pobavit nebo i probudit. Všimá si i latentní přítomnosti zobrazení víry a církve, která byla s vesnicí vždy spjata. Svě zklamání a pocity, které se nevztahují k uměleckému ztvárnění, ale ke skutečnosti, kterou film zobrazuje, vyjadřuje slovy: „Mým hlavním pocitem z filmu byl smutek z toho, kolem jakých hodnot se točí život na střediskové vesničce a kdo je čeho zastáncem. [...] Zhrubla nám naše vesnička v krásných Čechách, točí se kolem materiálních hodnot, zhrubnul i okolní svět kolem nás.“⁹⁰

V samizdatu se objevila jediná recenze v občasníku s názvem *Někdo něco*, který se věnoval aktuálním otázkám v umění. Michal Bregant v něm stručně rekapituluje Menzelovu režisérskou práci (filmovou i divadelní), aby tak uvedl jeho novinku v kontextu celé jeho tvorby. Ve *Vesničce* pak nachází zjednodušení „poezie všedního dne“, sentimentalitu, prvoplánovou komiku a samoúčelnou bizarnost české malosti. Příkrými slovy nešetří ani scénáristu: „Svěrák napsal Vesničku tak, že by stačilo svěřit scénář jinému režisérovi a vzniklo by vesnické

⁸⁸ Jan Kliment, *Přijďte pobejt. Zdařilá současná veselohra. Rudé právo* 66, 1986, č. 143 (20.6.), s. 5.

⁸⁹ *Tamtéž.*

⁹⁰ Jan Jirásek, *Vesničko... Hlasy Čechů a Slováků v Austrálii* 9, Blacktown, Austrálie, 1988, č. 8 (21.4.), s. 8.

drama z první poloviny padesátých let s veškerou schématicností, zjednodušením a primitivní agitací. Snad právě proto hodnotil Jan Kliment Vesničku tak vysoce [...]. Připomene-li pak (jako jediný!) Menzelův film *Kdo hledá zlaté dno*, na který Vesnička údajně navazuje, stává se z jeho recenze fraška, v níž bychom marně hledali seriózní myšlenku a stopu pravdy.⁹¹ Velká část recenze je pak věnována přímé polemice s článkem Jana Klimenta v *Rudém právu*. Recenzent nenachází na režii a vyznění tohoto filmu téměř žádné klady a také v závěru nám vyjevuje svoji nespokojenost s dílem: „Některé gagy (celkem profesionálně provedené) mohou utkvít v divácké vzpomínce, ale samoučelnost, naprostá nenáročnost, selankovitost filmu je zarážející (a místy urážející).“⁹²

⁹¹Michal Bregant, *Vesnička aneb přitakání kladům našeho života. Někdo něco* 3, 1986, č. 5.

⁹² *Tamtéž*.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se snažila poodhalit méně známou oblast samizdatových a exilových kritik, které reflektovaly normalizační filmovou tvorbu dvou významných a úspěšných režisérů, Věry Chytilové a Jiřího Menzela.

Nejdříve bylo třeba přiblížit historický a společenský kontext nástupu normalizace v Československu. Toto mimořádně odpudivé období zanechalo své někdy možná méně zřetelné stopy až do dnešních dnů, kdy se stalo vyhledávaným objektem badatelské i mediální pozornosti. Vytvářený obraz pak mnohdy působí příjemněji a méně komplikovaněji než byla obtížná skutečnost. V druhé kapitole se proto věnuji konkrétním opatřením, která zasáhla oblast kultury a tisku v době, kdy se opětovně uzavíraly hranice, a začala doba, která bývá označována jako normalizace, přestože normálního v ní zůstalo jen pramálo. Umělci, kteří si tehdy nezvolili cestu emigrace, hledali jiné, alternativní možnosti sebevyjádření. Jednou z nich se stalo i publikování prostřednictvím samizdatu. Avšak také spisovatelé a kritici, kteří odešli do exilu, cítili potřebu vyjadřovat se k aktuálnímu dění včetně filmové produkce.

V dalších částech práce se zabývám periodiky, která vycházela oficiálně nebo prostřednictvím samizdatu nebo v exilu a sleduji, kdo v nich uveřejňoval texty o filmu a jakým způsobem se o filmové tvorbě psalo. Mnohé oficiální recenze jsou si velmi podobné, psané podle stejné šablony. Nejčastěji popisují děj, případně jednání postav a snaží se v díle najít místo, které mohou vyzdvihnout z ideového hlediska. Z přečtených samizdatových článků je znát, že autoři nemuseli brát ohled na oficiální cenzuru, ale také to, že články jsou často psané jen pro úzký okruh spřízněných a podobně smýšlejících lidí a někteří této skutečnosti přizpůsobují i své vyjádření. Exiloví autoři jsou buď shovívaví a projevují nostalgickou touhu po bývalé vlasti nebo jsou naopak velmi nekompromisní.

V posledních dvou kapitolách práce se zaobírám kritikami tří vybraných filmů Věry Chytilové a Jiřího Menzela, které tito režiséři natočili během období normalizace. Stavím vedle sebe texty ze všech tří jmenovaných proudů a zkoumám, jak se autoři k filmům vyjadřují ze svých odlišných pozic. Minimálně v první polovině sedmdesátých let není reflexe filmového umění tématem, kterému by samizdat nebo exil věnovaly přílišnou pozornost. Nejde zde jistě jen o pouhý nezáměr, ale mimo jiné o skutečnost, že jak v Československu, tak v zahraničí bylo často obtížné některé ze zkoumaných filmů vůbec zhlédnout. Bylo třeba osvětlit i charakter periodik, ve které recenze vycházely. Jedná-li se o oficiální denní tisk, je zřejmé, že se autoři snaží o filmu nejen informovat, ale zároveň na čtenáře ideologicky působit. U samizdatových periodik je třeba vyzdvihnout fakt, že byla často psána pro malý a uzavřený okruh čtenářů, kteří se osobně znali. V exilu zase hrál nezanedbatelnou roli fakt, jak se autoři vyrovnali se svým odchodem z vlasti.

Články v samizdatových a exilových periodikách, které se týkají kinematografie, jsou velmi různorodé a byly psány velkým počtem autorů, kteří mohli psát bez ohledu na cenzuru nebo jiná restriktivní opatření.

Seznam použité literatury:

- ALAN, Josef (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945*. Praha: Lidové noviny 2001.
- BEDNAŘÍK, Petr – Jiráček, Jan – KÖPPLOVÁ, Barbara, *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada Publishing 2011.
- BERNARD, Jan, *Z šedé zóny. Texty a kontexty*. Praha: Akademie múzických umění 2010.
- BÍLEK, Petr A. - ČINÁTLVÁ, Blanka, *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2010.
- BREN, Paulina, *Zelinář a jeho televize*. Praha: Academia 2013.
- BUCHAR, Robert, *Sametová kocovina*. Brno: Host 2001.
- CIESLAR, Jiří, *Kočky na Atalantě*. Praha: Akademie múzických umění 2003.
- CIESLAR, Jiří, *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975 – 1995*. Praha: Národní filmový archiv 1996.
- ČERNÝ, František, *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989). Vzpomínky*. Praha: Divadelní ústav 2008.
- DANIEL, Ondřej – KAVKA, Tomáš – MACHEK, Jakub (eds.), *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Karolinum 2013.
- FORET, Martin – LAPČÍK, Marek, ORSÁG, Petr (eds.), *Média Dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2008.
- FORMANOVÁ, Lucie - GRUNTORÁD, Jiří – PŘIBÁŇ, Michal, *Exilová periodika. Katalog periodik českého a slovenského exilu a krajaňských tisků vydávaných po roce 1945*. Praha: Ježek: Libri Prohibiti 1999.
- HAMES, Peter, *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy 2008.
- HANÁKOVÁ, Jitka, *Edice českého samizdatu 1972 – 1991*. Praha: Národní knihovna České republiky 1997.
- HEJČOVÁ, Helena, *Film s vůní člověčiny. Nad úspěšnou komedií Vesničko má středisková. Práce 42, 1986, č. 254 (20.11.), s. 6*.
- HULÍK, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 – 1973)*. Praha: Academia 2011.
- CHYTILOVÁ, Věra - PILÁT, Tomáš, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ 2010.
- KADLEČÍK, Ivo, *Filmové Postřižiny. Listy 12, 1982, č. 2 (květen), s. 48-49*.
- KALINOVÁ, Lenka, *Konec nadějí a nová očekávání, K dějinám české společnosti 1969 – 1993*. Praha: Academia 2012.
- KONČELÍK, Jakub – VEČEŘA, Pavel – ORSÁG, Petr, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál 2010.
- KOPAL, Petr (ed.), *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca 2014.
- KÖPPLOVÁ, Barbara - WOLÁK Radim (eds.), *Česká média a česká společnost v 60. letech*. Praha: Radioservis 2008.
- LIEHM, A. J., *Ostre sledované filmy*. Praha: Národní filmový ústav 2001.

- LUKEŠ, Jan, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945 – 2012)*. Praha: Slovart 2013.
- MACHOVEC, Martin (ed.), *„Hnědá kniha“ o procesech s českým undergroundem*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů 2012.
- MACHOVEC, Martin, *Pohledy zevnitř. Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2008 .
- MANDOVÁ, Petra, *Československá produkční historie Amadea*: Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2012.
- MAYER, Françoise, *Češi a jejich komunismus. Paměť a politická identita*. Praha: Argo 2009.
- MENCL, Vojtěch (ed.), *Křížovatky 20. století. Světlo na bílá místa v nejnovějších dějinách*. Praha: Naše vojsko 1990.
- MENZEL, Jiří Menzel, *Rozmarná léta*. Praha: Slovart 2013.
- ONDROUŠEK, Slavoj (ed.), *Za socialistické filmové umění. Sborník dokumentů 1969 – 1974*. Praha: Český filmový ústav 1975.
- OTÁHAL, Milan, *Opozice, moc, společnost 1969 – 1989, Příspěvek k dějinám „normalizace“*. Praha: Maxdorf, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1994.
- PILAŘ, Martin, *Underground. Kapitoly o českém literární undergroundu*. Brno: Host 1999.
- POSSET, Johanna, *Česká samizdatová periodika 1968 – 1989*. Brno: Továrna na sítotisk: Společnost pro reklamu a tisk R&T 1993.
- POTŮČKOVÁ, Dominika, *Cieslarovská kritika dietlovsko-kozákovské kultury. Jiří Cieslar a jeho kritiky domácí filmové tvorby v podzemním periodiku Acta incognitorium*: Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2013.
- REIFOVÁ, Irena & kolektiv, *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál 2004.
- ROMANOVÁ, Gabriela, *Příběh Edice Expedice*. Praha: Knihovna Václava Havla 2014.
- ŠIMEČKA, *Obnovení pořádku*. Kolín nad Rýnem: Index 1979.
- ŠKVORECKÝ, Josef, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991.
- TŮMA, Oldřich – VILÍMEK, Tomáš (eds.), *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2012.
- VLK, Jan - VAŇKOVÁ, Vendula - NOVOTNÝ, Jiří, *Minulost a dějiny v českém a slovenském samizdatu 1970 – 1989*. Brno: Doplněk 1993.
- VORÁČ, Jiří, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004.
- WILSON, Paul, *Bohemian rhapsodies. Český underground, disent, literatura a politika očima kanadského překladatele*. Praha: Torst 2011.
- ZACH, Aleš, *Knihy a český exil 1949 – 1990*. Praha: Torst 1995.
- ŽALMAN, Jan, *Umlčený film*. Praha: KMa 2008.

Články z periodik:

- ÁBEL, Zdeněk, Rozhovor o filmu. *Prostor* 3, č. 10, prosinec 1987, s. 62.
- [bez autora], Postřiziny. Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny* 37, 1981, č. 36 (12.2.), s. 2.
- [bez autora], Událost v české kinematografii. *Obrys* 1, 1981, č. 3 (září), s. 13
- BENSCH, Stanislav, Nad novým filmem Věry Chytilové. *Záběr* 11, 1978, č. 9 (21.4.), s. 4.
- BREGANT, Michal, Vesnička aneb přitakání kladům našeho života. *Někdo něco* 3, 1986, č. 5.
- CIESLAR, Jiří, Panelstory. *Acta incognitorium* 6, 1980, č. 3, s. 156.
- CIESLAR, Jiří, Zima v železniční zemi. *Acta incognitorium* 7, 1982
- CIESLAR, Jiří, Panelstory. *Reflex* 12, 2001, č. 47 (22.11.), s. 124 – 127.
- FIALA, Richard Fiala, Člověk mezi panely. *Práce* 43, 1987, č. 304, (28.12.), s. 6.
- HEPNEROVÁ, Eva, Rozdílné pojetí zlatého dna. *Svobodné slovo* 30, 1974, č. 300 (20.12.), s. 5.
- HUMPLÍK, Alois, Film. *Práce* 31, 1975, č. 19 (23.1.), s. 6.
- JAROŠ, Jan, Ta naše vesnička česká. *Tvorba* 1986, č. 31 (6.8.), s. 19.
- JIRÁSEK, Jan, Vesničko... *Hlasy Čechů a Slováků v Austrálii* 9, Blacktown, Austrálie, 1988, č. 8 (21.4.), s. 8.
- KLIMENT, Jan, Jak nalézt zlaté dno. Nový český film. *Rudé právo* 55, 1975, č. 13 (16.1.), s. 5.
- KLIMENT, O společenské a lidské odpovědnosti. Nový český barevný film. *Rudé právo* 58, 1978, č. 75 (30.3.), s. 5.
- KLIMENT, Jan, Dobrý vídeňský podzim. *Záběr* 11, 1978, č. 24 (17.11.), s. 1.
- KLIMENT, Jan, Bilance loňské filmové úrody. Nad XVIII. festivalem domácí hrané tvorby v Košicích. *Rudé právo* 60, 1980, č. 58, (8.3.), s. 5.
- KLIMENT, Jan, Život je krásný. Nový český barevný film v kinech. *Rudé právo* 61, 1981, č. 54 (5.3.), s. 5.
- KLIMENT, Jan, Ne právě povznášející pohled. Nad novým českým filmem v našich kinech. *Rudé právo* 62, 1982, č. 68, (22.3.), s. 5.
- KLIMENT, Jan, Přijďte pobejt. Zdařilá současná veselohra. *Rudé právo* 66, 1986, č. 143 (20.6.), s. 5.
- KNITL, Oldřich, Pišeme o filmu Kalamita. *Záběr* 15, 1982, č. 6, (26.3.), s. 4.
- KOPECKIJ, Alexandr, Hra o jablko a nejen o ně. *Obrana lidu* 37, 1978, č. 18 (6.5.), s. 7.
- KŘÍŽEK, Leo, Hodnocení májových Act. *Acta incognitorium* 6, 1981, č. 10 (červen), s. 602 – 605.
- KUČERA, Pavel, Postřiziny. *Acta incognitorium* 6, 1981, č. 9 (květen), s. 535 – 537.
- LUKEŠ, Jan, Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970 – 1996. *Illuminace* 9, 1997, č. 1 (25) Národní filmový archiv, s. 58.
- MELOUNEK, Pavel, Vrcholy i prohry. Na okraj XVIII. festivalu českých a slovenských filmů v Košicích. *Zemědělské noviny* 36, 1980, č. 58 (8.3.), s. 5.

NYKLOVÁ, Milena, Rozkoš z vyprávění, *Záběr* 15, 1982, č. 7 (2.4.), s. 7.

PULLEINE, Hra o jablko. *Acta incognitorium* 5, 1979, č. 4, s. 45.

ŠAŠEK, Václav, Premiéry našich kin. Kdo hledá zlaté dno. *Zemědělské noviny* 30, 1974, č. 299 (19.12.), s. 2.

TVRZNÍK, Jiří Tvrzník, Hra o jablko. *Mladá fronta* 34, 1978, č. 82 (7.4.), s. 4.

UHDE, Jan, Květ na poušti. *Západ* 3, 1981 (prosinec), č. 6, s. 27

Intenetové zdroje:

<http://www.desf.cz>

<http://www.scriptum.cz>

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>

