

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra filmových studií

Diplomová práce

Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov
(1968 – 1973)

Děkuji všem, bez jejichž pomoci by tato práce vznikala mnohem obtížněji či by možná nevznikla vůbec: paní Doc. PhDr. Stanislavě Příkladné za její zkušenosti, nápady a dobré rady během celého času, kdy tento text vznikal. Bc. Matěji Kadlecovi, nejlepšímu archiváři barrandovského studia, který pro mě dělal mnohem víc, než by z náplně své práce musel. Panu Doc. PhDr. Ivanu Klimešovi za pečlivou revizi textu. Paní dramaturgyni Marcelle Pittermannové za množství cenných postřehů, které mi pomohly zpracovávané období lépe pochopit. A v neposlední řadě všem těm, kteří si barrandovská normalizační léta prožili na vlastní kůži a měli trpělivost a chuť o nich se mnou hovořit.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Uherském Hradišti dne 17. srpna 2009

Štěpán Hulík

Anotace:

Následující práce je záznamem toho, jak do někdejšího centra československého filmového průmyslu, Filmového studia Barrandov, vstoupilo období takzvané normalizace. Zaznamenává změny, které zde v letech 1968 až 1973 proběhly v jednotlivých oblastech filmové přípravy a výroby, a je také záznamem toho, jak se na těchto změnách podílela komunistická strana. Tyto události práce vsazuje do příslušného celospolečenského kontextu.

Summary:

The following thesis chronicles the onset of „normalization“ into the centre of Czechoslovak film industry, Barrandov Film Studios. The thesis records the changes, that came in particular areas of film developing and producing between the years 1968 – 1973, and reflects also the part of Communist party in the transformation. All the represented events are setted in the particular all-society context.

Obsah

Úvod	6
1. Předehra. Československo 1968 – 1969	
1.1 Naděje	9
1.2 Zrada	
1.2.1 Vzдор	12
1.2.2 Deziluze	15
1.2.3 Až do konce	16
2. Československý film na cestě k normalizaci	
2.1 Barrandov na vrcholu	20
2.2 Nerealizované projekty	21
2.3 Trezorové filmy	28
2.4 Nedokončené filmy	38
2.4.1 Návštěvy	39
2.4.2 Archa bláznů	43
2.4.3 Pasták	46
3. Nástup normalizace ve FSB	
3.1 Výměna vedení	49
3.2 Stranický dohled	
3.2.1 Vliv ÚV KSČ	51
3.2.2 Role nižších stranických orgánů při konsolidaci ve FSB	55
3.3 Prověrky	60
4. Nová kinematografie	
4.1 Likvidace dramaturgie	68
4.1.2 Případ Jan Procházka	70
4.2 „Obrozená“ kinematografie	75
4.2.1 Ostrůvek svobody jménem Skupina dětského filmu	78
4.2.2 Ovládnutí tvorby	80
4.2.3 Nová kinematografie	82
4.2.4 Ústřední dramaturg všeho Ludvík Toman	89
4.2.5 Továrna na iluze	94
4.2.6 Vynucené filmy	101
4.2.7 Stará garda	110

4.2.8 Klíč	117
4.3 Vítězství „zdravých sil“	124
Závěr	127
Seznam použité literatury	129
Přílohy	136

Seznam zkratek

FSB... Filmové studio Barrandov

TS... Tvůrčí skupina

DS... Dramaturgická skupina

IUR... Ideově-umělecká rada

PS ÚD... Poradní sbor ústředního dramaturga

FITES... Filmový a televizní svaz

KVTS... Koordinační výbor tvůrčích svazů

ÚV KSČ... Ústřední výbor Komunistické strany Československa

MV KSČ... Městský výbor Komunistické strany Československa

OV KSČ... Obvodní výbor Komunistické strany Československa

ZO KSČ... Základní organizace Komunistické strany Československa

CZV KSČ... Celozávodní výbor Komunistické strany Československa

NFA... Národní filmový archiv

NA... Národní archiv

AHMP... Archiv hlavního města Prahy

Úvod

Zdá se, že v chápání naší totalitní minulosti panuje rozpor. Na jedné straně existuje poměrně přesné a všeobecně přijímané hodnocení prvního dvacetiletí v letech 1948-1968, kdy se v Československu aplikovala v praxi idea komunismu. Poúnorové změny a celá padesátá léta obecně chápeme jako „dobu temna“, kdy se porušovala zákonnost a pošlapávala základní lidská a občanská práva.

K šedesátým letům se postupně začal připojovat přívlastek „zlatá“, jenž se dnes zdá být téměř neodmyslitelný. Stěží lze odhadnout, jak dlouho toto efektní označení vydrží, nehledě k tomu, že jako každá taková nálepka je nutně zavádějící, zjednodušuje nebo i zkresluje. Přesto však můžeme konstatovat, že ačkoli i nadále platí, že problematika daného údobí ještě stále není dostatečně „zmapovaná“, byla alespoň racionálně pochopena, pojmenována a zdokumentována ve všech sférách společnosti, tedy i v kultuře a umění.

Zhodnotit stejně jednoduše a výstižně dobu, která přišla potom, už je o poznání těžší. Československým sedmdesátým a osmdesátým rokům chyběl sice optimismus a pozitivní kvas, jímž se vyznačovala „zlatá šedesátá“, zároveň však tlak státu na občany nebyl tak silný jako v letech padesátých. Většina národa měla práci, zajištěné bydlení, nikdo nehladověl. Bráno z tohoto hlediska, dalo se v té době, která byla nazvána normalizací, docela pohodlně přežít. Výstižně to pojmenoval Jaroslav Hutka v písni „Litvínov“, kde právě takovou „většinu národa“ nechává promlouvat: „Kam bychom chodili, doma si sedíme/ máme televizi a tak se díváme/ když program skončí, k spánku uléháme/ za byt a za stravu, za oděv děláme“.

Jenže co když chtěl člověk od života i něco víc, než mít práci, střechu nad hlavou a jednou do roka dovolenou u moře v některé ze spřátelených socialistických republik? Jaké možnosti mu normalizace potom skýtala? Značná část pro tuto práci oslovených pamětníků, se shoduje v pocitu, který je v těch letech neustále provázel: čas se neuvěřitelně vlekl. Sedmdesátá léta trvala třicet roků. Nic se nedělo a konec toho nedění byl v nedohlednu. Na všem jako těžká deka leželo vědomí, že nic vlastně nemá smysl. Že smysl věcí se vytratil a my už nežijeme, ale jen přežíváme. Všechno bylo převrácené a nic neplatilo. Ta doba byla označena za normalizaci, ale normální, ve smyslu, jak normalitu běžně chápeme, na ní nebylo skoro nic.

Je tedy zřejmé, že v našem současném pohledu na normalizační léta panuje právě tento rozpor. Na jedné straně stojí názor větší části domácí společnosti, která si na normalizaci

uchovala vzpomínku jako na dobu, kdy zvýšený tlak státu (reprezentovaný třeba vedením podniku nebo uličním výborem strany), vyvažovala záruka sociálních jistot a jakéhosi základního životního standardu. Druhou stranu pak reprezentuje mnohem méně početná skupina těch, kterým výše uvedené vymoženosti pro život zkrátka stačit nemohly. Těch, kteří chtěli svůj život svobodně rozvíjet jak v rovině horizontální, tak vertikální.

Je možné, že tahle všeobecná nejistota v pojmání tohoto období způsobuje dnes, dvacet let po pádu totality, že normalizační léta zůstávají stále do značné míry neprozkoumaná. Nemáme zatím k dispozici studie, které by tuto etapu československé historie zpracovávaly v širším, celospolečenském rozsahu. Nemáme ale v drtivé většině ani práce, jež by se zabývaly normalizací v kontextu jednotlivých sfér tehdejší společnosti.

V oblasti kinematografie, nepočítáme-li pojednání publikovaná v odborných periodikách¹ či sbornících,² schází hlubší komplexní studie zcela. A jakkoliv cenným zdrojem informací pro poznání normalizačních let zůstává například kniha „Sametová kocovina“³, soubor rozhovorů Roberta Buchara s předními domácími filmaři, z nichž větší část svou kariéru realizovala právě ve zmiňovaných letech, je zřejmé, že se nám nedostává ani souvislejšího a skutečně hlubokého svědectví pamětníků. Film tak zřetelně zaostává třeba za příbuzným oborem divadla, kde byl tento dluh do značné míry splacen v loňském roce vydáním vzpomínek profesora Františka Černého „Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1989)“.⁴

Cílem následující práce je tedy vyplnit alespoň částečně tato prázdná místa. Tato práce by měla být záznamem toho, jak ona normalizace vstoupila do jedné oblasti československé kultury, do kinematografie. Změny, které s jejím příchodem do domácího filmu nastaly, sledujeme na proměnách jediného místa, Filmového studia Barrandov. Zde vznikala většina celovečerních hraných filmů, které mohli diváci v té době zhlédnout v kinech. A tady byl také soustředěn tvůrčí potenciál těch, kteří tato díla vytvářeli.

Ostatní instituce, jež dohromady tvořily organizaci zvanou Československý film, v následující práci zmiňuji pouze okrajově či příležitostně. Není v mých silách věnovat se jim hlouběji, a není to ostatně v souvislosti se zvoleným tématem ani nutné. Přesto však může být předesláno, že mechanismy, s nimiž se normalizátorům podařilo ovládnout situaci

1 Mezi nejdůležitějšími je nutno uvést zejména tematické číslo časopisu *Illuminate* věnované normalizaci v československé kinematografii (*Illuminate* 9, 1997, č. 1) a studii Jaromíra Blažejovského „Normalizační film“ v časopise *Cinepur* (*Cinepur* 11, 2002, č. 21).

2 Například Ivan Klimeš, *Modely filmové dramaturgie*. In: *Život je jinde...?*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002.

3 Robert Buchar, *Sametová kocovina*, Brno: Host 2001.

4 František Černý, *Divadlo v bariérách normalizace (1968 – 1969)*, Praha: Divadelní ústav 2008.

v barrandovském studiu, byly prakticky v identické podobě aplikovány i v ostatních složkách Čs. filmu. Stačilo by snad pouze vyměnit jména těch, kteří je tam či onde uváděli v život.

Stejně tak až na několik výjimek opomím další důležitý aspekt, který by nepochybně byl pro poznání popisovaného období přínosný. Totiž proměnu kritické reflexe filmové tvorby s nástupem normalizace. Vstupem do této oblasti bych se však dostal daleko za hranice i smysl zadaného tématu.

Časově téma ohraničuji obdobím 1968 – 1973. Volba těchto mezníků není vedena náhodně, ani násilnou snahou téma časově ukotvit. První letopočet můžeme považovat za rok, kdy byl rozdrčením Pražského jara okupačními vojsky Varšavské smlouvy položen základ pro postupný nástup „zdravých sil“ k moci. Tím byl v domácí společnosti fakticky zahájen normalizační proces. Rok 1973 je pak rokem, kdy normalizátoři ve Filmovém studiu Barrandov definitivně a beze zbytku přebrali kontrolu nad filmovou produkcí. Respektive rokem, kdy poprvé od svého nástupu již nedovolili vzniknout dílu, které by po všech stránkách nebylo kompletně podřízeno jimi vyhlášené koncepci. Detailněji je tato problematika samozřejmě rozvedena v příslušných kapitolách samotné práce.

Archivní prameny a informace, z nichž tato práce vychází a které zpracovává, jsou čerpány jednak z Národního archivu, dále Archivu hlavního města Prahy, archivu Národního filmového archivu a především pak z Archivu Barrandov Studio a.s. Zpřístupnění donedávna nedostupného barrandovského archivu je ostatně příčinou, proč mělo vůbec smysl se do této práce pouštět. Právě zde totiž dnes nacházíme exkluzivní dokumenty, které do značné míry pomáhají osvětlit, dokreslit či v mnoha případech vůbec pochopit praktický dopad řady opatření uskutečněných vedením československé kinematografie v oblasti filmové výroby. Na základě těchto dokumentů je možno rovněž poznat pozadí zmíněných opatření, jež je často značně odlišné od toho, jak byly dotyčné zásahy oficiálně prezentovány a vysvětlovány. A v neposlední řadě nám dávají nahlédnout do motivací jednání a rozhodování lidí, kteří tato opatření realizovali v praxi.

Je mojí autorskou snahou, aby následující práce netěžila jen výhradně ze zmíněných archivů, jakkoli jsou svědectví v nich uložená pro poznání klíčová. Tam, kde je to možné a přínosné, nechávám zaznít hlas pamětníků. I s vědomým rizikem toho, že lidská paměť je vrtkavá a vždy nutně subjektivní. Domnívám se však, že nechci-li toto téma zpracovat jako odlidštěný pohled na něco, co proběhlo dávno, jakoby na zaniklé vzdálené planetě, ale jako zprávu o tom, co se dosud více či méně dotýká nás všech, nelze kategorii osobních svědectví pominout.

1. Předehra

Československo 1968 - 1969

1.1 Naděje

Rok 1968, či přinejmenším jeho první polovina předcházející srpnové okupaci, se v myslí pamětníků i těch, kteří o něm mají představu už pouze zprostředkovanou, proměnil bezmála v legendu. Vydutně ji pomáhají živit média, jejichž příspěvky ke kulatým výročím „československého jara“ a vpádu vojsk Varšavské smlouvy jsou emotivně působivější přesně o tu míru, jež jim v drtivé většině chybí alespoň k pokusu o historicky méně pohodlné zhodnocení událostí.⁵

Pozadu nezůstávají samozřejmě ani umělci. Zejména filmaři si „osmašedesátý“ hýčkají a využívají jej při vhodných příležitostech jako působivé kulisy pro rozehrání malých lidských osudů, vtažených mezi kolesa „velkých“ dějin. Ale i fakt, že se tvůrci v těchto dílech v podstatě nevydávají za žánrové hranice nekonfliktně „laskavé“ komedie, nasvědčuje, že se jejich vztah k tomuto období spíše než čemukoli jinému blíží nostalgickému okouzlení.⁶

Ať už je náš pohled na události roku šedesátého osmého více či méně kritický, zůstává nezpochybnitelným faktem, že se jimi v Československu po dlouhých dvaceti letech přinejmenším otevřel prostor pro svobodné hodnocení a vnímání věcí.

Oficiálním stvrzením, že se ve společnosti něco podstatného začíná měnit, byl článek ministra lesního a vodního hospodářství Josefa Smrkovského, uveřejněný koncem ledna 1968 v deníku *Práce*, nazvaný příznačně „Oč dnes jde?“⁷ Hned následujícího dne, snad i v reakci na ministrův článek, zaslal Svaz televizních a filmových umělců FITES čerstvě zvolenému tajemníkovi Ústředního výboru KSČ Alexandru Dubčekovi gratulaci k narozeninám, k níž

5 Především neustále přežívá zažitý model: reformní křídlo KSČ (Dubček a ostatní) podporované drtivou většinou národa versus konzervativci (Indra, Biřák, po srpnu Husák). Přitom dobové dokumenty a ostatně i vývoj bezprostředně po srpnové okupaci dokazují, že demokratizační proces spuštěný dubčekovským progresivním křídlem neměl být původně zdaleka tak rozsáhlý. Dubček sám byl šíří svobod, jež si rychle vydobyla zejména média, nemile překvapen a zaskočen. Svědčí o tom i zděšení na straně „reformistů“ po zveřejnění manifestu „2000 slov“. Na své přehodnocení (alespoň co se ustáleného obrazu ve veřejnosti týče) stále čeká také osobnost prezidenta Ludvíka Svobody a jeho skutečná úloha v posrpnovém skluzu k normalizaci.

6 Z hraných filmů připomínám komedie *Báječná léta pod psa* (P. Nikolaev, 1997) a *Pelíšky* (J. Hřebejk, 1999), muzikál *Rebelové* (F. Renč, 2001) a *Anglické jahody* (V. Drha, 2008).

7 Josef Smrkovský, Oč dnes jde?, *Práce*, 21. ledna 1968, s. 1.

připojil žádost, aby vedení komunistické strany v zájmu obnovení důvěry odstranilo zákazy, které zamezují veřejnému uvedení několika hraných i dokumentárních snímků z nedávné doby: celovečerních *Sedmikrásek* Věry Chytilové, *O slavnosti a hostech* Jana Němce, televizního filmu *Porota* Pavla Kohouta, a krátkých, resp. středometrážních filmů *Problém č. 1*, *Generace bez pomníku* a *Moravská Hellas*.⁸

Počátkem března předsednictvo ÚV KSČ přijalo usnesení, na jehož základě došlo ke zrušení Ústřední publikační správy, tedy cenzurního dohledu. Současně předsednictvo doporučilo ministrovi kultury a informací, aby společně se Svazem československých novinářů připravil podklady k novelizaci tiskového zákona. Ostatně právě novináři se v nově proměněných poměrech rychle zorientovali a začali téměř okamžitě plnit roli, která jim po léta byla odpírána. Zřetelně tuto změnu signalizoval požadavek na odstoupení prezidenta Novotného v souvislosti s aférou generála Šejny uveřejněný 8. března na stránkách deníku *Práce*, odborářského listu s největším nákladem v republice.⁹

Uvolnění prvních jarních měsíců se zřetelně projevilo také ve Filmovém studiu Barrandov. Začalo se zde veřejně mluvit o nedávné praxi, kdy distribuce některých „nevhodných“ titulů byla byrokraticky zpoždována, a jiné, již přichystané do výroby, byly odkládány na neurčité „později“. Pro dobový étos je ovšem příznačné, že také v těchto diskuzích a polemikách nezůstávali tvůrci omezení jen na své konkrétní případy. Naopak osobní stránka věci byla často marginalizována. Spíše šlo o to zasadit i tyto dílčí důsledky deformací vládnoucího režimu do širšího kontextu. Osobní pocity jako by zde ustupovaly vědomí jakéhosi vyššího nadosobního vědomí či spíše svědomí. „*Mluvíme tady o nějakých scénářích, ale když na to přijde, čert je vem. Ale kdo vzkřísí zabitě, popravené, a co ti, kteří nemohli studovat a vůbec slušněji realizovat svůj život jak chtěli a uměli? Komu to řeknou a co to bude platné – nic. Mně je hanba to donekonečna omílat,*“ připomněl v rozhovoru pro časopis *Student* režisér Evald Schorm.¹⁰ Na konkrétních případech perzekvovaných tvůrců a jejich děl byly pokládány širší otázky vztahující se k údělu a poslání umění ve společnosti. Byla přitom především zdůrazňována nutnost ponechat umění svobodný prostor, ve kterém se může volně rozvíjet. Samozřejmě znějící fakt, na nějž se v předchozích letech v domácí kultuře jaksi pozapomnělo. Platí přitom, že i v tomto boji o napravení relativně nedávných křivd byly velmi účinným pomocníkem filmařů tisk a média.¹¹

8 Dopis FITES A. Dubčekovi, NA, fond 07/15, sv. 17, a.j. 169.

9 Podle dostupných údajů se jeho denní náklad v roce 1968 pohyboval okolo 800 000 kusů.

10 Karel Steigerwald, O scénářích, které nemohly být natočeny, *Student*, 3. 4. 1968, s. 6.

11 Z poměrně široké řady takových článků jsou po mém soudu nejdůležitější: Karel Steigerwald, O scénářích, které nemohly být natočeny, *Student*, 3. 4. 1968, s. 6. *Filmy z trezoru*, *Svobodné slovo*, 14. 4. 1968. *Zakázané ovoce*, *Mladá fronta*, 12. 4. 1968.

Na poradě ředitele FSB 24. března 1968 bylo ředitelem studia Vlastimilem Harnachem oznámeno rozhodnutí, podle kterého se na Barrandově oficiálně rušila cenzura.¹² S platností od 28. března 1968 neměla být zásadně prováděna jakákoli předběžná kontrola filmů a jen v určitých případech, jako byly vojenské záležitosti a některé hospodářské záležitosti týkající se zájmů vlády ČSSR, měla příslušná tvůrčí skupina požádat o následnou kontrolu bez zasílání filmů. Tvůrčí skupiny společně s vedením studia tím de facto přejaly plnou odpovědnost za všechny filmy vyrobené ve studiu.¹³

V následujících dnech a týdnech demokratizační proces pokračoval. Ustavení Klubu politických vězňů K 231, Klubu angažovaných nestraníků (KAN), obnovení činnosti Junáka¹⁴, řada podpisových akcí, kterými lidé zasahovali do politického a veřejného života, to vše svědčí o tom, že se v národě probudila nebyvalá touha účastnit se na správě věcí, které se každého bezprostředně týkaly.¹⁵ Obyvatelé se stali občany a „skutečné dějiny se tehdy neodehrávaly v sekretariátech, ale na veřejnosti, na ulicích...“¹⁶

6. května proběhla ve Filmovém klubu v Praze schůze zástupců tvůrčích svazů spisovatelů, dramatických a rozhlasových umělců, filmových a televizních tvůrců (FITES)¹⁷, architektů, výtvarníků, hudebních skladatelů, novinářů a vědců, na niž byl ustaven Koordinační výbor tvůrčích svazů (KVTS).¹⁸ Ten si kladl za cíl na aktuální události nejen pohotově reagovat, ale také se je snažit ovlivnit, bránit reformní proud a jednotně vystupovat vůči Ministerstvu kultury a informací a orgánům Národní fronty.¹⁹ Do čela KVTS byl zvolen filmový režisér Ladislav Helge, jehož snímek *Stud* patřil v předchozím roce mezi filmy, jejichž uvedení do kin bylo zpožděno. Prvním oficiálním dochovaným dokumentem KVTS je dopis Alexandru Dubčekovi datovaný 15. květnem. Členové výboru v něm prvního tajemníka ÚV KSČ ujistili, že „komunisté i nestraníci v tvůrčích svazech sledují s velkými sympatiemi všechny pozitivní kroky, které od lednového pléna komunistická strana učinila. Nechtějí však

12 Nepochybně šlo o reakci na ukončení činnosti Ústřední publikační správy, kterým 4. března cenzura v Československu fakticky zanikla (formálně ji zrušilo až Národní shromáždění na svém zasedání 25. - 26. června).

13 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírká Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady vedení FSB.

14 Činnost Junáka byla po dvacetiletém zákazu obnovena 17. 3. 68, denní tisk o tom informoval 30. 3. 1968. Přípravný výbor K 231 byl ustaven 27. 3., přičemž v průběhu jarních měsíců se o něm vedly rozsáhlé polemiky v tisku. Např. Rudé právo jej původně přivítalo jako nový jev, který bude sžezit demokratické svobody, vzápětí ale projevilo obavy, aby mezi členy nebyli lidé právem odsouzení za trestné činy (viz Rudé právo, 16. 5. 1968, s. 4). KAN vznikl 5. 4. 1968.

15 Vlna rezolucí zasílaných skupinami občanům vedoucím orgánům státu měla svůj první vrchol v průběhu červencových jednání mezi představiteli ČSSR a SSSR v Čierne nad Tisou, dalším opravdu mohutným vzednutím „vox populi“ byly podpisové akce a rezoluce na podporu kandidatury a zvolení Josefa Smrkovského do čela Federálního shromáždění v prosinci 1968.

16 Petr Pithart, *Svědectví*, 1978, č. 56, s. 607.

17 Ustavující sjezd FITES se konal 30. 11. 1965, mezi zakládajícími členy byli reformní komunisté a nestraníci, mezi jinými scenárista Vladimír Valenta a režisér Jiří Krejčík.

18 Jarmila Cysařová, *Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc 1968- 1972*, Praha: USD AV ČR 1994, s. 6.

19 Tamtéž.

být pouhými pozorovateli, ale aktivními účastníky.“²⁰

KVTS sehrál důležitou roli také po červnovém zveřejnění manifestu „2000 slov“.²¹ Kvůli tomuto dokumentu již druhý den po zveřejnění proběhly v parlamentu interpelace, při nichž byl manifest označen za výzvu ke kontrarevoluci.²² Stejně obavy přitom zachvátily i samotné představitele reformního křídla v KSČ, k jejichž obraně měl text směřovat. Ladislav Helge byl členem delegace, která jménem KVTS ještě v průběhu noci následující po zveřejnění manifestu přesvědčovala v budově ÚV KSČ vedoucí představitele strany a státu o jeho skutečně zamýšleném záměru. Úsilí zástupců KVTS bylo nakonec korunováno úspěchem – Předsednictvo ústředního výboru sice k ránu dokument jednoznačně odmítlo, zároveň však smířlivě připustilo možnost, že jeho sepsání mohlo být vedeno subjektivně dobrými úmysly signatářů. Manifest „2000 slov“ tak nebyl označen jako kontrarevoluční, pouze bylo řečeno, že by mohl být kontrarevolučními silami využit.²³

1.2 Zrada

1.2.1 Vzдор

Pokus o „socialismus s lidskou tváří“²⁴ byl definitivně zmařen v noci z 20. na 21. srpen 1968. Během několika hodin vtrhly do země armády pěti států Varšavské smlouvy v celkovém počtu okolo půl milionů mužů. Navzdory tragice událostí – či možná naopak právě díky nim – představuje necelý týden, který leží mezi vpádem vojsk a návratem unesených představitelů československé vlády z Moskvy zpět do vlasti, dobu nejsilnějšího vzepětí národního odporu. Přesila okupantů i nemožnost se jim jakkoli účinně bránit²⁵ posílily odhodlání národa nevzdat se za žádnou cenu čerstvě vybojovaných svobod.

Zároveň ale musíme podotknout, že samotný fakt vojenského obsazení republiky byl

20 Dopis Koordinačního výboru tvůrčích svazů A. Dubčekovi, NA, fond 07/15, sv. 17, a.j. 166.

21 Celý název dokumentu zněl **Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem**. Byl otištěn 27. 6. 1968 současně v denících Práce, Mladá fronta, Zemědělských novinách a týdeníku Literární listy. Autor Ludvík Vaculík jej sepsal na popud vědeckých pracovníků ČSAV.

22 Takto ji označil poslanec NS Samuel Kodaj. Tajemník ÚV KSČ Alois Indra následně svévolně rozeslal okresním a krajským výborům KSČ doporučení, aby mocensky zasáhli proti dalším signatářům.

23 Jarmila Cysařová, *Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc 1968- 1972*, Praha: USD AV ČR 1994, s. 7.

24 Tento termín razil především Alexandr Dubček, publicisté původně používali spíše označení „obrodný proces“.

25 Provolání ÚV KSČ z ranních hodin 21. 8. 1968 **Všemu lidu československé socialistické republiky** vyzvalo občany, aby „zachovali klid a nekladli postupujícím vojskům odpor.“ Totéž zdůraznil i prezident Svoboda ve svém ranním i večerním rozhlasovém projevu z téhož dne a stejný rozkaz obdržela také československá armáda.

sice v bezprostřední chvíli šokem, ten ale pramenil spíše z toho, že se opravdu stalo to, čeho se prozíravější část národa obávala. „*Ono se to dalo a nedalo čekat. Každý, kdo v té době žil, vám řekne, že jsme se toho všichni obávali, že jsme si říkali, 'tohle dopadne blbě,' ti Rusáci nám sem vlezou. Ale zase na druhé straně jsme tomu jaksi nechtěli věřit, nebo jsme aspoň tiše doufali, že se to nestane. A když se to nakonec stalo, tak to bylo natolik na spadnutí, že člověk opravdu nijak zvlášť překvapený nebyl. Že by se vám najednou zřítíl život, to tedy ne,*“ vzpomíná na srpnovou okupaci scenárista Lubor Dohnal.²⁶

Při studiu archivních dokumentů z těchto dnů narážíme opakovaně na jméno tehdejšího ředitele Čs. filmu Aloise Poledňáka. Poledňákovo působení v čele československé kinematografie nelze hodnotit pouze bezvýhradně kladně, vše nasvědčuje tomu, že k zastavení výroby řady potencionálně „problémových“ titulů došlo na jeho popud a problematickou se jeví i jeho snad až přílišná ochota vyhovět pokud možno za všech okolností požadavkům vládnoucích předlednových činitelů.²⁷ Jeho osobní přínos v hektických dnech okolo invaze však zůstává nezpochybnitelný. Byl to například právě Poledňák, který jako poslanec a předseda kulturního výboru Národního shromáždění už ráno 21. srpna inicioval schůzi předsednictva NS. Ta vzhledem k velkému nebezpečí obsazení prostor NS na Senovážném (tenkrát Gorkého) náměstí proběhla s největší pravděpodobností také na Poledňákův návrh v nedaleké budově Ústředního ředitelství.²⁸ Zde byl přijat vůbec první dokument československého parlamentu proti okupaci. Zároveň se v průběhu schůze Poledňákovi podařilo poprvé telefonicky spojit s prezidentem Svobodou, který se mimochodem o žádný kontakt ani nepokusil, a informovat ho, že předsednictvo NS zasedá a vykonává funkci pléna NS.²⁹

Horečná aktivita procházela všemi vrstvami společnosti. Fasády domů, vrata, ploty a zdi se v těchto dnech staly výkladními skříněmi, na nichž bylo možné dozvědět se o pocitech občanů více, než kolik sdělovaly oficiální zprávy. A jako v historii několikrát předtím, i nyní osvědčil národ schopnost objevit v dějinně složité chvíli nečekaná zřídla humoru. Nejsem si přitom jist, do jaké míry je tento fakt potvrzením přítomnosti pověstného švejkovství v naší národní povaze, kdy se nám smích stává sebezáchovným prostředkem k překlenutí nejtěžších

26 Rozhovor s Luborem Dohnalem vedený Štěpánem Hulíkem v Praze dne 17. dubna 2009.

27 V rozhovoru pro časopis Student vedoucí dramaturg Novotný z tvůrčí skupiny Novotný-Kubala doslova říká: „Je třeba říci, že to pozastavování nejvíce zdrhávalo u ústředního ředitele Poledňáka, který nedal mnoha filmům souhlas k natáčení.“ Stejně se v tomtéž článku vyjadřuje i vedoucí dramaturg Fikar ze skupiny Šmída-Fikar, když říká, že se „rozmohla autocenzura u ústředního ředitele Poledňáka.“ Pavel Juráček zde uvádí, že se s Poledňákem pokoušel opakovaně domluvit schůzku a probrat s ním situaci kolem jím odkládaného filmu *Případ pro začínajícího kata*, ale „celý rok se mu to nepodařilo.“ Karel Steigerwald, O scénářích, které nemohly být natočeny, *Student* 3. 4. 1968, s. 3.

28 In: Dokumenty o Národním shromáždění, c.d., dokument č. 1, USD AV ČR.

29 Tamtéž.

chvil, a do jaké míry si naopak takovýmto humorem už ve vidině budoucí porážky připravujeme pohodlnější a méně bolestnou ústupovou cestu přesvědčující sami sebe, že vlastně o mnoho neběží, tak proč naoko nepřijmout co se po nás žádá a v duchu si myslet to svoje. Ať tak či tak, dobová média tento stav reflektovala přílehně: „*Špalíry výkladů se změnil v jednu obrovskou čítárnu. Vážné i hněvivé nápisy, plakáty, strohé výzvy... Veršované i hesla, rozsvěčující pochmurnou tvář chodců, je tu i smích... Ukazuje, že jsi nad situací, že jsi pochopil její absurditu, že zastrašování na tebe neplatí... Humor, to je jistota zítřka...*“³⁰

Ostatně i samotný vpád vojsk se neobešel bez tragikomických okamžiků. Zaznamenal jsem například vzpomínku barrandovského rekvizitáře Jiřího Žůčka: „*Američani u nás zrovna točili Most u Remagenu. Válečný velkofilm, obrovská zakázka, půlka Barrandova na tom dělala. Ráno jednadvacátého jsem přijel autem do Davle, kde jsme postavili repliku toho titulního mostu i s přilehlým tunelem. Většina štábu už tam byla, i herci, radili se, co v týhle situaci dál. Najednou se na cestě objevily sovětský transportéry. Zastavily, nějaká šajba vylezla ven. Nevěděli, chudáci, co se děje, protože přijeli potlačit kontrarevoluci do socialistického státu a před nima stáli vojáci v americkéjch uniformách a německý tanky s hákovejma křížema. Až pak se to vysvětlilo.*“³¹ A jen opravdu na okraj, jako doklad silně prožívané národní jednoty, uveďme v novinách publikované provolání ostravských recidivistů, kteří ohlásili, že se zdrží trestné činnosti, aby Veřejná bezpečnost měla volnější ruce k obraně republiky.

Lidé si zároveň uvědomovali, že jsou svědky historicky přelomových událostí, a z tohoto vědomí také nejspíše vyplynula nutnost jejich dokumentace. Mezi profesionálními tvůrci, kteří s kamerou zaznamenávali dění v ulicích, je nutné uvést především kameramana Stanislava Milotu, produkčního Jaromíra Kallistu a režiséra Jana Němce.

Milota využil toho, že právě natáčel Herzova *Spalovače mrtvol* a měl tedy k dispozici kameru i filmový materiál,³² Kallista se obklopil skupinou mladých kameramanů Jozefem Ort-Šnepem, Ivanem Vojnárem a Jiřím Macákem.³³ Jan Němec se ke svému materiálu ze srpnových dnů vrátil s odstupem let ještě v roce 2008 a použil jej jako základ pro svůj experimentální film *Holka Ferrari Dino*.³⁴

30 *Zemědělské noviny*, 27. 8. 1968.

31 Rozhovor s Jiřím Žůčkem vedený Štěpánem Hulíkem v Praze dne 11. prosince 2008.

32 Srov. Robert Buchar, *Sametová kocovina*, Brno: Host 2001, Rozhovor se Stanislavem Milotou, s. 144.

33 Kallista si za organizaci srpnového natáčení vysloužil po nástupu nového vedení FSB propuštění ze studia, stejně jako Milota s Němcem. Na rozdíl od nich se však mohl dál profesi věnovat, byť ne zcela oficiálně a pod vlastním jménem.

34 Jan Němec zde originálně vytváří jakýsi obraz vlastní paměti, když dokumentární materiál ze srpnových dnů osmašedesátého roku konfrontuje se záběry pořízenými v současnosti na týchž místech a komentovanými hlasem Karla Rodena, který ve filmu vystupuje jako režisérovo omládlé alter ego. Je třeba ovšem připomenout, že Němcovy srpnové záběry žily vlastním životem již dlouho předtím. Poté, co je jejich autor

Současně ale připomeňme, že filmová dokumentace srpnových událostí nebyla zdaleka jen záležitostí profesionálních filmařů, ale také v té době u nás již poměrně početné skupiny kino amatérů. Vzpomínám je na tomto místě také proto, že i jejich osobní osudy v pozdějších letech se často nelišily od osudů jejich barrandovských kolegů.³⁵

1.2.2 Deziluze

Intenzita odporu vůči okupantům však nemohla vydržet věčně. Tím spíše, že si lidé nebyli jisti, zda podstatná rozhodnutí už nebyla učiněna jinde. Obsah moskevských protokolů, které v Kremlu pod hrubým nátlakem podepsali všichni členové internované vládní delegace s výjimkou Františka Kriegla, byl totiž přísně tajný. Občané se mohli o jeho skutečném obsahu pouze dohadovat.³⁶

V průběhu září byl z vedení československé televize odvolán Jiří Pelikán³⁷ a z vedení čs. rozhlasu Zdeněk Hejzlar. Byl ustaven Vládní odbor pro tisk a informace s cílem „usměrňovat a kontrolovat činnost tisku, rozhlasu, televize a Československé tiskové kanceláře.“³⁸ Z dnešního pohledu je očividné, že sovětská strana dotlačila domácí reformní politiky přesně tam, kde je chtěla mít. Všechna tato nepopulární opatření totiž Sověti nechali provést reformátory, čímž si nejen sami udrželi čisté ruce, ale zároveň tyto politiky postupně před veřejností zdiskreditovali. Donutili je odvolat a popřít přesně ty myšlenky, které je do čela státu přivedly. Za tohoto stavu věcí pak nikoho nepřekvapilo, že totéž Národní shromáždění, jež teprve před pár měsíci zrušilo cenzuru, ji nyní znovu obnovilo...³⁹

V této situaci pak v listopadu 1968 proběhlo jednání pléna ÚV KSČ ve Vysočanech.⁴⁰ Zde sice Alexandr Dubček odmítl možný návrat do padesátých let, zároveň

v průběhu roku 1968 vyvezl do zahraničí, je odvysílala televize v řadě zemí světa a objevily se také ve filmovém přepisu Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí* (r. P. Kaufman, 1988).

35 Ze svého okolí znám např. případ JUDr. Zdeňka Šedivého, v srpnu 1968 soudce v Uherském Hradišti a současně předsedu kinoamatérského spolku tamtéž. JUDr. Šedivý na 8mm kameru natáčel příjezd okupantů do města a v následujících týdnech pořízené záběry také veřejně uvedl. V roce 1970 byla tato jeho činnost u stranických prověrek ostře kritizována a přispěla k tomu, že JUDr. Šedivý nesměl po následující dvacetiletí své původní zaměstnání vykonávat.

36 Celý obsah Moskevského protokolu byl poprvé zveřejněn až v zahraničí ve Svědectví. In: *Svědectví IX*, 1969, trojčíslo 34/36, s. 228.

37 Samotnému odvolání předcházela štvavá kampaň v tisku zemí Varšavského paktu, v níž se tvrdilo, že v budově Československé televize byly nalezeny zbraně a portrét Adolfa Hitlera a v pracovně Jiřího Pelikána pornografické materiály.

38 Požadavek autocenzury vnucoval novinářům zejména prezident Svoboda, které v této době již plně pracoval na svém elegantním politickém obratu od nezávazné podpory reformistů na stranu normalizátorů reprezentovaných především Gustávem Husákem. Blíže viz např. Miloš Bárta, *Pokus o záchranu reformního programu*, In: *Československo roku 1968, 2. díl: Počátky normalizace*, Praha 1993, str. 5.

39 Došlo k tomu 13. 9. 1968

40 Proběhlo 14. - 17. 11. 1968. S projevy tvrdě odsuzujícími práci médií a „živelnost a anarchii“ ve straně zde vystoupili Vasil Biřak a Miloš Jakeš. Gustáv Husák ve svém projevu řekl, že v dosavadních dějinách strany

však obvinil média z publikování antisocialistických článků. Znovuzavedení cenzury vysvětlil tím, že nebyly vytvořeny dostatečné záruky vylučující jevy odporující polednové politice. Výsledky vysočanského sjezdu byly pro společnost očekávající rozhodné slovo na podporu reformního procesu drtivým zklamáním. Koordinační výbor tvůrčích svazů svolal v reakci na ně poradou, jíž se měly zúčastnit celé ústřední výbory všech tvůrčích svazů. Jejich jednání ve Slovanském domě zahájil básník Jaroslav Seifert, s úvodním referátem vystoupil Ladislav Helge.⁴¹ Člen vedení FITES režisér Elmar Klos zde mimo jiné řekl: „*Co nám zbývá, když lidé důvěry vlády nebudou lidmi důvěry naší? ...vždycky mi zbývá právo nepracovat s lidmi, kteří nejsou lidmi mé důvěry. A toto právo mi nemůže nikdo odeprít, toto právo nikdo nemůže odeprít ani spisovateli, ani herci, ani režisérovi. Kdo nechce s někým pracovat, zbývá mu jediná možnost: nepracovat. A tady se dostávám k druhé důležité otázce a tezi, že jestliže svoboda není jen ta poznaná nutnost, ale že svoboda je především možnost volby, pak tato možnost volby nám v každém případě zůstává.*“⁴² Byla to slova, která prorocky odhadla dilema, před nějž měli být tvůrci už brzy postaveni.

1.2.3 Až do konce

Z pocitů malomyslnosti a únavy se národ dokázal vyburcovat ještě jednou, naposled. Respektive – byl vyburcován. 16. ledna 1969 se na Václavském náměstí v Praze upálil Jan Palach. Reakce na tento u nás i v nejbližším evropském prostoru bezprecedentní čin (o sebeupálení Poláka Ryszarda Siwce se v té době mezi československými občany nevědělo) svědčí o tom, že na takovou oběť nebyl nikdo připraven.⁴³ Tím spíše, že ve svém dopise na rozloučenou Palach oznámil, že je jen prvním z řady. Další „čísla“ jej měla následovat, pokud by nebyly splněny jeho požadavky.⁴⁴

Palachův pohřeb 25. ledna se pak stal na mnoho příštích let poslední oficiálně

jsou známy pouze dvě závažné deformace: ta z padesátých let a ta z jara 1968.

41 Bulletin, 1968, č. 4.

42 Tamtéž.

43 Připomínám zejména televizní vystoupení šachového velmistra Ludka Pachmana z 19. ledna, v němž se na Palachovy možné následovníky obrátil s prosbou, aby nepokračovali v činu, „jehož mravní hodnotě se nesmírně obdivuji a který nemá v naší historii obdoby.“ V týdeníku Listy vyšlo Provolání Jaroslava Seiferta za Koordinační výbor tvůrčích svazů k možným následovníkům Jana Palacha zakončené slovy: „*Prosím vás, nemyslete si ve svém zoufalství, že naše věci se dají vyřešit jenom hned a že se řeší jenom tady. Máte právo udělat se sebou co chcete. Nechcete-li však, abychom se všichni zabili, nezabíjejte se.*“ (Listy, 23. ledna 1969, s. 1). Mladá fronta uveřejnila podobně emotivní sloupek herce Rudolfa Hrušínského. (Mladá fronta, 28. ledna 1969).

44 Patřilo mezi ně okamžité zrušení cenzury a zastavení vydávání interventy šířené tiskoviny Zprávy, což mělo být podpořeno svoláním časově neomezené stávky. Dokládá to, že Palachův čin nebyl v žádném případě „zoufalým výkřikem“, jak je často ještě i dnes vykládán. Palachovy požadavky nebyly přemrštěné, naopak. Byly voleny tak, aby je bylo možno rychle a poměrně jednoduše uskutečnit, přitom však jejich realizaci mohlo být dosaženo velmi mnoho.

povolenou, vedoucími orgány mocenského aparátu nijak diktovanou či organizovanou demonstrací společné vůle národa. Při převozu Palachových ostatků na Olšanské hřbitovy (požadavek studentů a biskupa Františka Tomáška, aby byl pochován na Slavíně, byl odmítnut) se s ním přišly rozloučit desetitisíce občanů.

Proklamovaná národní jednota a odhodlání nevzdat svůj boj už však byly spíše jen iluzorní. Svědčí o tom i to, jak rychle se motivy i samotný smysl Palachovy oběti uměle přesunul do zcela jiné roviny. „*Všichni strašně ochotně uznali nového národního hrdinu, ale o tom motivu se mlčí... (...) On přece neumřel proto, aby po něm pojmenovali náměstí! My mu teď určitě odhalíme spoustu pomníků a budeme mít pocit, že ho tím máme z krku. Jenomže on se na tom Václaváku nezapálil proto, že by stál o pomník! Je to teprve den, co umřel, a už se kolem té jeho smrti strašně lže,*“ poznamenal si v *Deníku* Pavel Juráček.⁴⁵ Že nebyl ve svých pocitech jediný, potvrzuje i Lubor Dohnal, který na Palachově pohřbu spolu s režisérem Ivanem Balad'ou a kameramany Ivanem Vojnárem a Jurajem Šajmovičem natočil krátkometrážní snímek *Les*, poprvé veřejně uvedený až po listopadu 1989: „*Byli jsme tenkrát všichni ponořeni do ruské literatury a já si vzpomněl na Gorkého, na jeho poému Danko – Hořící srdce. Danko byl chlapec, který svůj národ provedl temným lesem, když si rozerval hrud', vyjmul si své hořící srdce a svítil jim na cestu. Jenže když je vyvedl z té temnoty, tak lidi na všechno zapoměli, nechali ho úplně stranou, někdo na to srdce dupnul... Gorkého text spolu s původní hudbou Štěpána Koníčka jsme použili jako podklad pod celý film. Vzniklo takové oratorium. A ta poéma se pak jako by přetiskla i do skutečnosti. Po třech měsících studenti na filozofické fakultě vyhlásili stávkou a ti lidi, kteří tehdy tak dojatě stáli a buleli nad Palachem, najednou říkali: 'Co ti pitomci studenti nenažraní chtěj, proč už nedaj pokoj!' Prostě už zase někdo na to srdce dupnul...“⁴⁶*

V souvislosti s Palachovým skolem došlo ve Filmovém studiu Barrandov k malému, ale dobově nanejvýš příznačnému incidentu. Před okamžikem uctění památky Jana Palacha pětiminutovým tichem nechal jakýsi soudruh Knapp pod průhlednou záminkou opravy sejmout smuteční černé vlajky ze stožáru před hlavní budovou studia. Barrandovský tiskový mluvčí Vladimír Bystrov o tom napsal glosu do týdeníku *Květy*, za níž se soudruhu Knappovi, který v textu ani nebyl výslovně jmenován, musel následně omluvit.⁴⁷

Všechny tyto průvodní události nasvědčovaly, že společnost je už roztržštěna. O měsíc později se pak v bezprostřední blízkosti Václavského náměstí upálil osmnáctiletý student Jan

45 Pavel Juráček, *Deník*, Praha: NFA 2003, s. 622-625.

46 Rozhovor s Luborem Dohnalem. C. d. Pozn. 26.

47 Samotný průběh incidentu viz Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, Složka „Různé“. Glosa Vladimíra Bystrova in: *Květy*, 8. 2. 1969, s. 9.

Zajíc. Jeho pohřeb už nemohl proběhnout v Praze a jakékoli informace o jeho činu byly utajeny.

Březnové zničení kanceláře sovětského Aeroflotu na Václavském náměstí⁴⁸ po vítězství našich hokejistů nad sovětským mužstvem se stalo jednou ze záminek pro odvolání Alexandra Dubčeka z funkce prvního tajemníka ÚV KSČ. Na jeho místo byl v tajném hlasování zvolen Gustáv Husák.

Od Pražského jara uplynul pouhý rok a přece už bylo všechno úplně jinak. Československo se nacházelo ve stavu jakéhosi prapodivného bezvětří, klidu před bouří. Jakkoli ale všechny objektivní události, jež lidé v denním životě pozorovali ve svém okolí, nasvědčovaly tomu, že pokus o „socialismus s lidskou tváří“ je u konce, reformní komunisté, kteří si ještě drželi zbytky funkcí, systematicky uklidňovali národ, že je vlastně vše v pořádku. Přílehavě tuto dobovou schizofrenii dokumentuje v rozhovoru z pozdějších let zpěvák Karel Kryl: „*Zpíval jsem tuhle píseň („Pasážovou revoltu“, která končí slovy ‘nejsme na kolenou – ryjeme držkou v zemi,’ pozn. Š. H.) na otevření výstavy mladých umělců v Nové síni a byl tam shodou okolností pan Smrkovský a pobaveně prohlásil, že ‘...tenhle mladý soudruh to vidí příliš černě’. Za čtrnáct dní byl sesazen ze všech funkcí.*“⁴⁹

V této situaci bylo zřejmé, že tvůrčí svazy již nebudou mít dlouhého trvání – přinejmenším ne ve stávající podobě a s totožným personálním obsazením. Poslední zasedání jejich ústředních výborů se konalo 22. 5. 1969 ve Filmovém klubu v Praze. V jeho závěru přijali zúčastnění Provolání českých umělců, vědců, publicistů a kulturních pracovníků. „*Můžeme být umlčeni. Nemůžeme však být nikdy donuceni k tomu, abychom vyslovili nahlas, co si nemyslíme. Můžeme být připraveni o svobodu projevu. Nikdo nám však nemůže vzít svobodu ducha, jasnost vědomí a důstojnost. Rozum zůstává dál mírou činů a čest a věrnost mírou lidí,*“⁵⁰ stojí mimo jiné v tomto dokumentu.

Filmový a televizní svaz pak ještě stihl předat své výroční ceny Trilobit za rok 1968.⁵¹ Jedno z ocenění udělil FITES také Vlastimilu Vávrovi za jeho cyklus televizních dokumentů *Na pomoc generální prokuratuře*.⁵² V nich autor mimo jiné sledoval průběh soudních rehabilitací procesů z padesátých let a zpochybnil také oficiální verzi sebevraždy Jana

48 Že zničení Aeroflotu bylo řízenou provokací STB (na místo byly například několik hodin předem přivezeny dlažební kostky, které zde neměly co dělat), bylo prokázáno až po sametové revoluci s odstupem více jak dvaceti let. Ale už v této době panovaly mezi občany značné pochybnosti o spontánnosti akce, jak jsem se přesvědčil i při studiu zápisů z aktivu předsedů ZO KSČ na Praze 5: „*Byl vysloven názor, že podpálení Aeroflotu bylo záměrnou provokací, nikde nebyli policisté, stalo se to proto, že s. Brežněv a Štrougal potřebují katastrofální situaci.*“ AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5, sv. 28, a. j. 287

49 Rozhovor Karla Kryla s Bohumilem Pečinkou, Já tu legendu rozbiju!, *Studentské listy* 1, 1990, č. 19, s. 3.

50 *Proměny pražského jara*, Praha: ÚSD AV ČR, 1993, c.d., s. 121 – 122.

51 Jarmila Cysařová, *FITES, pokus o občanské společenství*, Praha: ÚSD AV ČR, 1994, s. 50.

52 Tamtéž.

Masaryka. Udělení této ceny ostře odsoudil nejen nový ministr kultury Brůžek, ale distancovalo se od něj také vedení československé televize v čele s ředitelem Janem Zelenkou.

Na zasedání předsednictva ÚV Národní fronty počátkem roku 1970 bylo rozhodnuto o definitivním konci FITESu, což bylo denním tiskem oficiálně oznámeno 8. 1. 1970.⁵³ Symbolicky tím končí jedna důležitá etapa nejen ve vývoji tvůrčích svazů, ale i celého Československa.

⁵³ Tamtéž.

2. Československý film na cestě k normalizaci

2.1 Barrandov na vrcholu

Vzhledem k povaze technologie filmové výroby, která vyžadovala, aby produkce prvních titulů z plánu roku 1969 byla zahájena přibližně v dubnu 1968, se změny nastalé s vojenskou okupací Československa neprojevíly ve FSB ihned. Podstatné také bylo, že zároveň dobíhaly dokončovací práce na filmech vpuštěných do výroby po řadě předešlých odkladů na základě lednové personální výměny ve vedoucích funkcích KSČ. To je případ především Jasného *Všech dobrých rodáků* a Jirešova a Kunderova *Žertu*. Právě Jirešův snímek byl přitom původně plánován až jako film roku 1969, byl však na rychlo zařazen do výroby na místo Passerovy *Legendy o krásné Julince*, která se naopak přesunula do plánu na další rok.⁵⁴ Toto překotné úsilí říci co nejvíc pokud možno co nejrychleji svědčí o tom, že jak tvůrci tak vedoucí činitelé studia si byli dobře vědomi, že takto příznivá situace pravděpodobně nebude mít dlouhého trvání. Z filmů, které se již brzy měly ocitnout na indexu, byly ve stádiu dokončovacích prací ještě *Spalovač mrtvol*, *Ohlédnutí*, *Farářův konec* a *Čest a sláva*. Jejich první kombinované kopie byly vyrobeny ještě před koncem roku 1968.⁵⁵ V přípravných pracích či v samotném natáčení se pak nalézaly snímky *Směšný pán*, *Já, truchlivý bůh* a *Touha zvaná Anada*.⁵⁶

První dny po okupaci se ve FSB nesly ve stejně emotivně zjitřeném duchu, jaký v těch okamžicích ovládl celou československou společnost. 27. srpna proběhla mimořádná porada ředitele FSB, na níž vedení studia s vedoucími tvůrčích skupin rozhodlo o ukončení spolupráce se sovětským Mosfilmem na Schmidtově dobrodružném snímku *Kolonie Lanfieri* a s bulharským Kinocentrem na Valčanově *Ezopovi*. Zároveň byly vypovězeny smlouvy o těchto koprodukcích „vzhledem k situaci, která vznikla agresí vojsk Varšavské smlouvy proti naší ČSSR.“⁵⁷ Taková gesta jistě měla především svou symbolickou, morální váhu – přinejmenším pro ty, jež je učinili. Avšak s tím, jak se v následujících dnech a týdnech začalo potvrdovat, že nastalá situace nebude pouze přechodná, objevila se také pochopitelná nutnost

54 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán na rok 1968.

55 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1968.

56 *Touha zvaná Anada* patří mezi snímky, do jejichž realizace vpád okupantů přímo zasáhl. 21. srpen zastihl filmaře uprostřed natáčení na Slovensku. Práce byly přerušeny, režisér Kádár záhy nato emigroval do USA a film byl zbylou půlí tvůrčího tandemu Elmarem Klosem obtížně dokončen až po více než roce v září 1969. Srov. Václav Macek, *Ján Kádár*, Bratislava: SFÚ 2008, s. 169-171.

57 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady ředitele FSB.

nahradit gesta cílevědomější aktivitou. Jejím prvním plodem byl dramaturgický plán FSB na následující rok.

2.2 Nerealizované projekty

Pohled do tohoto plánu, který získal definitivní podobu v prosinci 1968, je pohledem do alternativní tváře československého filmu, jak mohla vypadat, kdyby se dějiny vydaly odlišnou cestou, či se alespoň ubíraly trochu pomaleji. Už ze slov, jež tento plán uvádějí, je patrná zatím neochablá vůle vzdorovat nepřízni doby: „*Přes složité politické události, které se odehrály v roce 1968, se našim tvůrčím skupinám podařilo připravit dramaturgický plán, který jak myšlenkově tak umělecky se zdarem navazuje na úspěšnou tradici minulých let. Jde o plán společensky angažovaný ve smyslu polednové stranické politiky, plán usilující o posílení socialismu s lidskou tváří.*“⁵⁸ Zároveň se zde připomíná, že „*na tvar plánu, pokud se týká využití předních uměleckých pracovníků, zejména režisérů, má ovšem určitý vliv posunutí termínů některých osobních tvůrčích plánů, tak jak vzniklo v určitém vakuu po 21. srpnu.*“⁵⁹

Nemám v úmyslu činit zde výčet všech titulů, s nimiž se pro nadcházející rok či dva počítalo, a které se z různých důvodů neuskutečnily. Je zřejmé, že projekty, jež se do realizace nakonec nedostanou, převyšují v každé kinematografii filmy opravdu natočené. Připomeňme však alespoň ty látky, u kterých byl potenciál pro vznik zajímavého, nadprůměrného díla, a jejichž natočení zabránily především změny, které v období 1969 – 1970 proběhly v československém filmu.

V TS Feix – Brož byl připraven scénář Pevnost hadů. Podle vlastní literární předlohy jej napsal Alexandr Kliment ve spolupráci s Elmarem Klosem a Štěpánem Skalským, jenž měl film režimovat. Příběh byl zasazen do prostředí malých přímořských lázní, kterým jejich turistickou atraktivitu zajišťuje především blízkost staré pevnosti. V té podle místní legendy hnízdí smrtelně nebezpeční hadi. Hlavní postavou měl být novinář, jenž přijíždí do lázní z čistě soukromých důvodů, aby byl poznenáhlu vtažen do okruhu zájmu o tuto nevšední atrakci. Pokusí se odhalit tajemství pevnosti a za svou zvědavost zaplatí životem. Pro realizaci se počítalo s partnerstvím jugoslávského koproducenta, právě v Jugoslávii se měly natáčet exteriéry snímku. Po všech stránkách náročný projekt byl nakonec odložen a námět byl realizován v pozmeněné podobě až mnohem později v roce 1994 režisérkou Drahomírou Vihanovou pod názvem *Pevnost*. Navzdory mnohaletému odstupu ale i tento „odložený“ film

58 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbirka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán FSB na rok 1969, prosinec 1968, 78 stran, s. 2.

59 Tamtéž.

úsilím autorky do značné míry na „novou vlnu“ a její formální i myšlenkové postupy odkazuje.

Elmar Klos v téže skupině připravoval ještě snímek Lidice, pro nějž se počítalo s režii Klose a Kadára poté, co dokončí roztočený film *Touha zvaná Anada*. Byl to již několikátý pokus o zfilmování „lidického“ námětu.⁶⁰ Vzhledem k možnostem ideologického využití látky nepřekvapí, že na ní s Klosem spolupracoval Jiří Procházka, pozdější scenárista Sequensova seriálu *Třicet případů majora Zemana*.⁶¹ Třetí látkou, na níž v tomto období Klos pracoval, byla adaptace Čapkovy Války s mlouky, opět ve spolupráci s Jánem Kadárem, a Františkem Pavlíčkem. Projekt zůstal jen ve stadiu filmové povídky.⁶²

Karel Vachek připravoval scénář svého hraného debutu *Talíře ve vzduchu*. V něm do značné míry už předjímá principy, které se staly určujícími pro jeho tvorbu v průběhu 90. let minulého století. V popředí příběhu, jenž je koláží využívající řady motivů, stojí nevysvětlitelný zjev létajících těles, dále život starých lidí v domově důchodců a schématické projevy společenského vývoje Československa před lednem 1968.

TS Šmída – Daniel chystala na rok 1970 komedii ze slovácké vesnice *Jak se u nás peče chleba Ivana Kříže a Ladislava Helgeho*. „Žánrovou komedii z jihomoravské vsi, která na anekdotě o zrušení živnosti pekařské rozehrává svéráznou galerii životných a originálních typů našich dnešních lidiček a jejich slabých i silných stránek.“⁶³

V TS Novotný – Kubala chystal Antonín Máša scénář *Střelba*, pro nějž se počítalo s režii Evalda Schorma. „*Atmosféra okupace a květnových dnů a pětáctýřicátého roku jsou jenom jakýmsi znakem historické situace. To, co nás na tomto vypjatém dějinném okamžiku zajímá je však absurdní situace lidská. Člověk, jemuž se sotva dostalo po letech trýzně svobody, vstupuje okamžitě do nové horší nesvobody svou nenávisť a touhou po odplatě,*“ charakterizoval látku její scenárista.⁶⁴

Schválen do výroby už byl literární scénář Vladimíra Körnera a Františka Vláčila *Zjevení o ženě rodiče* podle sv. Jana, z této skupiny nerealizovaných látek jeden z nejpozoruhodnějších scénářů vůbec. Šlo o rapsodické vyprávění z doby, kdy do Evropy vtrhly Čingischánovy hordy. Příběh je rozčleněn do deseti kapitol uvozených výňatky z biblických *Zjevení Sv. Jana: Žena znásilněná trojicí tatarských nájezdníků má přivést na svět dítě.*

60 Srov. Jan Lukeš, Slovo nevezmu zpět, *Illuminace* 8, 1996, , č. 21, , s. 11-19.

61 Podle svědectví tehdejšího tiskového mluvčího FSB Vladimíra Bystrova, byl Procházka již v této době na Barrandově znám jako spolupracovník STB. (Rozhovor s Vladimírem Bystrovem vedený Štěpánem Hulíkem v Praze dne 24. dubna 2009).

62 Srov. Václav Macek, *Ján Kadár*, Bratislava: SFÚ 2008, s. 161-164.

63 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán TS Šmída-Daniel na rok 1969.

64 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Složka „Různé“.

Poslední noc před porodem prožívá sama v polorozpadlé chatrči v pusté krajině. Narodí se jí syn, který se poté, co vyroste, vydává vykonat na trojici Tatarů akt pomsty. Při popisu chlapcovy cesty autoři rezignují na časovou a logickou posloupnost dění, v závěru příběhu pochopíme, že vše, co jsme viděli, bylo jen horečnatou Ženinou představou v těžkých hodinách, kdy přiváděla na svět dítě. Za ranního rozbřesku ji zastihujeme znovu v chatrči, vedle ní leží na mokré hlíně novorozeně. S dítětem v náruči vychází Žena do volné krajiny, nic však nepoznává, všude, kam dohlédne, je jen „lidmi zničená a lidmi opuštěná země“. Tímto apokalyptickým obrazem měl film končit.

Zjevení o ženě rodičce se dostalo až do předběžného průzkumu realizace, režisér Vláčil plánoval natáčet mimo jiné na starých křížáckých hradech v Sýrii a Palestině a také na Baltu. Jak dokládá sám Vláčil, projekt byl po několika odkladech definitivně zastaven po nástupu Ludvíka Tomana do funkce ústředního dramaturga FSB. V tatarském nájezdu totiž Toman spatřoval paralelu s příjezdem okupačních vojsk.⁶⁵

Vláčil zároveň spolupracoval na scénáři Theodora Pištěka Náhle a neočekávaně, jehož název byl po dvojnásobném přepracování scénáře (na kterém se kromě Vláčila podílel ještě Vladimír Körner, jinak dramaturg látky) změněn na jednoznačnější Rallye. Jak název napovídá, šlo o napínavý příběh z prostředí automobilových závodů. Tento film se v přípravných pracích dostal ještě dál než Zjevení o ženě rodičce. V první polovině roku 1970 byla na pozemcích FSB postavena rozsáhlá stavba garáže a od zahraničních partnerů bylo zapůjčeno 6 závodních vozů, které se měly ve filmu objevit. Přípravné práce byly přerušeny počátkem července s tím, že samotné natáčení začne v lednu 1971.⁶⁶ K tomu však již nedošlo. Svou bezideovostí, v podstatě „buržoazní“ tematikou zvýrazněnou navíc účastí známých kapitalistických firem (Shell, Castro, Saab...), nemohl titul vkusu nového vedení studia konvenovat. Je to možná škoda, protože v osobách tvůrců i samotném scénáři dával film možnost vzniku kvalitního žánrového filmu, který jinak v domácí kinematografii citelně scházel – zřejmě proto, že žánr byl v očích tuzemských filmařů tradičně považován za něco méněcenného, co se nemůže rovnat osobní, „umělecké“ výpovědi. Na poradě vedení studia v prosinci 1971 byl schválen odpis nákladů, které mezitím dosáhly značně vysoké výše bezmála jednoho milionu korun. Bylo přitom konstatováno, že část vybavení zapůjčená pro natáčení filmu z kapitalistické ciziny, byla mezitím z barrandovských skladů rozkradena...⁶⁷

„Paradoxní grotesku z velkého světa špionážních konspirací pohrávajcí si

65 Rozhovor Evy Struskové s Františkem Vláčilem, O věcech trvalých a pomíjivých, *Film a doba*, 1997, č. 4, s. 173.

66 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu Rallye uložená mezi písemnými materiály k tomuto filmu.

67 Tamtéž.

s absurditou a iracionálnem podivného světa, v němž lidé kupodivu dosud žijí,“⁶⁸ chystal pod názvem Totální agent Milan Uhde. Na scénáři s ním spolupracoval Jiří Sequens, budoucí režisér filmu. Látka však nebyla realizována, čímž Sequens přišel o vzácnou možnost zařadit do své ideologicky jinak zcela spolehlivé filmografie trezorový titul, neboť tím by se po Uhdeově absolutním zákazu v roce 1972 Totální agent bezpochyby stal.

Z kořenů grotesky a absurdního dramatu vycházeli také Jan Němec a Václav Havel ve scénáři Heart beat, „gangsterské crazy komedii o partě spiklenců, kteří se pokoušejí zločinnými metodami ovlivňovat chod dějin.“⁶⁹ Počítalo se s využitím dokumentárních materiálů z významných událostí nedávné historie.⁷⁰

Za připomenutí určitě stojí ve skupině Šebor – Bor již schválený scénář Zbabělci, jenž podle svého románu napsal Josef Škvorecký ve spolupráci s Milošem Formanem, který měl být také režisérem filmu. Čekalo se v podstatě jen na to, až se Forman vrátí z ciziny, kde byl vázán smlouvou pro zahraničního producenta. To se však v té době již nestalo.⁷¹

Čilý kontakt s filmem udržovala v této době také Škvoreckého manželka Zdena Salivarová. Kromě povídky Anně K. je zima z filmu Návštěvy napsala s Drahomírou Vihanovou scénář Pánská jízda, značně neromantický pohled na milostné vztahy tehdejších současníků, a ve spolupráci s Věrou Chytilovou scénář Jistoty. Tento příběh, v němž stárnoucí manželská dvojice rekapituluje svůj dosavadní mělký a promarněný život, mohl být vzhledem k tematice i věku hrdinů symbolickým mezičlánkem mezi Chytilové celovečerním debutem *O něčem jiném* a mnohem pozdějším *Faunovým pozdním odpolednem*. Autorský záměr však bohužel zůstal pouze na papíře.

Formanův spolupracovník Ivan Passer napsal spolu s Bohumilem Hrabalem pro skupinu Šmída – Fikar literární scénář Legenda o krásné Julince. Předlohou zde byla stejnojmenná povídka z Hrabalových „Morytátů a legend“. Osou příběhu je návrat Julinky Krimové, příslušnice kdysi vážené židovské rodiny, jejíž členové zahynuli v koncentračních táborech, zpátky do vlasti. Na Julinčinu cestu jsou navěšeny drobné epizody zachycující československou realitu padesátých let minulého století. Vyprávění se nese v poetické nadsázce s příznačným hrabalovským okouzlením nad krásou života a světa – druhá autorova poloha, existenční zděšení nad temnými hlubinami téhož, zde nezískává prostor. Za povšimnutí stojí, že se zde objevuje řada motivů z pozdějších děl Hrabalovy tvorby. Za

68 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán na rok 1969.

69 Jan Němec tento někdejší filmový záměr připomíná také ve svém snímku *Krajina mého srdce*. (Krajina mého srdce, r. J. Němec, 2004).

70 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán TS Juráček-Kučera.

71 Dramaturgické skupiny, Šebor-Bor, Sekretariát ÚŘ, 1969. Uloženo v NFA.

všechny jmenujme periodicky se vracející postavu vrchního Skřivánka, který se i tady chlubí, že „obsluhoval anglického krále“.

A konečně Vít Olmer připravoval jako svůj režijní debut ve spolupráci se spisovatelem Jiřím Šotolou adaptaci jeho románu *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Scénář byl uměleckou radou skupiny Švábík – Procházka jednomyslně schválen 12. 6. 1969 spolu s rozhodnutím, aby tvůrcům byla vyplacena mimořádná umělecká prémie za scénář jako „*literárnímu a myslitelskému dílu*“.⁷² Po produkčním posouzení scénáře vyšlo ale najevo, že náklady na jeho zfilmování značně převyšují finanční možnosti skupiny. Vít Olmer se pak pokoušel scénář přepsat a „zlevnit“, pokud možno bez uměleckého poškození látky. Jeho úsilí však nemělo odpovídající efekt. 16. října proto Erich Švábík Olmerovi dopisem oznámil, že skupina musí „s velkým politováním“ od realizace ustoupit.⁷³ Je přitom velmi pravděpodobné, že pokud by tvůrci zvládli svůj scénář odevzdat v dřívějším termínu, nejlépe už v průběhu předcházejícího roku, film by se do realizace dostal a ani zmíněné vysoké náklady by jeho natočení nezabránilo. Připomeňme případ Vlácilovy *Markety Lazarové*, kdy byly mimořádné finanční náklady vyřešeny prostě tak, že si příslušná skupina (shodou okolností též Švábík – Procházka) půjčila z rozpočtu skupiny druhé (Šmída – Fikar) a další rok tuto půjčku vrátila. Šotolův a Olmerův scénář však již přišel do doby, kdy nucený odchod Jana Procházky z vedení skupiny byl nezadržitelný a na realizaci takto složitého projektu nejspíše nebyly nejen objektivní podmínky, ale ve všeobecné atmosféře nejistoty a strachu z nejbližší budoucnosti ani potřebné tvůrčí nivó.

Na závěr přehledu filmů, jež nakonec nedospěly do natáčecí fáze, uveďme chystaný snímek *Horečka*, který prošel peripetemi snad vůbec nejkompikovanějšími. Na rozdíl od ostatních výše zmíněných projektů, jejichž realizace by teoreticky byla možná už v letech předcházejících, *Horečka* by bez událostí na jaře 1968 byla zcela nemyslitelná.

Scénář, zasazený do první poloviny padesátých let minulého století, napsal podle své stejnojmenné knihy Karel Pecka společně s Ladislavem Helgem. Ten měl snímek také režírovat. Jde o příběh Bohdana Kosaře, vězně ocitajícího se na útěku z lágru, kam se dostal za pokus o ilegální přechod hranic, ve stále bezvýchodnější situaci, což ho postupně přivádí až ke spáchání několika vražd. Linie Bohdanova útěku a ukrývání se v domě jeho někdejšího komplice Oty Mlse se střídá s linií vyšetřovatele STB Rabiny, který se v táboře pokouší přimět Kosařova přítele a spoluvězně Ládra k prozrazení Bohdanova úkrytu. Ukazuje se přitom, že svět za dráty lágru a ten okolní, zdánlivě svobodný, se vlastně příliš neliší.

Autorům však nejde o faktografii padesátých let ani o kritiku „přehmatů doby“, jak to

72 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbirka scénářů, Složka materiálů k projektu *Tovaryšstvo Ježíšovo*.

73 Tamtéž.

během Pražského jara bylo obvyklé. Příběh záměrně nepřekonává osobní rovinu určenou vztahovými vazbami jednotlivých postav a skutečný odsudek zobrazovaného období pak pramení až z poznání toho, co z lidí dokáže vytvořit politicko – mocenská mašinerie, jak se pod jejím drtivým tlakem deformuje lidskost. Tím scénář do značné míry překonává utilitární dobovou potřebu vyrovnání se s padesátými lety (synopse byla odevzdána TS Šebor-Bor v lednu 1968, literární scénář o měsíc později) a přerůstá v kritiku všech nesvobodných a přirozenost člověka deformujících režimů obecně.

Tvůrci přitom připouštějí, že potenciál ke konání dobra i zla je v člověku přítomen nezávisle na prostředí. Právě z prostředí ale vycházejí rozhodující impulsy k rozvinutí buď jednoho či druhého. Zcela v duchu citátu ze Shakespearovy hry Romeo a Julie, jímž jsou scénář i původní předloha uvozeny: „Nic není špatné tak, tak zlé, tak marné/ aby to nebylo i blahodárné/ aniž co dobré tak, by zneužito/ se nezvrhalo v ohavnost až líto.“ Bohdan Kosař, který je na svém útěku před nelidskou spravedlností donucen k nelidským činům, je tak pachatelem a obětí zároveň.

Musíme ovšem podotknout, že tato výchozí teze, na níž autoři staví, rozhodně nevede k relativizaci Bohdanových zločinů. Ty jsou naopak ve scénáři líčeny bez jakýchkoli příkras, a tento přístup by byl jistě důsledně uplatněn i ve filmu. Jako příklad uveďme úryvek z pasáže zachycující Bohdanovu první vraždu ze dvanácté strany scénáře: „*Pramen světla pohladil Bohdana shora dolů, na chvíli ho oslepil a on udeřil podruhé po paměti a další prasknutí naznačilo, že opět zasáhl, pak již bil najisto, a jak odraz světla po každém dalším zásahu zvýrazňoval ležící postavu, praskavý zvuk přecházel v kašovitý dusot.*“⁷⁴ Čím více se toho však o Bohdanovi dozvídáme, tím více se naše rozhořčení nad jeho konáním obrací nikoliv proti němu, ale proti těm, jež ho k takovým činům dotlačili. Bezmála akční příběh nezdařeného útěku se tak nenápadně stává jedním z nejsilnějších protitotalitních pamfletů, které byly – měly být – v tomto období v československém filmu vytvořeny.

Přípravné práce na Horečce byly zahájeny 1. července 1968. V exteriéru byly postaveny některé nutné stavby⁷⁵ a se započatím natáčení se počítalo koncem srpna. Kvůli vpádu okupačních vojsk však musel být tento termín na poslední chvíli posunut. Další odklad byl pak zapříčiněn povinnostmi režiséra Helgeho v čele Koordinačního výboru tvůrčích svazů. Nově tak mělo být natáčení zahájeno v časném podzimu 1968, k čemuž ale opět nedošlo. Tentokrát byl důvodem odkladu neočekávaný odjezd Divadla Za branou na neplánovaný zájezd do zahraničí, kterého se musel zúčastnit i jeden z hlavních protagonistů

74 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, Literární scénář Horečka, TS Šebor-Bor, únor 1968.

75 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, „Zpráva o filmech natočených v roce 1969 a o plánu na výrobní rok 1970 TS Šebor-Bor.“

filmu.⁷⁶ Bylo tak rozhodnuto o přechodném přerušení natáčení od 1. října do 31. prosince.⁷⁷ Přes tyto obtíže film nadále figuroval v dramaturgickém plánu skupiny na rok 1969, s poznámkou, že „je po výrobní i finanční stránce náročnější, slibuje ale divácký úspěch“.

Výroba filmu byla znovu zahájena k 1. březnu 1969, s tím, že samotné natáčení začne 8. března. Avšak Jiří Sýkora, který měl ztvárnit hlavní úlohu, emigroval. Jediné alternativní obsazení představoval pro režiséra Petr Čepek, jenž byl ale vázán na jiných projektech, a ze svých závazků se mohl uvolnit až na podzim téhož roku. Proto bylo rozhodnuto o převedení filmu do plánu na rok 1970, s tím že přípravné práce budou dále pokračovat. 21. září ale došlo ke třetímu a definitivnímu přerušení natáčení. Ministerstvo spravedlnosti a Správa nápravných zařízení ustoupily od svého původního rozhodnutí umožnit natáčení ve svých prostorech a předaly celou věc k rozhodnutí ministerstvu kultury.⁷⁸ Ministr kultury Brůžek v osobním jednání s režisérem Helgem realizaci filmu nedoporučil vzhledem ke společenské i politické situaci. Tím bylo rozhodnuto vyřadit film z realizace vůbec, což bylo schváleno na poradě vedení FSB 30. září 1969.⁷⁹ Vynaložené náklady pak byly odepsány.

Pravděpodobně definitivní tečka za snahami o zfilmování Horečky byla pak učiněna až s odstupem víc jak dvaceti let, po pádu komunistického režimu. V průběhu roku 1990 se ve studiu uvažovalo o možnosti scénář zfilmovat, konkrétně ve skupině Trilobit Rudolfa Růžičky⁸⁰, která si také nechala vyhotovit dva odborné posudky na scénář. Jak ten od Pavla Taussiga, tak druhý od Jana Lukeše případnou realizaci filmu doporučovaly. K tomu však v té době již nedošlo a vývoj domácí kinematografie v následujících letech přál spíše projektům námětově značně odlišným. Dnes se naopak tato tematika může po filmech jako *Bumerang* (1996), *Kousek nebe* (2005), *Klíček* (2009) či televizním seriálu *Zdivočelá země* (1997), jevit jako vyčerpaná. A protože podobný osud jako Horečku potkal i následující projekt, na němž se Karel Pecka autorsky podílel, povídkový film *Návštěvy*, zůstávají dosud jedinými dovršenými pokusy o filmové zpracování díla tohoto spisovatele bohužel nepříliš povedené *Malostranské humoresky* (1995) a *Pasáž* (1997).

76 Tamtéž.

77 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, „Zpráva o činnosti TS Šebor-Bor za měsíc listopad 1968“.

78 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, Porada vedení FSB 3. 9. 1969.

79 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, Porada vedení FSB 30. 9. 1969.

80 Jan Lukeš, Slovo nevezmu zpět, *Illuminace* 8, 1996, č. 1, s. 27.

2.3 „Trezorové“ filmy

Práce o nástupu normalizace do československého filmu by nebyla kompletní, kdybychom opomenuli skupinu snímků, které ve své době vzhledem k vývoji ve společnosti a vedoucích složkách státu již nebyly uvedeny do kin. Jde o tituly *Den sedmý, osmá noc* (r. Evald Schorm, 1969), *Skřivánci na niti* (r. Jiří Menzel, 1969), *Smuteční slavnost* (r. Zdenek Sirový, 1969), *Ucho* (r. Karel Kachyňa, 1970), *Zabitá neděle* (r. Drahomíra Vihanová, 1969) a *Nahota* (r. Václav Matějka, 1970). Neuvedení posledního z uvedených filmů ovšem bylo, jak uvidíme, motivováno jinými důvody než v ostatních případech.

Současně rovnou uvedme, že do této skupiny řadíme jen ta díla, která ve své době byla po výrobní stránce zcela dokončena. „Trezorovým“ filmům, jejichž výroba byla dokončována ještě po pádu komunismu, bude věnována pozornost v následující kapitole. Taktéž předesílám, že zde není cílem rozbor těchto snímků. Vzhledem k tomu, že jde o díla dobře známá, kterým byla věnována řada dílčích studií i celých prací,⁸¹ je záměrem především uvést některé méně známé souvislosti.

Pro všechny filmy z této skupiny platí, že jejich scénáře byly schváleny až po srpnu 1968. Je pravděpodobné, že tváří v tvář znovu zavedení cenzury, odvolávání prvních nepohodlných osobností a dalším událostem potvrzujícím, že pokus o reformu je u konce, už vedoucí představitelé studia viděli, že se jakékoliv taktizování stalo zbytečným. Nastal čas hrát otevřenou hru.

Bezprostřední reakcí na okupaci byl *Den sedmý, osmá noc* režiséra Evalda Schorma a scenáristy Zdeňka Mahlera. Scénář byl předložen skupině Novotný – Kubala ještě před koncem roku 1968 pod názvem *Než napočítáš do tří*. Dochovaná verze literárního scénáře z ledna 1969 však už nese nynější název.⁸²

K okolnostem natáčení snímku není bohužel možné na rozdíl od jiných titulů ze skupiny „trezorových“ filmů mnoho co dodat. Produkční zprávy, ani další doprovodné dokumenty, které v ostatních případech poskytují poměrně přesný vhled do zákulisí vzniku těchto děl, se nedochovaly.

Samotné natáčení probíhalo ve Zdislavicích u Vlašimi od června do srpna 1969, kdy se „do natáčení občas míchaly dávky z kulometů“.⁸³ Štáb se snažil práci urychlit na nejvyšší

81 Diplomovou práci na toto téma napsal např. Michal Procházka. Michal Procházka, *Svědectví do těžkých let (Filmy po srpnu 1968)*. Katedra filmové vědy FF UK Praha, 2002.

82 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Literární scénář filmu *Den sedmý, osmá noc*.

83 Rozhovor Evy Zaoralové se Zdeňkem Mahlerem „Žalozpěv nad člověkem“, *Film a doba*, 1990, č. 6., s. 302.

možnou míru, z původně plánovaných 117 natáčecích dnů se snímek podařilo natočit za 58 dní.⁸⁴ Podle vzpomínky herce z tohoto filmu a režisérova přítele Jana Kačera, si přitom Schorm byl vědom, že scénář zdaleka není doveden do nejlepšího možného tvaru. Úpravami by se ale ztratil čas, což si tvůrci nemohli dovolit. Bylo zřejmé, že doba, kdy ještě bude možné takový film realizovat, může velmi rychle pominout.⁸⁵

Film ale patří k těm dílům, kde „chyby“ ve výstavbě příběhu nevadí, stejně jako neruší ani formální a technické nedokonalosti (některé po sobě jdoucí záběry mají například naprosto odlišnou tonalitu a zjevně se tak neváží, v nočních scénách jsou občas zařazeny záběry evidentně natočené ve dne, apod). „Kostrbatost“ filmu naopak výrazně posiluje jeho působivost. Dílo tak dostává podobu jakéhosi horečnatého, neuspořádaného snu výstižně odrážejícího zmatek a nejistotu, v nichž se s příchodem okupantů ocitla domácí společnost.⁸⁶ Zároveň ale úzké a omezující napojení pouze na určitý úsek v čase a místě překonává. Svým celkovým apokalyptickým vyzněním i řadou zcela konkrétních odkazů (transporty lidí v železničních vagonách, antisemitismus, všeobecné fyzlování, lidové soudy,...) je film podobenstvím o tragédii celého dvacátého století s jeho nejnelidštějšími produkty v podobě nacismu a komunismu.

Podle Jana Bernarda⁸⁷ byla pracovní kopie předána koncem prosince Ústřední půjčovně filmů a Filmexportem byl ještě vydán propagační materiál pro zahraniční uvedení. Krátce nato byl však již Schormův film obviněn, že „vyvolává pocity strachu, nejistoty a bezperspektivnosti“⁸⁸ a jako takový byl uložen do trezoru. Jeho premiéra se uskutečnila až v červnu 1990.

Literární scénář *Skřivánků na nitích* (ke změně názvu na *Skřivánky na niti* došlo až později) byl Ideově uměleckou radou skupiny Juráček – Kučera jednomyslně schválen 17. prosince 1968.⁸⁹ Již předtím v průběhu září se vedla jednání se zahraničním partnerem o možné koprodukcii. Předpokládalo se, že koprodukční vklad by spočíval především v dodání

84 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka historie, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1969.

85 Rozhovor Michala Procházky s Janem Kačerem. In: Michal Procházka, *Svědectví do těžkých let (Filmy po srpnu 1968)*, Diplomová práce Katedry filmové vědy FF UK Praha, 2002, s. 77.

86 *Zmatek* se ostatně jmenoval také středometrážní dokumentární film, který Evald Schorm v březnu 1969 sestříhal z autentických záznamů z invaze a následně narychlo uspořádaného vysočanského sjezdu. Premiéra tohoto snímku se ovšem uskutečnila až v roce 1990.

87 Jan Bernard, *Odvahu pro každý den (Evald Schorm a jeho filmy)*, Praha: Primus 1994, s. 122.

88 Zpráva o situaci v oblasti českého filmu, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, fond 02/7, sv. 22, a.j. 47, březen 1970. (Dále jen Zpráva I.).

89 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Skřivánky na niti*. IUR skupiny (v níž zasedali např. Ester Krumbachová, Zdeněk Mahler, dr. Zdeněk Bláha, František Hrubín či Rudolf Hrušínský) ve svém vyjádření konstatovala: „IUR vítá na tomto scénáři zejména, že trpká padesátá léta jsou v něm zpracována jinak, než jsme tomu byli dosud zvyklí. Autorům se podařilo vytvořit z této látky básnické svědectví, které podstatně přesahuje své dobové a lokální vymezení.“

západní barevné filmové suroviny Eastmancolor, na jejíž nákup disponoval Barrandov pouze velmi omezenými devizovými prostředky. Jednání s italským producentem Morisem Ergasem však nebylo úspěšné, a tak byla posléze oslovena mnichovská společnost Betafilm, s níž se vedení studia na koprodukcii dohodlo.⁹⁰

Přípravné práce byly zahájeny 1. dubna 1969.⁹¹ V průběhu prázdnin dorazilo na filmaře natáčející v kladenských hutích udání od tamních zaměstnanců. Ti oznámili, že na jejich pracovišti vzniká protistátní film. Samotné udání se pravděpodobně ztratilo, dochovala se však odpověď vedení tvůrčí skupiny ústřednímu řediteli Poledňákovi, jenž se na celou záležitost dotazoval. Je datována 6. srpnem 1969. Vedení skupiny v ní upozorňuje, že kniha, podle níž film vzniká, povídková sbírka Bohumila Hrabala „Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet“, byla vydána již v roce 1965 a „...byla čtenáři i diváky oceněna jako osvobodivé, básnický inspirované vyprávění s hluboce humanistickým podtextem.(...) Skupině není známa jediná kritika, v níž by Hrabalovi od roku 1965 dodnes byl vytčen záměr očernit či pošpinit v tomto díle pozitivní socialistické ideály naší společnosti.“⁹² Poledňák se s tímto vysvětlením spokojil a záležitost udání tak byla vyřešena.

Podle produkční zprávy se navzdory nepřízní počasí, kdy se často muselo čekat na vhodné světelné podmínky, podařilo zkrátit natáčení o dvacet jedna dnů.⁹³ Již 10. září byla na vyžádání koprodukčního Betafilmu uspořádána v Mnichově projekce obrazové části servisky bez zvuku. Koprodukční společnost neměla k předvedenému materiálu žádné výhrady ani připomínky.⁹⁴

24. října se pak uskutečnila projekce pro nového ústředního ředitele Jiřího Purše, který však servisku v předvedené podobě neschválil. Stejně tak ji neschválilo ani vedení skupiny.⁹⁵ Vzhledem k tomu, že vadily věci, které se objevují už ve scénáři, za něž se skupina jen nedlouho předtím postavila (srov. odpověď Poledňákovi), je zřejmé, že šlo především o to pokusit se film zachránit. Krátce po výměně v čele Čs. filmu (Jiří Purš byl jmenován 23. září) se mohlo zdát, že vhodně „upravený“ film by ještě mohl schvalovacím sítím projít.

Ředitel studia Vlastimil Harnach zaslal 14. listopadu na Ústřední ředitelství Čs. filmu dopis, v němž vypočítává změny a stříhové úpravy, které byly doposud ve snímku provedeny.⁹⁶ Bylo změněno mnohé z toho, co známe z nynější podoby filmu. Došlo k

90 Tamtéž.

91 Tamtéž.

92 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Složka *Skřivánci na niti*.

93 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Skřivánci na niti*.

94 Tamtéž.

95 Tamtéž.

96 Dopis byl adresován Josefu Bulínovi, vedoucímu ekonomického odboru Ústředního ředitelství. Šlo totiž i o to, že o film měly zájem některé zahraniční nesocialistické státy a nebylo zřejmé, zda jim snímek v této

odstranění úryvku z písně „Teď když máme, co jsme chtěli“, jež uvádí film ještě před titulky. Byl také změněn text těchto titulků, které dílu dávají základní časoprostorové určení a do značné míry již navozují ironizující polohu příběhu. Změnila se také řada dialogů, „(...) *pokud v současném kontextu s politickou situací mohly vyznít jinak, než jak autoři zamýšleli v době, kdy film byl psán a natáčen. Touto snahou byly zpětně nesený i všechny ostatní úpravy.*“⁹⁷ Vypuštěna byla scéna, kdy se příslušník SNB účastní koupání malé Cikánky. A především – v jednom natáčecím dnu navíc byla přetočena scéna návštěvy hutí vysokým stranickým činitelem. Tedy pasáž, v níž herec Vladimír Šmeral ztvárňuje figuru, „(...) *kteřá mohla připomínat postavu Zdeňka Nejedlého. S jiným dialogem a jiným hercem byla tato scéna přetočena tak, aby nepřipomínala žádného z konkrétních vedoucích politiků.*“⁹⁸ Pokud je to pravda a skutečně k přetočení této scény s jiným hereckým představitelem došlo, pak je to zcela nová informace. Režisér Jiří Menzel doposud hovořil pouze o tom, že „scéna s Nejedlým“ byla vystřižena, následně střihačkou Jiřinou Lukešovou uschována, a do filmu se vrátila až při jeho premiérovém uvedení v zimě 1990.⁹⁹

Dopis Harnach uzavírá: „*Změny jsou tak podstatné, že doporučujeme, aby kopie byla znovu předvedena ústřednímu řediteli.*“¹⁰⁰ Na Puršovo následné rozhodnutí však tyto změny neměly žádný vliv. Byl uzavřen do trezoru s odůvodněním: „(...) *Režisér Jiří Menzel podle Hrabalových povídek zkušeně vytváří dojem, že komunisté, kteří jsou ve vedení hutí na Kladně, i ostatní funkcionáři, kteří do hutí dojíždějí, jsou vesměs lidé neschopní, kteří nejednají podle svého přesvědčení, ale pouze z kariérismu. Naproti tomu do hutí násilně nasazení brigádníci a trestankyně, které zde pracují, byli jediní opravdu citliví lidé s humanitními ideály. (...) Je to útok, který velmi rafinovaně využívá to, co bylo již dříve použito k útoku proti straně neobjektivním zkreslováním situace v padesátých letech.*“¹⁰¹

Dalším filmem, k jehož uvedení už v roce výroby nedošlo, byla *Smuteční slavnost* režiséra Zdenka Sirového a scenáristky Evy Kantůrkové. Ta zde s režisérem zpracovala svůj stejnojmenný román. Literární scénář byl schválen 23. října 1968, první natáčecí den byl určen na 10. února 1969.¹⁰²

Štáb čekalo náročné natáčení na Českomoravské vysočině, kam museli být denně z pražských divadel přiváženi hlavní herečtí představitelé, které vedení divadel odmítlo na delší

podobě (pokud vůbec) bude moci být prodán. In: C.d. (Pozn. 92).

97 Tamtéž.

98 Tamtéž.

99 Srov. Rozhovor Jiřího Menzela s Janem Lukešem, „To co dělám, má mít smysl“, *Iluminace* 9, 1997, č. 25, s. 100 In: C.d. (Pozn. 96).

101 Zpráva I.

102 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva filmu *Smuteční slavnost*.

dobu uvolnit. Vzhledem ke světelným podmínkám daného ročního období a použité černobílé surovině nebylo přitom možné natáčet déle než jen několik málo hodin v nejjasnějších částech dne. Krom toho se přidala i celková nepřízeň počasí, kdy vzhledem k silnému sněžení a prudkému větru některé dny nebylo možno filmování vůbec zahájit.¹⁰³

Zároveň tvůrce tlačil čas. Kvůli obtížnému nasazování herců a jejich koordinaci s rozsáhlým komparesem muselo být současně roztočeno několik exteriérových motivů. Všechny se ovšem odehrávaly na sněhu, a tak musel štáb spěchat, aby byl rychlejší než jarní obleva. Film také za žádnou cenu nesměl vypadnout z výrobního plánu roku 1969. Autoři tušili, že pozdější dokončení snímku by vzhledem k jeho tematice mohlo znamenat, že už nebude dokončen vůbec. Poslední filmovací den nakonec vlivem všem zmíněných vlivů proběhl až 28. června 1969. Došlo nejen k překročení natáčecího plánu, ale i schváleného rozpočtu.¹⁰⁴ V této souvislosti je ovšem zajímavé, že Zdeněk Sirový ve svých vzpomínkách psaných s odstupem čtrnácti let, v roce 1983, uvádí něco jiného: „*Nikdo nás nehonil, a přesto jsme byli daleko před plánem, pan produkční Hájek se tvářil velice spokojeně. Z denních prací jsme měli výborný pocit, získal jsem jistotu, že to špatný film nebude.*“¹⁰⁵

První kopie byla hotova 24. září 1969, tedy den po nástupu Jiřího Purše do funkce ústředního ředitele. Bylo konstatováno, že film „(...) vyvolává v divákovi soucit s kulakem, kterého se snaží 'důstojně pohřbit' jeho žena. Rozehrává se zde celý seriál prostředků, aby byl vyvolán soucit s tou ženou, aby se zkreslily příčiny kolektivizace, jednostranně se ukazují některé nedostatky i výsledky kolektivizace. Komunističtí funkcionáři jsou kresleni podobně jako ve filmu *Skřivánci na nitích*. Film natočil režisér Zdeněk Syrový (!) podle scénáře E. Kantůrkové.“¹⁰⁶ Premiéra se tak uskutečnila téměř symbolicky až 16. listopadu 1989 na půdě Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

Ucho režiséra Karla Kachyni a scenáristy Jana Procházky je spolu s Menzelovými (a Hrabalovými) *Skřivánky na niti* patrně divácky nejznámějším titulem z celé skupiny „trezorových“ filmů.

Filmová povídka Jana Procházky¹⁰⁷ byla dramaturgii TS Švábík – Procházka

103 Tamtéž.

104 Tamtéž. Původně schválený rozpočet byl 2 900 000 Kčs, což u takto náročného typu filmu realizovaného z drtivé většiny v exteriéru, v náročných klimatických podmínkách a s početným komparezem byla poměrně velmi skromná částka. Po překročení činil rozpočet 3 300 000 Kčs.

105 Zdeněk Sirový, *...není zač, řekl Bůh*. Praha: Český spisovatel 1996, s. 100.

106 Zpráva I.

107 Podobně jako u jiných Procházkových námětů se i tady počítalo s následným (či souběžným) vydáním povídky také v literární podobě, k čemuž ale v té době již nedošlo. V roce 1983 Procházkovu předlohu v Rakousku znovu zfilmoval Pavel Kohout jako televizní film. Ústřední dvojici ztvárnili herci z vídeňského Burgtheateru, jednoho z fízlů Pavel Landovský. Srov. Boris Jachnin, *Jan Procházka*, Praha: ČSFÚ 1990, s.

odevzdána 5. ledna 1969, hned následující den byla Ideově uměleckou radou skupiny schválena.¹⁰⁸ Literární scénář, na kterém s Procházkou spolupracoval režisér Kachyňa, schválila IUR skupiny 21. dubna.¹⁰⁹

Jak dokládají produkční záznamy, velkou váhu přikládal Kachyňa hereckému obsazení ústředního manželského páru Ludvíka a Anny. Bylo zřejmé, že s jejich výkony film do značné míry stojí a padá. Pozvání na kamerové zkoušky pro hlavní ženskou roli obdrželo celkem deset adeptek. Byly mezi nimi mimo jiné Jiřina Jirásková, Karolina Slunéčková, Milena Dvorská, Jana Hlaváčová, zpěvačka Eva Pilarová a samozřejmě Jiřina Bohdalová, která roli nakonec získala. Pro postavu Ludvíka byli zvažováni mezi jinými Vladimír Brabec, Josef Somr, Luděk Munzar, Eduard Cupák, Josef Vinklář a Miroslav Zounar.¹¹⁰ Roli nakonec, jak známo, obsadil Radoslav Brzobohatý.

V průběhu května si v rámci příprav nechal Kachyňa promítnout filmové týdeníky z předešlého desetiletí.¹¹¹ Dokládá to, že *Ucho* bylo autory programově připravováno jako jakýsi opožděný pandán k rozjásaně lživým kinožurnálům padesátých let, kdy v přímé režii strany probíhaly vykonstruované politické procesy s „nepřáteli socialismu“, které v určité části společnosti vyvolávaly až iracionální strach z vládnoucí mašinérie, jejíž mechanismy se vymykaly běžnému chápání.

Samotné natáčení probíhalo od července do září 1969, přičemž se štábu podařilo zkrátit původně plánované natáčecí období o 52 dní.¹¹²

V průběhu října se režisér se střihačem Miroslavem Hájkem přesunuli do střižny. Již 24. října proběhla projekce první střižené servisky pro vedení studia a skupiny.¹¹³ Vzhledem ke změnám, které už takřikajíc visely ve vzduchu, se tvůrci po poradě s vedením studia rozhodli udělat vše proto, aby bylo *Ucho*, původně plánované jako titul roku 1970, dokončeno ještě ve stávajícím roce. Dokončovací práce byly proto urychleny na nejvyšší možnou míru. První kombinovanou kopii se nakonec skutečně podařilo vyrobit již 29. prosince, tedy o deset kalendářních dní dříve proti původnímu plánu.¹¹⁴

V průběhu prosince odevzdala skupina vedení studia návrh úvodní titulkové sekvence. Obsahoval časoprostorové a myšlenkové uvození příběhu, jež se ovšem do konečné verze již nedostalo: „*Tento příběh, kdyby nebyl vymyšlen a stal se, nejspíš by se mohl odehrát v Praze*

29.

108 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva filmu *Ucho*.

109 Tamtéž.

110 Tamtéž.

111 Tamtéž.

112 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka historie, Rok 1969, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1969.

113 In: C.d. (Pozn. 108).

114 Tamtéž.

a to v roce 1952, kdy socialismus byl ještě velice zdeformován.“¹¹⁵ Protože se film v podobě, v jaké ho známe dnes, vzdává přímého napojení na padesátá léta i v rovině vizuálního ztvárnění (např. účesy i oblečení hrdinů jsou zjevně moderní, odkazují spíše k tehdejší současnosti než k padesátým létům), je možné, že se autoři pro dobově neurčité zakotvení rozhodli záměrně. *Ucho* je tak možné brát ještě silněji jako univerzálně platný vhled do zákulisí fungování totalitních režimů.

Normalizátoři nicméně poselství snímku pochopili naprosto jednoznačně a označili jej za „(...) vysloveně protikomunistický film (...), který se vrací do konce padesátých let do období, kdy byl na vrcholu své činnosti Antonín Novotný. (...) Veškeré osudy lidí v tomto filmu jsou určovány pouze osobním názorem vedoucího tajemníka a jeho kamarily, která se kolem něho seskupuje. K docílení tohoto záměru se používá všech prostředků obvyklých v některých filmech západního typu James Bond s daleko rafinovanějším a uměleckým provedením. Hlavní zápornou roli v tomto filmu hraje bezpečnostní služba, která používá veškerých prostředků, aby pronikla do soukromí jednotlivce včetně nejrůznějších mikrovysílaček umístěovaných ve všech koutech bytů. I zde je ukázáno, že člověk, který je bezcharakterní a kariérista, nakonec dosáhne svého a stane se ministrem.“¹¹⁶

Značně komplikovaný osud měla *Zabitá neděle*. Drahomíra Vihanová ji natočila podle scénáře Jiřího Křenka. Autor do něj upravil vlastní stejnojmennou novelu oceněnou v roce 1967 v literární soutěži pořádané nakladatelstvím Naše vojsko.¹¹⁷ Podle vyjádření Ericha Švabíka, které v dubnu 1970 zaslal ústřednímu dramaturgovi,¹¹⁸ projednala IUR skupiny Švabík – Procházka první verzi literárního scénáře již v květnu 1968 a doporučila jej k realizaci.

Rozběhly se přípravy natáčení, zdálo se, že film bude moci být dokončen ještě v tomtéž roce. Nejdřív však nebylo možné sehnat kameramana. Když se nakonec režisérka dohodla na spolupráci s Jiřím Šámalem, nebyl zase k dispozici pomocný režisér Milan Jonáš (manžel Vihanové), jenž nemohl být uvolněn z jiného snímku, na kterém mezitím začal pracovat. Pak přišel srpen a sovětská okupace, jíž se všechno změnilo. Přípravy byly zastaveny a *Zabitá neděle* určena k odpisu – v důsledku srpnových událostí nechtěla skupina točit film, „kdy by hrdinův osud mohl vyznít pro diváka jako osud vojáka, důstojníka, jako

115 Tamtéž.

116 Zpráva I.

117 Tuto skutečnost uvádí také titulěk hned v samém úvodu filmu. Lze předpokládat, že se tak autoři už předem své dílo snažili jaksí „legalizovat“.

118 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva filmu *Zabitá neděle*, Písemné vyjádření Ericha Švabíka Ludvíku Tomanovi ze dne 15. dubna 1970. Následující informace popisující přípravy a průběh natáčení, jakož i přímé citace, jsou, pokud není uvedeno jinak, převzaty z tohoto vyjádření.

příběh o armádě.“

Drahomíra Vihanová však scénář z vlastní iniciativy přepracovala a na počátku následujícího roku jej znovu přinesla do skupiny s tím, že provedla změny, po kterých už nebude možno hlavního hrdinu Arnošta považovat za důstojníka typického, ale naopak za výjimečný případ, a dobrá pověst armády tak nebude moci být nijak dotčena.

Po znovu posouzení upraveného scénáře se skupina nakonec rozhodla projekt přece jen pustit do realizace, dokonce za mimořádných podmínek. Vihanová vedení přesvědčila, že pro její intimně laděný příběh bude nejlepším řešením štáb, který spíše než za podmínek, již jsou obvyklé při profesionálním natáčení, bude pracovat způsobem, s nímž se tvoří na filmové škole. Tedy v jakémsi kolektivním „hurá“ stylu, kdy sice jednotliví členové štábu dostanou za svou práci honorář, ale hlavním motorem jejich snažení bude nadšení pro zdar společného díla. V souladu s tím byla produkce snímku svěřena debutantovi Richardu Němcovi, jenž právě takto točil s režisérkou už její školní filmy.

Přípravné práce byly zahájeny 17. dubna 1969, 26. června scénář schválila politická správa ministerstva národní obrany,¹¹⁹ což u filmu odehrávajícím se v armádním prostředí bylo nezbytně nutné.

K zahájení natáčení došlo 24. července a opět jej provázela řada obtíží. Musel být vyměněn původní kameraman, a protože žádný jiný nebyl volný, převzal na začátku září tuto funkci druhý kameraman Petr Volf. Také ten však vzápětí pro neshody s režisérkou odešel. Nahradil jej dosavadní švenkr filmu Zdeněk Prchlík. Přidaly se konflikty Vihanové s manželem, pomocným režisérem Jonášem, natáčení se značně protahovalo. Erich Švábík opakovaně urgoval u vedoucího produkce Němce, že film musí být za všech okolností kompletně dokončen ve stávajícím roce. Aby komplikací nebylo málo, došlo v laboratoři k „vykoupaní“ části denních prací, shodou okolností těch finančně nejnákladnějších. Dotyčné scény musely být koncem října natočeny znovu. Poslední filmovací den tak byl až 16. listopadu, kdy už s tvůrci o nutnosti urychlit natáčení osobně jednal i ředitel studia Harnach.¹²⁰

První kopie byla hotova 29. prosince 1969. Nové vedení film zařadilo do tzv. „černé série“, mezi snímky, pro které podle normalizátorů byly charakteristické pocity skepse, odcizení, beznaděje, apod. Neuvažovalo se však zprvu o tom, že by *Zabitá neděle* neměla být vůbec vpuštěna do distribuce.¹²¹

119 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva filmu *Zabitá neděle*.

120 Tamtéž.

121 Srov. Zpráva o situaci v čs. kinematografii, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 114, a.j. 187, 12. ledna 1970. Strojopis A4, s. 9. (viz. kap. 3.2.1).

Začátkem dubna 1970 se na vedoucího skupiny Švabíka obrátil ústřední dramaturg Toman: „*Ústřední půjčovna filmů nám tlumočila některé výhrady k promítání filmu Zabitá neděle v kinech. Pro seriózní posouzení těchto připomínek bych tě prosil, abys mi vypracoval informaci o vzniku tohoto filmu a účasti zástupců čs. armády při natáčení.*“¹²² Ze Švabíkovy odpovědi jsme převzali výše uvedený popis okolností, za kterých film vznikl. Je třeba dodat, že se Švabík za film jednoznačně postavil. Zdůraznil, že po ideologické stránce v něm neshledává naprosto žádné vady a některé v díle přítomné umělecké nedostatky vysvětloval právě mimořádně nepříznivými okolnostmi, za nichž snímek vznikl.

Zabitá neděle byla ovšem v tak radikálním rozporu s idejemi, které normalizátoři vyhlásili svým programem,¹²³ že musela být uložena do trezoru. Její premiéra se uskutečnila až 1. dubna 1990.

Posledním snímkem, který můžeme zahrnout mezi „trezorové“ filmy, je *Nahota* režiséra Václava Matějky. Ten tímto počinem debutoval dvojjedině jako režisér i scenárista. Jde o příběh mladého vězně přezdívaného Drsnák (hraje ho Petr Čepek), jemuž je po nezdařeném pokusu o sebevraždu povolena pětidenní vycházka. Vrací se do míst, kde se podle všeho narodila jeho matka, kterou nikdy nepoznal. Zde se seznamuje s mladou vesnickou učitelkou (ztvárněnou elévkou přešovského divadla Kristýnou Hanzalovou), jež podobně jako on trpí samotou a naléhavě hledá někoho blízkého. Tím se dějová linka v podstatě vyčerpává, zbytek tvoří epizody, které průběh oněch několika dnů rámuje.

Jestliže ostatní „trezorové“ filmy představují dodnes uměleckou kvalitu, jakkoliv je k nim jistě možné mít některé výhrady, *Nahota* za nimi v tomto směru citelně zaostává. Výrazem možná nejlépe vystihujícím Matějково dílo je strojenost, či snad řekněme přímo umělost. Neživotné postavy, které všechno podstatné o sobě a o svých pocitech musí sdělovat v dlouhých dialozích namísto v aktivním jednání, protože jinak bychom o nich nevěděli už vůbec nic, zde pronášejí rádooby hluboké promluvy o životě, o smyslu života, o smyslu všeho. Film doslova ubíjí přemíra laciných symbolů a metafor. Na bílé stěně nad postelí, kde hrdinové leží, visí veliký černý kříž, k seznámení hrdinů dojde na hřbitově mezi okázale zpustlými rovy, k božím mukám na vrcholku kopce kráčejí Drsnák s Učitelkou pomalu a

122 Archiv Barrandov studio a.s., Sbirka scénáře, Produkční zpráva filmu *Zabitá neděle*. Písemná žádost Ludvíka Tomana na Ericha Švabíka ze dne 9. dubna 1970.

123 Srov. projev Gustáva Husáka na ustavující celostátní konferenci Socialistického svazu mládeže v listopadu 1970: „(...) Jde mi však o to, co ze života vyzvedávat. Nebudu daleko od pravdy, že za poslední léta se ze života vybírala hlavně špína, perverzita, negativní jevy... (...) Pod heslem umělecké a spisovatelské svobody jsme vydávali obrovské státní a veřejné prostředky (...) na demoralizační a v mnoha případech přímo na zvrácené a kriminální tendence. V tomto směru přirozeně dál pokračovat nemůžeme.“ In: *KSC a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980)*, uspořádal Zdeněk Štábla a Pavel Taussig. Praha: ČSFÚ 1981, s. 94 – 95.

významně jako na Kalvárii, cituje se tu z Písně písní, nechybí ani hamletovský hrobník, jenž při hloubení hrobu vyloví ze dna jámy lebku, kterou si nejdřív dlouze a zamyšleně prohlédne, a pak položí před sebe, aby ji měl při práci pořád na očích a neustále si tak uvědomoval, kam všechno pozemské jednou dospěje. Všechny tyto prvky jsou ovšem použity zcela necitlivě, jsou zde spíše jen bez ladu a skladu navrženy. Jako by autor věřil, že už sama jejich přítomnost dodá jeho dílu váhu.

Přímo k době, v níž film vznikal, tu odkazují dva okamžiky. Prvním je scéna, kdy automobil s hlavním hrdinou míjí dlouhou kolonu sovětských vojenských vozidel. Druhou pak pasáž na vesnické tancovače, kdy jeden z místních starousedlíků vypráví Drsňákovi o starci u sousedního stolu, jemuž kolektivizátoři v padesátých letech všechno vzali, ale kterého přesto nedokázali zlomit. Tím se do *Nahoty* dostává snad i jakýsi pokus o dobovou reflexi. Tyto motivy však příčinou zániku snímku nebyly.

Serviska filmu, jehož natáčení probíhalo od července do listopadu 1969, byla novému řediteli studia Šťastnému a ústřednímu dramaturgovi Tomanovi promítnuta 27. ledna 1970. Vedením pak byly navrženy stříhové úpravy, s tím, že „pokud nebudou úpravy provedeny a nová serviska předvedena vedení Studia, nebude na filmu dále pokračováno.“¹²⁴ Změny samozřejmě zapracovány byly, 6. března byla nová serviska se stříhovými i dialogovými úpravami promítnuta Tomanovi a v této podobě schválena.¹²⁵ Po schválení Jiřím Puršem byla *Nahota* 4. května 1970 předána Ústřední půjčovně filmů.¹²⁶

Krátce před premiérou však představitelka učitelky Kristýna Hanzalová, která byla v průběhu natáčení filmu nečekaně zvolena Československou Miss 1969, emigrovala. Na základě toho bylo rozhodnuto, že snímek, jehož náklady se vyšplhaly na poměrně vysokou sumu 4 560 000 Kčs,¹²⁷ nebude do distribuce uvolněn.

Hned vedle „trezorových“ filmů, jež v době vzniku již diváci nemohli zhlédnout, je třeba přiřadit skupinu snímků, které si sice ještě stačily nalézt cestu do kin, ale jejichž distribuce již byla administrativně značně omezena. Patří mezi ně především Juráčekův *Případ pro začínajícího kata*, Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*, Jirešova *Valerie a týden divů*,¹²⁸ celovečerní hraný debut Víta Olmera *Takže ahoj!* a Suchého *Nevěsta*.¹²⁹ Na výrobní list

124 Archiv Barrandov studio a.s., Sbírnka scénáře, Produkční zpráva filmu *Nahota*.

125 Tamtéž.

126 Tamtéž.

127 Tamtéž.

128 Na její uvedení do kin si přímo u představitelů studia stěžoval ideologický tajemník ÚV KSČ Jan Fojtík.

129 Teoreticky by bylo možné k těmto filmům zařadit i některé další tituly, např. Vlácilův *Adelheid* či Krumbachové *Vraždu ing. Čerta*. Zdá se mi však, že u těchto snímků počet představení (4010 u *Adelheid*, 3358 u *Vraždy ing. Čerta*) v podstatě odpovídá běžnému dobovému průměru při uvádění takového (rozuměj

posledně jmenovaného filmu doplnil Jiří Purš rukopisnou poznámku: „*Měl jsem připomínky, nevím, zda k nim bylo přihlídnuto. Doporučuji omezenou distribuci a bez reklamy!*“¹³⁰

Velmi specifický osud pak měl film *Kateřina a její děti* režiséra Václava Gajera. Ke schválení literárního scénáře, který s režisérem napsal autor *Zabitě neděle* Jiří Křenek, došlo ještě za starého vedení studia v červenci 1969. Samotné natáčení pak probíhalo v průběhu první poloviny roku 1970.¹³¹ Film v dokončené podobě nebyl schválen, což se opakovalo i po provedení stříhových úprav a novém promítnutí ústřednímu řediteli Puršovi v říjnu téhož roku.¹³² Je zjevné, že neradostný, existenciálně laděný příběh prosté vesnické ženy a jejích tří dcer nemohl najít příliš pochopení u nového vedení, které chtělo vyrábět díla přesně opačného ražení. Za filmem se pak bez vysvětlení zavřela voda a Václav Gajer byl na osm let odstaven od jakékoli tvůrčí práce.¹³³ V květnu 1972 se vedení FSB obrátilo na ředitele českého filmu Bohumila Steinera s dotazem, zda mohou Filmové laboratoře natočený materiál zlikvidovat (!), k čemuž však Steiner (telefonicky) nedal souhlas.¹³⁴ Film byl nakonec uveden do kin ve velmi omezené distribuci až po více jak pěti letech, 1. září 1975.

2.4 Nedokončené filmy

Jakkoliv negativní dopad mělo uzavření filmu do pomyslného trezoru na následující tvůrčí působení svých autorů, ukazuje se dnes, že zřejmě jen jejich kvapnému utajení před světem vděčíme za to, že některá díla vůbec přežila až do pádu komunistického režimu. Mohla tak totiž posloužit jako názorný doklad toho, jak daleko dospělo v předcházejících měsících tažení „pravnicově-revizionistických živlů“. Zabavení a neuvedení těchto filmů pak

divácky náročnějšího) druhu filmu.

130 Archiv Barrandov studio a.s., Sbírká scénáře, Výrobní list filmu *Nevěsta* obsažený v produkční zprávě k tomuto filmu.

131 Archiv Barrandov studio a.s., Sbírká scénáře, Produkční zpráva filmu *Kateřina a její děti*.

132 Tamtéž.

133 V únoru 1970 bylo s Gajerem zahájeno stranické šetření. Měl se zodpovídat z toho, že jako člen předsednictva Československého odborového svazu pracovníků v umění a kultuře prosazoval požadavek „odborníky bez komunistů“. In: *Prameny zla I, Věda a kultura*. Praha: Public history 1992, c. d., s. 120.

20. září 1971, tedy několik měsíců po uzavření stranických pohovorů ve FSB, v rámci kterých byl Gajer vyloučen z KSČ, mu Ludvík Toman zaslal dopis: „*Vážený soudruhu režisére, abychom mohli posoudit možnosti Vaší další práce ve FSB, potřeboval bych od Vás, abyste mně do 27. 9. t.r. nejpozději zaslal své nynější stanovisko k Vaší činnosti v posledních letech, zejména v období roku 1968 a 1969 a to jak ve filmu, tak i mimo film.*“ Gajer odpověděl obratem, ve svém dopise mj. napsal: „*To, co mě nejvíce bolí, je pocit, že jsem řazen mezi lidi typu Procházky, Liehma, apod., s nimiž jsem nikdy nesouhlasil, ani jsem s nimi nespolečně pracoval. (...) Domníval jsem se, že sloužím dobré, poctivé věci, a přehlédl jsem zájmy a snahy lidí, kteří měli a zřejmě dosud mají jiné záměry. Nosím stigma vyloučení ze strany na svém čele a prožívám to se vši největší přecitlivělostí, i když vím, že jsem mnoha lidem směšný. (...) Chtěl bych mít vždycky jen možnost perspektivy práce, kterou miluji a od které jsem neustále vzdalován.*“ Archiv Barrandov studio a.s., Sbírká Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, Ústřední dramaturgie.

134 In: c.d. (Pozn. 127).

získalo rozměr symbolického aktu ukončení „krizového“ období a nástupu cesty k restauraci socialismu sovětského typu.

Tím, že první kombinované kopie zmíněných filmů byly vyrobeny ještě před koncem roku 1969, mohly být započítány do produkce tohoto roku, za niž neslo plnou zodpovědnost staré vedení studia v čele s ředitelem FSB Vlastimilem Harnachem a ředitelem Čs. filmu Aloisem Poledňákem. Do následujícího roku už totiž nové vedení FSB i Československého filmu chtělo vejít s „čistým štítem“. A protože plán na rok 1970 samozřejmě vzhledem k dlouhým výrobním lhůtám musel vycházet z drtivé většiny z plánů roku 1969, chtěli normalizátoři stůj co stůj zajistit alespoň to, aby v tomto roce už nebyla vytvořena díla zjevně protistátní a protistranická.

2.4.1 Návštěvy

To bylo nejspíše příčinou nejen zastavení ale i důsledného zničení roztočeného povídkového filmu *Návštěvy*, činu, jenž nemá v historii zestátněné československé kinematografie obdoby. Literární scénář byl v TS Šebor-Bor schválen 25. 6. 1969.¹³⁵ Sestával ze tří tématicky provázaných povídek. Jak dokládá předmluva k literárnímu scénáři,¹³⁶ prvotní podnět k natočení triptychu vzešel od vedení skupiny, když se v její dramaturgii ve stejné chvíli nezávisle na sobě objevily tyto spřízněné náměty. Šebor s Borem pak oslovili trojici mladých režisérů, kterým nabídli možnost společného debutu. „*Ve skupině měli v té době nachystanou Horečku, ale na tu nakonec vzhledem k okolnímu vývoji už neměli odvahu. Ale pro film zkušební, pro začínající tvůrce, to ještě šlo... Někdy začátkem roku 69 nám dali přečíst ty tři povídky a z nich jsme si měli vybrat. A my jsme se úplně jednohlasně shodli,*“ vzpomíná na historii *Návštěv* jeden z trojice režisérů Otakar Fuka.¹³⁷ Zbývajícími dvěma režiséry byli Vladimír Drha a Milan Jonáš. Přípravné práce byly zahájeny 15. srpna 1969.

Film otevírala povídka *Anně K. je zima*. Napsala ji Zdena Salivarová na základě své starší povídky z dob studií na FAMU. Vladimír Drha, který si povídku vybral, ji pak ve spolupráci s autorkou ještě dále přepracoval. Spolu s kameramanem Jozefem Ort-Šnepem ji plánoval natočit jako film „strohý, přísný a pravdivý“ snímaný „způsobem spíše dokumentárním“.¹³⁸ Tomu mělo odpovídat i užití ruční 16mm kamery a obsazení neherců.

135 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porada vedení FSB z 7. 12. 1970.

136 Knihovna FAMU, Lit. scénář povídkového filmu *Návštěvy*, TS Šebor-Bor červen 1969.

137 Rozhovor s Otakarem Fukou vedený Štěpánem Hulíkem v Praze 23. 4. 2009.

138 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Technický scénář Vladimíra Drhy a Jozefa Ort-Šnepa Anně K. je zima, s. 2, TS Šebor-Bor, srpen 1969.

Povídka popisovala cestu titulní hrdinky z horské zasněžené samoty až kdesi na druhý konec republiky do trestaneckého tábora, kde je vězněn její syn. Když tam stařenka po dvoudenním strastiplném putování konečně dorazí, zjistí, že syn byl mezitím převezen jinam. Zde se příběh dopracovával k působivé katarzi. Anna K., kterou jsme od prvního záběru filmu sledovali při nejvšednějších činnostech, ve všech zákrutách a nesnázích její cesty, a s níž jsme postupem času navázali intimní kontakt, přičemž nám tvůrci ale odpírali přímý pohled do jejích očí, ve finálním záběru poprvé pohlédne do kamery. Její dlouhý pohled měl působit jako bezeslovné ale více než výmluvné obvinění všech těch, kteří byli za podobné lidské tragédie zodpovědní.

Ač ve filmu měla být Drhova povídka úvodní, v natáčecím procesu šla na řadu jako poslední až po Vánocích 1969. Rozhodnutí o zastavení projektu tak Drhův štáb zastihlo přímo při práci v exteriéru, kdy byla natočena zatím pouze asi třetina povídky. Štáb musel být rozpuštěn, naturšci ztvárňující jednotlivé role posláni bez bližšího vysvětlení domů, což někteří z nich jen obtížně chápali.¹³⁹

Prostřední část filmu tvořila povídka Hippokratova přísaha. Podle povídky „Jeden obyčejný den“ z knihy Karla Pecky „Na co umírají muži“ ji s autorem přepsal režisér Otakar Fuka. Ten se ve filmovém zpracování po dohodě s Peckou a kameramanem Josefem Vanišem rozhodl použít neobvyklou metodu „subjektivní kamery“. Tento i v rámci světové kinematografie málo užívaný postup, kdy je pohled kamery totožný s pohledem hlavního hrdiny, měl být realizován „nekompromisně a do všech důsledků, pouze s výjimkou hrdinových představ a snů“.¹⁴⁰ Ty měly být technicky odlišeny jak v obraze tak ve zvuku, kdy měl nastoupit vnitřní monolog.

Hlavním hrdinou je bývalý student medicíny Arnošt Pospíšil. Spolu s ním prožíváme každodenní realitu lágru a pak zejména samoty, kam je odsouzen za to, že se pokusil nemocnému spoluvězni propašovat léky. Posléze se objeví možnost dostat se na alespoň pár hodin z korekce, když má za Arnoštem přijet na návštěvu jeho dívka. Jenže návštěva se nakonec nedostaví...

Táborová přítomnost se prolíná s Arnoštovými vzpomínkami a sny – ty jsou, jak už bylo řečeno, také jedinými okamžiky, kdy Arnošta samotného vidíme. Povídce se daří zdařile postihnout jak každodenní život a vztahy v táboře, tak vnitřní svět člověka, jenž je v něm „odsouzencem k bytí“. Vrcholí večerním apelem, kdy hlavní hrdina vracející se do korekce sleduje kamarády pochodující ke sčítání. „Jindra, automechanik z Klatov – pokus o

139 Jan Lukeš, Nerealizované scénáře šedesátých let, *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 78.

140 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Technický scénář Otakara Fuky a Josefa Vaniše Hippokratova přísaha, s. 2, TS Šebor-Bor, srpen 1969.

překročení státních hranic a velezrada – deset let. José, pasák a zloděj z Prahy – tři roky. Ruda, „západák“, důstojník československé zahraniční armády – velezrada – deset let. Franta, obchodní příručí, žid, za války v Terezíně... ačkoli věděl, že jeho otec, trockisticko – sionistický agent je členem protistátního spikleneckého centra, nic neohlásil – šest let...“ komentuje Arnošt ve vnitřním monologu proudící zástup vězňů. V posledních záběrech filmu, kdy Arnošt už zase sedí na samotce, se vrací hlas starého lektora přednášejícího Hippokratovu přísahu. Její text zde získává symbolický rozměr: „...uvidím-li, nebo uslyším-li při své lékařské praxi ze života lidí něco, co by mělo zůstat utajeno, pomlčím o tom a zachovám to jako přísné tajemství.“

Povídka byla natáčena jako první a dostala se v dokončovacích pracích také nejdále ze všech. Proběhly finální míchačky (střihačem byl Miroslav Hájek), film byl v podstatě hotov. O náladě panující ve druhé polovině roku 1969 ve studiu svědčí výmluvně skutečnost, že v průběhu natáčení ani dokončování filmu neprobíhaly jinak obvyklé kontroly denních prací. *„Šebor s Borem si nechali promítnout až hotovou servisku. Jen na skupině, vedení studia u toho nebylo. Zatrnulo jim, hlavně na Borovi to bylo po projekci poznat, ale nezatrhli to. Po téhle projekci se pak ještě stihlo uspořádat promítání pro přátele. Pozval jsem tam Filipa Jánského, se kterým jsme se kamarádili od Nebeských jezdců. A on mi po projekci říkal: 'Tohle vám neodpustí, Otíku... Ta rudá hvězda, co svítí na tý těžební věži, viděná přes to zamřížované okno, to oni pochopí...'“* vzpomíná režisér Fuka. *„My jsme samozřejmě věděli, jak je to ožehavé téma, navíc v nahnuté době. Po jednadvacátém srpnu 69 už jsem si nedělal žádné naděje- to bylo ještě horší než srpen 68. Protože tuhle demonstraci potlačovali naši a sovětská armáda se toho vůbec neúčastnila. Ale byla to šance jak udělat celovečera. Pak bychom museli zase čekat bůhví jak dlouho. Zdálo se taky, že pod svícnem je pořád ještě docela tma. A navíc- jako režiséři jsme byli bezvýznamní. Tak jsme si říkali, že nás to snad s trochou štěstí nechají dodělat...“*¹⁴¹ Že to byly marné naděje se ukázalo po dokončení následující povídky.

Nesla název A v tom zámku, spolu se spisovatelem Vladimírem Vondrou ji napsal divadelní a pomocný filmový režisér Milan Jonáš. Samotný film měla uzavírat, ale v natáčení šla na řadu jako druhá po Fukově povídce. Jediná má také zcela přesné časoprostorové určení. *„Děje se na Mírově L. P. 1956,“* stojí na první straně scénáře. Pozornost autorů se soustředí na trojici postav: šedesátiletého sedláka Burana odsouzeného za to, že pomohl svému synovi přes hranice, čtyřicetiletého Frajhera, někdejšího člena SS, a dvacetiletého pasáka (a táborového udavače) Honzise. V průběhu jediného nedělního odpoledne, kdy za každým z nich přichází

141 Rozhovor s Otakarem Fukou. C. d. (Pozn. 137).

návštěva, se v retrospektivách odhalí to nejpodstatnější z jejich minulosti. Nejtragičtější se nakonec ukáže být osud Buranův: při synově návštěvě pochopí, že syn, jenž se z emigrace vrátil zpátky do republiky, nejspíše výměnou za svou svobodu slíbil spolupráci státní bezpečnosti. Jestliže dosud mohl Buran uvěznění snést díky vědomí, že tak zachránil svého syna, nyní chápe, že to všechno vlastně vůbec nemělo smysl...

Jonášova povídka byla dokončena v pozdním podzimu 1969, v prosinci se s materiálem přesunul do střížny. Po několika dnech však přišlo udání. „*Bylo to těsně před Vánoce. Správce střížen Záborský, člen závodní milice, se koukal okýnkem od promítače a udal, že se na Barrandově ještě v prosinci 1969 dokončuje protistátní film. A na tohle udání přišli pánové přímo do míchacích hal a odnášeli krabice s filmem. Mně volal promítač Knížek z haly Evropa, kde se míchalo: 'Pane Fuka jsou tady nějakí pánové a nosí ty krabice pryč.' A myslím, že pokud by nebylo toho udání, tak jsme to stihli dokončit a ten film by dneska byl,*“ říká Otakar Fuka. Nové vedení studia si hotovou Fukovu a zcela dokončenou Jonášovu povídku nechalo promítnout hned počátkem ledna 1970 a shledalo, že jde o film politicky závadný. „*Svou podstatou se tento film připojuje k útokům, vedeným proti KSČ přes takzvané chyby padesátých let. Film ve svých třech povídkách, které byly svěřeny začínajícím režisérům, ukazuje příběh vězňů, nevysvětluje souvislosti, proč byli odsouzeni a mnohdy je zpochybňuje. Patří k sérii černých filmů vyrobených FSB a zcela neobjektivně dezinformuje diváka,*“¹⁴² shrnul společný názor vedení studia nový ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman.

Po dohodě s ústředním dramaturgem studia a ředitelem čs. filmu byla výroba *Návštěv* zastavena příkazem ředitele FSB dnem 15. 1. 1970. Na konci téhož roku pak byl ředitelskou poradou schválen odpis nákladů ve výši 2 483 268, 60 Kčs,¹⁴³ což znamenalo bezmála celý tehdejší rozpočet celovečerního hraného filmu. Po roce 1989 proběhlo několik pokusů dohledat natočený materiál v archivech barrandovských laboratoří, ale bez úspěchu. „*Protože když se neobjedná stahování negativu, tak laboratoř automaticky po určité lhůtě – tenkrát to byly asi dva roky – negativ likviduje. Což byla nejspíš příčina zkázy *Návštěv*. My totiž neměli ani servisku. Tu nám estébáci někam zašantročili,*“ uzavírá Otakar Fuka osud tohoto filmu.

2.4.2 Archa bláznů

Filmem, který už ve své době nesměl být dokončen, byla také *Archa bláznů*. Je volnou adaptací jedné z nejvíce ceněných povídek A. P. Čechova „Pavilon č. 6“. Původně byl film

142 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírká Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Zápis z porady vedení FSB z 7. 12. 1970

143 Tamtéž.

ostatně připravován pod tímto názvem, ale jak se v průběhu realizace autorský záměr předloze i samotnému scénáři stále víc vzdaloval, došlo k rozhodnutí snímek přejmenovat. Povídku pro film adaptoval Lubor Dohnal, režisérem byl Ivan Balad'a. Ten měl s ruskou literární klasikou již více jak desetiletou zkušenost jako divadelní a televizní režisér. Jak vzpomíná Lubor Dohnal, velkým přínosem byla účast Ester Krumbachové, která svými kostýmy a výtvarnou koncepcí podtrhla expresivní rovinu příběhu.¹⁴⁴ Tu mělo ještě zvýraznit herecké obsazení. Kromě několika hlavních postav byla drtivá většina rolí obsazena naturščiky, u nichž právě jejich dostatečně „zpuštělé“ vzezření bylo základním požadavkem. Značná část z nich byli členové tzv. Dřevěného divadla, „party opilců z Malé strany“, jak je charakterizoval scenárista Dohnal. Za pozornost stojí i to, že plejáda mrzáků, slepců a hluchoněmých, jež se vine celým filmem, byla v rámci dosažení autentičnosti tvořena lidmi reálně postiženými.

Prostředí titulního pavilónu mělo původně odpovídat skutečné fungující nemocnici. Avšak při obhlídkách lokací narazil štáb nedaleko Milevska na zchátralý zámek, v jehož blízkosti stál polorozbořený pivovar. Stěny zámku popsané azbukou ještě z května pětáctýřicátého roku, kdy zde tábořila Rudá armáda, a místnosti pivovaru s chybějícími stropy, kde přímo z podlahy vyrůstaly břízy, zapůsobily na všechny tak mocně, že po dohodě s architektem Jindřichem Goetzem bylo rozhodnuto přenést příběh sem. Míře zchátralosti exteriérů přizpůsobila Ester Krumbachová znovu i své kostýmy a kameraman Juraj Šajmovič se po dohodě s režisérem rozhodl posílit expresivitu vyprávění důsledným užitím výlučně ruční kamery, což v československém filmu i v rámci experimentů „nové vlny“ bylo bezprecedentní.

Bohužel, všechno toto vnější – jakkoli i ve výsledném filmu působivé – se záhy začalo prosazovat na úkor prvotní autorské vize, která ustoupila do pozadí. Místo soustředění na ústřední linii vesnického lékaře a představeného místního ústavu pro choromyslné Ragina, který postupně podléhá šílenství, až nakonec skončí jako chovanec vlastního sanatoria, se tvůrci při natáčení nechali strhnout expresivními detaily a výjevy, jež příběh doprovázely.

Přísnost absentující při samotném natáčení pak nenastoupila ani ve střížně. Na poli celovečerního filmu debutující střihač Alois Fišárek pravděpodobně nedokázal vzdorovat režisérovi a řady natočených digresních epizod se nevzdal. Byť jsem si vědom, že chaotická stavba filmu úzce koresponduje s tématem, jímž je zobrazení rozkladu základních hodnot a samotného smyslu věcí (film má podtitul „Vyprávění z konce světa“), přesto se domnívám, že zde tvůrci zapomněli, že v uměleckém díle i chaos musí mít svůj řád. Ústřední téma se v *Arše bláznů* až příliš rozpouští, druhé plány zde takřikajíc přebíjejí plán první.

144 Rozhovor s Luborem Dohnalem. C. d. (Pozn. 26).

Přílišné soustředění na méně důležité doprovodné detaily jako by se autorům vymstilo téměř symbolicky. Literární scénář byl v TS Juráček – Kučera schválen v jarních měsících 1969, výroba byla zahájena 18. června. Základní část natáčení byla ukončena 28. listopadu, přestože ještě zbývalo natočit několik důležitých scén. Oficiálním důvodem pro přerušení natáčení bylo, že napadl sníh, jenž se v předchozích záběrech nevyskytoval.¹⁴⁵ Podle svědectví Lubora Dohnala, byla ale skutečná příčina jiná. V úvodní scéně filmu totiž Mojsejka objeví mrtvoly zavražděné stařeny a chlapce. Režisér Balad'a trval na tom, že tyto mrtvoly musí být vyrobeny z latexu a s výsledky, které mu byly postupně nabízeny, stále nebyl spokojen. Tato situace trvala tři měsíce a měla pro film i jeho tvůrce osudové následky. Mezitím se totiž v průběhu prosince vyměnilo vedení FSB a když mohl Balad'a v lednu 1970 konečně prohlásit, že má mrtvoly, jaké potřebuje, bylo už vše jinak.

Začátkem roku byl hrubý materiál za účasti členů TS Juráček – Kučera a tvůrců filmu předveden řediteli a ústřednímu dramaturgovi FSB. Bylo rozhodnuto, že v práci na filmu se bude dále pokračovat až do stadia mixáže. Před ní mělo proběhnout nové hodnocení za účasti vybraných estetiků a kulturních pracovníků, kteří se měli definitivně vyslovit k výsledku ukončené tvůrčí práce.¹⁴⁶ K tomu však již nedošlo. Hned na příští poradě se vedení studia usneslo, že ve třech únorových a třech květnových dnech proběhnou jen nejnnutnější dotáčky a film bude dokončen pouze s definitivním střížením obrazu a zvukovým záznamem dialogů.¹⁴⁷ Takto hrubě dokončený film měl sloužit jako další příklad vývoje československé filmové tvorby k protisocialistickým a protisovětským dílům. „Práce režiséra Baladi podstatně změnila původní čechovovský záměr. Film by bezesporu působil na diváka jako zcela pesimistický a určitým nebezpečím, že na základě čechovovské tematiky zcela deformuje předrevoluční situaci v Rusku a tím de facto pomlouvá Sovětský svaz,“¹⁴⁸ konstatoval ve své zprávě k filmu Ludvík Toman.

Příznačné bylo, že s tvůrci samotnými o této změně nikdo nemluvil. Vedení studia je ohledně budoucnosti snímku i jejich osobní existence v československém filmu nechávalo v naprosté nejistotě. V dubnu 1970 poslal režisér Balad'a řediteli studia Jaroslavu Šťastnému dopis, v němž se odvolával na jejich debatu z předešlých dnů a žádal vysvětlení situace: „*Je mi zatěžko celou záležitost posuzovat, protože kromě kusých informací mi doposud ze strany vedení FSB nebyly řečeny žádné důvody, proč by se v pracích na tomto filmu, který je natáčen*

145 Tento důvod uvádí i Ivan Balad'a v obsáhlém dopise, který zaslal 17. 4. 1970 novému řediteli studia Jaroslavu Šťastnému. Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Ústřední dramaturgie.

146 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady vedení FSB.

147 Tamtéž.

148 Tamtéž. (Pozn. aut.: Záměrně tuto citaci jazykově neupravuji, ponechávám ji v podobě, jak vyšla od Ludvíka Tomana).

podle klasické předlohy ruského spisovatele světového jména, nemělo pokračovat. (...) Pochopil jsem, že to pravděpodobně souvisí se změnami ve vedení FSB a se změnami dramaturgické koncepce. Nechápu však, proč je v těchto relacích odsuzován právě tento film. Vysvětluji si to jedině tím, že jde o nedorozumění, kterému bych rád předešel, ale nebyl jsem připuštěn k diskuzi.¹⁴⁹

Po dokončení nezbytných dotáček byla výroba filmu Šťastného příkazem ze dne 15. června 1970 přerušena a současně nařízeno uschování stříženého negativu i ostatního negativního obrazového materiálů ve filmových laboratořích. Na prosincové poradě vedení studia pak bylo rozhodnuto o odepsání nákladů na tento film ve výši 3.315 000 korun. S doporučením, aby se kopie nedokončeného filmu Pávilon č. 6 (stále byl užíván původní název) používala jako názorný příklad filmové tvorby, jež pomáhala šířit ideologickou diverzi mezi československými diváky.¹⁵⁰

Není přitom úplně jasné, zda v *Arše bláznů* normalizátoři spatřovali pouze dílo očerňující Sovětský svaz, či byli schopni vnímat i jeho metaforickou rovinu, která například pro mne, s odstupem let, vystupuje z filmu zdaleka nejsilněji. Onu zmiňovanou atmosféru všeobecného zmaru, v níž spatřuji jednoznačnou ozvěnu deziluze a marasmu, v nichž se československá společnost ocitla po srpnové okupaci 1968. Spíše se ale zdá, že normalizátoři spatřovali metafory a symboly tam, kde žádné nebyly, a těch skutečných si nevšímali. Jak dokládá i vzpomínka Lubora Dohnala: „Doběhla serviska filmu s playbackem a pomocným zvukem, chvíli bylo ticho, a pak Toman pomalu pronesl: 'Pánové, já jsem v tom Rusku byl, a takovýhle bordel tam není!'“¹⁵¹

K definitivnímu dokončení *Archy bláznů* došlo až v průběhu roku 1990, kdy proběhlo natáčení postsynchronů a hudby. Podle své původní kompozice z roku 1970 ji nahrál Štěpán Koníček. Byl také dopsán vypravěčův komentář, který se v původním scénáři v této podobě nevyskytuje, čte ho Pavel Landovský. Do kin byl film uveden v listopadu 1990 s minimálním ohlasem kritickým i diváckým. Návštěvnost činila 2866 diváků.

I dnes stojí *Archa bláznů* jaksi mimo pozornost. Při své experimentální formě se nemůže rovnat jiným divácky přece jen vstřícnějším „trezorovým“ filmům, zároveň ale není brána na stejnou váhu jako například Chytilové či Němcovy experimenty ze šedesátých let. Zapomnění, které normalizátoři českého filmu předepsali tomuto období naší kinematografie, se tak v případě tohoto snímku vlastně naplnilo. A mimochodem – je jen krutou ironií, že ony dvě nepovedené latexové mrtvoly, které vedly k fatálnímu zdržení natáčení, se nakonec ve

149 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „Různé“.

150 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady vedení FSB.

151 Rozhovor s Luborem Dohnalem. C.d. (Pozn. 26).

filmu vůbec neobjeví. Až na place se totiž ukázalo, že figuríny vypadají po vytažení ze sněhu natolik odpudivě, že je není možné použít. A tak pomatený Mojsejka vyloví ze sněhu jen prokřehlý límec kabátu...

2.4.3 Past'ák

Posledním z trojice nedokončených snímků tohoto období je *Past'ák* režiséra Hynka Bočana a scenáristy Karla Misaře. Rozborem tohoto filmu se obsáhle zabývá Michal Procházka ve své diplomové práci na FF UK *Svědectví do těžkých let*¹⁵² a značný prostor mu věnuje také Jan Lukeš v rozhovoru s Hynkem Bočanem v časopise *Iluminace*.¹⁵³ V souvislosti s tématem nástupu „normalizace“ ve FSB stojí za pozornost několik skutečností, které Procházkovi podle všeho nebyly známy, a jež sám Hynek Bočan ve zmiňovaném rozhovoru zmiňuje pouze okrajově.

Scénář byl v TS Šebor-Bor pod dramaturgií Věry Kalábové připravován v průběhu druhé poloviny roku 1969. Počátkem října byl na ředitelské poradě schválen rozpočet (3.200 000 Kčs) a současně se rozběhlo natáčení.¹⁵⁴ Už na počátku následujícího roku zhlédlo nové vedení studia hrubý sestřih filmu a rozhodlo se jeho výrobu zastavit. *Past'ák* byl zařazen do proudu tzv. „černých filmů“, tj. děl, u nichž podle hodnocení normalizátorů převládalo negativní líčení současnosti a jednotlivých aspektů společenského i politického života. Stojí přitom za zaznamenání, že proti původnímu Misařovu a Bočanovu scénáři došlo při samotném natáčení ještě k posílení řady prvků, jež deziluzivní, skeptické vyznění příběhu prohlubovaly. Byly především zvýrazněny motivy odcizení a nedostatku pozitivních lidských vztahů na té nejzákladnější úrovni. Zatímco např. ve scénáři, v obraze na úřadě, kde Učitel přebírá jmenovací dekret, mu sekretářka ředitele podá ruku a s úsměvem mu popřeje hodně štěstí, ve filmu je v téže scéně nahrazena zamračeným úředníkem, který učitelem nabídnutou pravici nechá bez povšimnutí.

Nebyl však pravděpodobně v pozdních měsících roku 1969 ve vedení studia nikdo, kdo by v průběhu natáčení tyto odchylky vůči scénáři sledoval. „*Harnach nad námi mávl rukou, protože stejně věděl, že půjde z Barrandova pryč, a my jsme měli v ruce peníze na celý film, už připravený a roztočený, a nebyl člověk, který by nás jakkoli kontroloval. Ani žádné kontrolní projekce neběžely a my jsme si absolutně svobodně natočili film tak, jak jsme chtěli. Také jsme*

152 Michal Procházka, *Svědectví do těžkých let (Filmy po srpnu 1968)*, Diplomová práce Katedry filmové vědy FF UK Praha, 2002.

153 Jan Lukeš, Rozhovor s Hynkem Bočanem, S nenávistí dělat nemůžu. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 135-142.

154 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, Porada vedení FSB ze 7. 10. 1969.

ovšem podle toho dopadli...“¹⁵⁵ říká k tomu v rozhovoru s Janem Lukešem Hynek Bočan.

Zároveň zde ale připouští, že se v průběhu první poloviny roku 1970 spolu s dramaturgyní Kalábovou pokoušeli film zachránit. Dokládá to i několik dopisů s navrhovanými změnami adresovaných Ludvíku Tomanovi, které se dochovaly v barrandovském archivu. Z nich nejvýznamnější je dopis z 2. června, v němž Bočan s Kalábovou nabízejí ústřednímu dramaturgovi dotočení rámcových obrazů, které by příběh posunuly zpět v době „zhruba do roku 1961“.¹⁵⁶ Autoři zřejmě doufali, že pokud by příběh dokázali zbavit napojení na bezprostřední současnost, mohl by u normalizátorů dojít milosti.

V rámci tohoto zpětného časového posunu fabule by pak samotný film začínal obrazy ze současnosti. Učitel (Ivan Vyskočil) přichází na exkurzi do moderního, čistotou zářícího výchovného ústavu, kde se setkává se svým bývalým nadřízeným, Ředitelem od Dobrého pastýře, pastřáku, kde oba před deseti lety působili. Chvíli si nemůžou vzpomenout, odkud se vlastně znají, až pak se oba upamatují. Vlastní příběh, tak, jak jej známe z dnešní podoby filmu, je pak celý Učitelovou retrospektivou vyprávěnou Řediteli. Po jejím uběhnutí se znovu vracíme do současnosti, do moderního ústavu. Učitel vysvětlí Řediteli – a tedy i nám, divákům – že zranění, které mu uprchlí chovanci způsobili (a které ve filmu, jak jej známe, vede k Učitelovi smrti), nebylo vlastně příliš vážné a rozhodně nezanechalo žádné trvalé následky. Ředitel Učitele ujistí, že dnes už by se to stát nemohlo. („Zdrhat z takového komfortu, vždyť to, prosím vás, nemají ani doma!“ konstatuje jedna z postav při prohlídce moderního pastřáku.)

Bočan s Kalábovou se též snažili vzít příběhu objektivní vypravěčskou perspektivu a vyprávět ho více z Učitelova subjektivního pohledu – k čemuž by ostatně odkazovalo i zvolené zarámování a samotný princip retrospektivy, která nutně vyžaduje někoho, kdo vzpomíná. Snad věřili, že „hledání především záporných jevů v naší společnosti“¹⁵⁷ se tím přenese jen na postavu učitele a nebude ztotožňováno s oficiálním pohledem autorů. Nakonec však museli konstatovat, že „...pokud se monologické úvahy pokoušely nadlehčit probíhající situace, srážely napětí a rušily dramatický účín akce. Opačně koncipované úvahy pouze zesilovaly a zbytečně zdvojovaly pocity vychovatele a rozhojňovaly stávající atmosféru filmu.“¹⁵⁸ Tedy atmosféru bezvýchodnosti a pesimismu, jež byla novým vedením studia tak silně kritizována.

155 Jan Lukeš, Rozhovor s Hynkem Bočanem, S nenávistí dělat nemůžu. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 135-142.

156 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Korespondence k filmu *Pastřák*.

157 Jiří Purš, *Poslání socialistického filmu*, Praha: Čs. filmový ústav 1981, s. 14.

158 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Korespondence k filmu *Pastřák*.

Je asi dobře, že na žádnou z těchto navrhovaných změn normalizátoři nepřistoupili. Cena, která by tu na uměleckém tvaru díla byla zaplacená za možnost – navíc krajně hypotetickou – že bude film ve své době skutečně uveden do kin, by byla příliš vysoká. *Pastřák* byl tak dokončen až v roce 1990, kdy byl teprve proveden čistý střih v době zákazu jen nahrubo sestaveného materiálu. Zdá se mi nicméně, že právě v rovině střihové skladby se Bočanův snímek potýká s obdobnými obtížemi jako *Archa bláznů*. Zatímco ale u Baladova filmu je jistá nevyváženost v sestavení jednotlivých scén zřejmě i důsledkem spěchu, v jakém museli tvůrci pracovat, u *Pastřáku* si svou daň vybrala dvacetiletá proluka mezi dokončením natáčení a finálním sestřihem. Tvůrci jako by po letech nedokázali znovu nahmatat tep svého příběhu. Spíše jen mechanicky řadí za sebe jednotlivé scény, aniž by je dokázali postavit proti sobě a z jejich kontrastu a srážek vyvodili další napětí. Film tak i vzhledem k tématu poněkud překvapivě emocionálně příliš negraduje, drží se v podstatě stále v jedné tónině. Byť nutno přiznat, že si udržuje po celou dobu působivou atmosféru stísněnosti a zvláštního pocitu přítomnosti na periférii lidské existence, s níž se přibližuje naturalistickým dílům 19. století.

Významně v tom napomáhá hudba, kterou složil Vladimír Klusák. Ten byl ke spolupráci přizván vlastně náhodou. Produkce měla zajistit mnohem známějšího Jana Klusáka, jenž by zároveň představoval kontinuitu s dobou, kdy byl snímek původně natáčen. Jedna z produkčních však omylem zatelefonovala jeho jmenovci. Než se záměna vysvětlila, měl už Vladimír Klusák připravenou hudbu, která na režiséra zapůsobila do té míry, že se ji rozhodl ve filmu ponechat.¹⁵⁹

159 O okolnostech nahrávání hudby k filmu *Pastřák* jsem hovořil se synem Vladimíra Klusáka Martinem.

3. Nástup normalizace ve FSB

3.1 Výměna vedení

Atmosféra, která panovala v průběhu roku 1969 ve Filmovém studiu Barrandov, připomínala ono známé „král je mrtev, ať žije král!“ „*Devětašedesátý rok, to byl ráj na zemi. To mezidobí, kdy přišli Rusáci a než tady u nás na Barrandově spadla klec. Protože my jsme věděli, že všechno je v háji, že teď je poslední šance něco udělat. To byl nejlepší rok po stránce svobody práce,*“ popisuje zmiňované období scenárista Lubor Dohnal.¹⁶⁰ Zelenou tak dostávaly projekty, které by vedení studia za normálních okolností do výroby sotva pustilo, byly by zřejmě neakceptovatelné i v rámci kursu nastoleném lednem 1968. To se týkalo zejména drtivé většiny tzv. „trezorových“ filmů, o nichž jsme hovořili v předchozí kapitole.

Ve vedoucích orgánech strany a státu mezitím probíhala rozsáhlá personální očista. Na jednání předsednictva ÚV KSČ 17. dubna abdikoval Alexandr Dubček na funkci prvního tajemníka, v níž ho vystřídal Gustáv Husák. Přestože Dubček zůstal ještě do září téhož roku v čele užšího předsednictva strany, byla tato změna jednoznačným signálem nástupu prosovětských konzervativců k moci. První Husákův projev po zvolení nesl název „Vývést stranu a stát z krizové situace,“ byla v něm už bez jakýchkoli zástěrek jasně pojmenována nutnost normalizovat poměry v jednotlivých složkách československé společnosti.¹⁶¹

V oblasti kinematografie představovalo první krok ke konsolidaci odvolání Aloise Poledňáka z funkce ředitele Čs. filmu a instalace dr. Jiřího Purše na jeho místo. Došlo k tomu 23. září 1969. Už Puršův projev při nástupu do funkce jasně signalizoval, že jestliže vývoj v kinematografii po lednu 1968 směřoval k jejímu sebeuvědomění a autonomii, cílem nového vedení je vrátit film do lokajského postavení vůči „pracujícím lidu“ a především jeho předvoji komunistické straně. Purš se v tomto projevu výslovně zavázal, že „bude vycházet z kulturní politiky, kterou určuje nové vedení Komunistické strany Československa v čele se soudruhem Gustávem Husákem.“¹⁶² V prohlášení už Purš zároveň vytyčil základní linii, již měla filmová tvorba pro příště sledovat. Zejména se měla zaměřit na ztvárňování hlavních problémů i závažných událostí našeho a mezinárodního dělnického a komunistického hnutí a plné obnovení spolupráce se sovětskou kinematografií i kinematografiemi ostatních socialistických zemí. V závěru vyslovil Purš svůj předpoklad (sic!), že při plnění tohoto

160 Rozhovor s Luborem Dohnalem. C. d. (Pozn. 26).

161 18. 4. 1969, den po Husákově zvolení 1. tajemníkem, otiskly tento projev deníky Rudé právo a Práce.

162 Jiří Purš, Prohlášení při nástupu do funkce ústředního ředitele Čs. filmu, In: *Poslání socialistického filmu*. Praha: Čs. filmový ústav 1981, s. 10.

závažného úkolu najde podporu u všech poctivých filmových pracovníků.

Na výměnu v čele Čs. filmu logicky navázala výměna ve vedoucích funkcích barrandovského studia. K 30. listopadu byli odvoláni Vlastimil Harnach z postu ředitele FSB¹⁶³ a F. B. Kunc z funkce ústředního dramaturga. Kunc přitom od 1. prosince přešel do vedení TS Šmída – Daniel, kde nahradil Františka Daniela, jenž byl v té době již v emigraci v USA. Studio pak krátce řídil Jan Klement, vedoucí zahraniční zakázkové skupiny, poté byl prozatímním vedením FSB do jmenování nového ředitele oficiálně pověřen dr. Bohumil Steiner, dosavadní náměstek ředitele Čs. filmu.

K 1. lednu 1970 se pak ředitelem studia stal Jaroslav Šťastný. Původně šéf opery z Kladna, jenž se ještě neprojevoval jako jednoznačně destruktivní živel. Podle všeho pouze sehrál roli typické nastrčené figurky, která měla v prvním normalizačním sledu vyvolat dojem, že nastávající změny nebudou nijak tragické a není třeba se jich obávat. Stejně tak je ale možné, že na něj volba padla jednoduše proto, že nikdo vhodnější nebyl okamžitě po ruce. Scenárista a dramaturg Václav Šašek jej charakterizuje příznačně: *„Šťastný byl zoufalý. Protože on filmu vůbec nerozuměl, pořád čekal, odkud a kdy na něj vyrazí nějaký ideový nepřítel a podstrčí mu něco, co on nerozpozná jako protistátní... Já se s ním viděl asi dvakrát a bylo mně ho vlastně líto. Bylo na něm totiž vidět, jak strašně ztracený v té funkci je. Myslím si, že normalizátoři volili tyhle figury z bezradnosti, protože neměli nikoho jiného, koho by na takové místo mohli instalovat. Protože řada lidí v téhle době ještě podobné nabídky odmítla, lidi ještě měli odvahu a čest.“*¹⁶⁴

Již 26. října téhož roku byl Šťastný odsunut do gottwaldovského studia, které v obdobných případech sloužilo jako osvědčené „odkladiště“. Na ředitelském místě jej vystřídal spisovatel a scenárista Miloslav Fábera. *„To byl takový dvojtvárný člověk. On vás potkal na chodbě a hned: 'Paní kolegyně... To jsou věci... No, musíme to nějak přežít...' A přitom podepisoval věci, že se tohle nesmí a támhle toho vyhodit. On to tak bruslil. Nechtěl si to s nikým rozházet, chtěl zůstat ředitelem, protože byl taky sám scenárista a toužil uplatnit své scénáře,“* vzpomíná na Fáberu dramaturgyně Marcela Pittermannová.¹⁶⁵ A Václav Šašek dodává: *„Fábera byl naprostý cynik, který se ovšem, když ho člověk někde náhodou potkal, vždycky tvářil velmi účastně... On třeba režisérům nikdy neřekl, že jim zakázal točit film, který měli připravený. Používal formulku 'snímám z vás břemeno tohoto scénáře'. On si prostě z lidí tímhle způsobem dělal srandu. Hodně energie ho stály souboje s ústředním*

163 Jak bylo v podobných případech obvyklé, také Harnachovo odvolání proběhlo metodou prvotního přeřazení na nižší funkci, ještě v dubnu 1971 byl ředitelem Zakázkové skupiny televizních filmů, teprve nedlouho na to byl z čs. filmu definitivně odstraněn.

164 Rozhovor s Václavem Šaškem vedený Štěpánem Hulíkem v Písku 6. srpna 2009.

165 Rozhovor s Marcelou Pittermannovou vedený Štěpánem Hulíkem v Praze 16. prosince 2008.

dramaturgem Tomanem, protože Fábera byl kandidátem ÚV KSČ a Toman měl zase napojení na sovětskou ambasádu, říkalo se o něm že se 'opírá loktem o sovětský tank'.¹⁶⁶ Snad i zásluhou uvedených povahových vlastností se Fábera v čele studia udržel o poznání déle než jeho předchůdce Šťastný. Ředitelem Barrandova byl až do roku 1977.

Vlastně jediným z vedoucích činitelů studia, který byl po čistkách ponechán na svém místě, byl ekonomický náměstek ředitele FSB Václav Kovář. Komise Obvodního výboru KSČ v Praze 5, která situaci ve studiu šetřila od podzimu 1969, ve své zprávě konstatovala, že „(...) soudruh Kovář byl v roce 1968 jedním z mála, který v Čs. filmu bránil tomu, aby do ekonomiky filmu byla zaváděna živelnost a anarchie. (...) V srpnových dnech se nezúčastnil žádných akcí, které tehdejší vedení studia i tehdejší vedení celozávodního výboru KSČ na Barrandově organizovalo. Nepodlehł tehdejšími tlakům a z titulu své funkce nevypravěděl ani jedinou smlouvu o spolupráci s kinematografiemi lid. demokratických států.“¹⁶⁷

Z hlediska dalšího vývoje se nejvýznamnější změnou ve vedoucích funkcích barrandovského studia ukázala být ta na postu ústředního dramaturga. Tím byl k 1. prosinci 1969 jmenován Ludvík Toman. Právě Toman se stal, jak záhy uvidíme, jednou z rozhodujících postav normalizace ve FSB.

3.2 Stranický dohled

3.2.1 Vliv ÚV KSČ

Všechny tyto změny samozřejmě probíhaly pod dohledem ÚV KSČ. Jednoznačně to dokládá **Zpráva o situaci v československé kinematografii**¹⁶⁸, vypracovaná vedením Čs. Filmu. Na jednání předsednictva ÚV KSČ 12. ledna 1970 ji předložil hlavní stranický ideolog Jan Fojtík. Tento dokument byl předsednictvu ÚV předložen spolu s vyjádřením Oddělení školství, vědy a kultury ÚV KSČ, které k předložené zprávě nemělo žádné námítky a přijalo ji jako „první celostátní krok ke konsolidaci v oblasti filmu.“¹⁶⁹

Při čtení Zprávy se v plné síle ukazuje, jak drtivý byl nástup normalizace do

166 Rozhovor s Václavem Šaškem. C. d. (Pozn. 164).

167 AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, počet stran 8.

168 Zpráva o situaci v čs. kinematografii, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 114, a.j. 187, 12. ledna 1970. Strojopis A4, 14 stran. (Dále jen Zpráva II.).

169 Tamtéž. Zjevně na základě Zprávy o situaci v čs. kinematografii vznikla o dva měsíce později pro potřeby Byra ÚV KSČ tzv. Zpráva o situaci v oblasti českého filmu (Zpráva I., viz kap. 2. 3, c.d., pozn. 84). Tato oproti lednovému dokumentu obsahuje zejména podrobnější charakteristiky pozastavených filmových titulů, podstatně rozsáhlejší prostor je také věnován popisu aktuální situace v Krátkém filmu Praha a zde chystaných filmech.

československé kinematografie. Hned v úvodu uvádí seznam šestnácti osob až dosud odvolaných z vedoucích či jinak významných funkcí v Čs. filmu. Kromě už zmiňovaných výměn ve FSB došlo ke změnám ve vedoucích funkcích v Ústřední půjčovně filmů, Zpravodajském, Dokumentárním, Výukovém a Propagačním filmu, ve Studiu animovaného filmu, ve Filmových laboratořích a v Krátkém filmu, v jehož čele se ocitl známý pracovník kontrarozvědky Kamil Pixa.

V rámci domácí kinematografie v podstatě nezůstala jediná oblast nezasažená čistkami. Těžko si přitom lze představit, že při takovém objemu odvolaných a rychlosti, s níž byla „očista“ prováděna, mohla být u nově jmenovaných zajištěna dostatečná odborná způsobilost pro výkon takto zodpovědné funkce. Spíše se ukazuje, že v řadě případů šlo o jmenování osob ze značně vzdálených oborů a bez příslušné kvalifikace. Určujícím kritériem pro jejich dosazení se stalo politické hledisko. Ideologická spolehlivost tak byla nadřazena vzdělání, praxi a odborným a často i lidským předpokladům pro výkon určité funkce. V zavedení této praxe, jež se na příští léta stala oficiálně posvěceným standardem (systém nomenklaturních funkcí), se naplno odhaluje bída normalizačního režimu.

Samotná Zpráva je členěna do šesti částí, v nichž podává obraz aktuální situace v jednotlivých oblastech československého filmu. Zevrubně se věnuje filmové tvorbě posledních let a připravovaným projektům. Zde podaný obraz domácí kinematografie šedesátých let, především jejich druhé půle s důrazem na tvorbu „nové vlny“, se pro následující léta stal jediným oficiálně přijatelným hodnocením tohoto období. Konstatuje se zde, že „(...) čs. filmová tvorba v posledních letech dosáhla některých uměleckých úspěchů. Současně však byla stále zřetelněji ovlivňována západními ideovými a filozofickými vzory a módními uměleckými směry, které jsou v rozporu s marxisticko-leninskými názory na tuto oblast,¹⁷⁰ což vyplývalo rovněž z nedůsledného uplatňování vedoucí úlohy strany i neprincipiálního přístupu k této oblasti.“¹⁷¹

Podle Zprávy se část našich filmových tvůrců, hlavně z mladší generace, ve své tvorbě začala orientovat na dosahování úspěchů především na západních festivalech a soutěžích. Organizátoři těchto soutěží toho dovedli chytře využít – dotovali ceny značnými částkami, zvali tvůrce k různým pobytům, tak lákali tvůrce na svou stranu a konali „antisocialistickou ideologickou diverzi.“

Odhalení Svazu filmových a televizních pracovníků jako jednoho ze strůjců této situace už dávalo základ pro štvavou kampaň vůči FITESu. Ta vyvrcholila v průběhu roku 1970 po předložení **Zprávy o prověře vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu**

170 Tamtéž, s. 3.

171 Tamtéž, s. 3.

filmových a televizních umělců v Praze.¹⁷² Jejimi mediálně nejviditelnějšími projevy byla trojice dehonestujících článků Jana Klimenta, jež pod společným názvem „Kapitoly z přírodopisu samozvané elity“ vycházely na stránkách Rudého práva od 13. června 1970¹⁷³. Zpráva zároveň výstražně upozorňovala na to, že „řada předních ‘duchovních otců’ tohoto proudu je dosud v Čs. filmu zaměstnána“.¹⁷⁴

Zde se také již hovoří o chystané reorganizaci v dramaturgii studia. Právě ve vedení dosavadních šesti tvůrčích skupin totiž podle Zprávy byli soustředěni „přední ideové představitelé militantního pravicově oportunistického a antisovětského směru naší tvůrčí inteligence.“¹⁷⁵ Po reorganizaci v nových tvůrčích skupinách už tito lidé neměli mít místo.

Zpráva se samozřejmě zabývala situací v aktuální filmové tvorbě a distribuci. Zmiňuje tituly, které byly z důvodů ideologické nevhodnosti již staženy z distribuce. Z celovečerních hraných filmů to v té době byli Jasného *Všichni dobří rodáci* a Mášovo *Ohlédnutí*. Uvedení dalších celkem devíti celovečerních snímků bylo pozastaveno.¹⁷⁶ Filmová produkce roku 1969 je ve Zprávě dělena do tří částí: první tvoří filmy, „(...) v nichž převažuje rozhodným způsobem záporný pohled na uplynulých 25 let našeho vývoje, na naši současnost, na práci a postavení strany ve společnosti, apod. Tyto filmy není možné ani po úpravách dát do distribuce.“¹⁷⁷ Byly to např. tituly *Všichni dobří rodáci*, *Smuteční slavnost*, *Ucho* či *Skřivánci na niti*. Druhou skupinou byly snímky, „(...) v nichž jsou některé záporné pohledy, případně invektivy, které však nejsou takového charakteru, že by film jako celek vyzníval záporně a musel být vyřazen z distribuce.“¹⁷⁸ Předpokládalo se, že zde zasáhne filmová kritika, která ideové nedostatky těchto snímků odhalí a rozbije. Těchto filmů bylo celkem devět, z toho osm domácích výroby. Je zajímavé, že předběžně se mezi nimi počítalo např. i s Kunderovým a Jirešovým *Žertem*, Juráčkovým *Případem pro začínajícího kata* a dokonce i Procházkovým a Kachyňovým *Směšným pánem*. Jan Procházka už byl přitom v té době označen za jednoho z hlavních organizátorů antisocialistické pravicové diverze, a již v září předcházejícího roku se vzdal vedení barrandovské tvůrčí skupiny a odešel tak de facto i z československého filmu. O

172 Zpráva o prověrce vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu filmových a televizních umělců v Praze, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, F.02/1, sv. 130, a.j. 206/5, 9. Června 1970. Strojopis A4, 41 stran. Předložil Drahomír Kolder.

173 Jan Kliment, Dokoordinováno jest, První kapitola z přírodopisu samozvané elity, *Rudé právo*, 13. 6. 1970, s. 3.

174 Zpráva II, s. 6

175 Tamtéž, s. 7

176 Šlo o domácí filmy *Skřivánci na niti*, *Ucho*, *Smuteční slavnost*, *Den sedmý*, *osmá noc* a *Ezop* (všechny z produkce FSB), *Devět kapitol ze starého dějepisu* (vyrobený v Československém armádním filmu), jugoslávská *Raná díla* (mimořádně oceněná Zlatým medvědem na Berlinale 1969), taktéž jugoslávský snímek *Noc plná lží* a maďarský *Svěží vítr*. In: Zpráva I, s. 9.

177 Tamtéž, s. 9

178 Tamtéž, s. 9

tom, že normalizátoři neměli zcela jasno v tom, které filmy jsou ještě akceptovatelné a které již nikoli, svědčí i to, že mezi těmito devíti snímky, jež bylo možné za výše uvedených podmínek dále uvádět, figurovalo i Mášovo *Ohlédnutí*, které samotná Zpráva řadila mezi tituly, jež byly kvůli ideologické nevhodnosti „okamžitě staženy z distribuce“.¹⁷⁹ Tohoto rozporu si však zřejmě nikdo z těch, jimž byla Zpráva adresována, nepovšiml.

Do třetí skupiny pak spadaly filmy bez závažnějších ideových či politických nedostatků, kterých byla v barrandovské produkci 1968-69 většina.

Přílohou Zprávy byl seznam šesti barrandovských tvůrčích skupin i s jejich personálním obsazením a se složením jejich ideově-uměleckých rad. Je to znovu dokladem, že právě oblast dramaturgie byla od prvních počátků konsolidace v kinematografii předmětem zvláštní pozornosti ideologů.

Na Zprávu o situaci v československé kinematografii navázala **Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii** předložená na jednání předsednictva ÚV KSČ v březnu 1971.¹⁸⁰ Spolu s Janem Fojtíkem je pod ní podepsán Lubomír Štrougal, který byl v té době předsedou byra ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích. Před předložením předsednictvu ÚV byla Zpráva projednána s ministry kultury ČSR a SSR a vládou ČSSR a jejich připomínky byly do Zprávy zapracovány. Všechny tyto kroky dokládají, jakou váhu vedení strany zvládnutí situace v domácí kinematografii přikládalo.

Součástí Zprávy je mimo jiné přehled nevydaných a pozastavených filmů, seznam uvolněných pracovníků, výsledky stranických pohovorů v jednotlivých složkách čs. filmu a dramaturgické plány pro nadcházející období, které měly dát konkrétní představu dalšího směřování tvorby ve FSB.

V analýze krize 1968-69 v československém filmu jde tato Zpráva dále než předchozí z ledna 1970, počátky krize spatřuje již v banksobystrické konferenci 1959¹⁸¹, po níž měla kritika některých filmů a tvůrců přivést řadu autorů na opoziční „obranářské“ pozice, což nahrávalo FITESu. „V široké míře pak nástup krize signalizovala filmová produkce od roku

179 Tamtéž, s. 7

180 Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f.02/1, sv. 161, a.j. 243, 23. března 1971. Strojopis A4, 32 stran. (Dále jen Zpráva III).

181 Na konferenci o čs. filmu, která proběhla v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici ve dnech 22. 2. - 28. 2. 1959, se snesla tvrdá stranická kritika zejména na filmy *Zářijové noci* (r. V. Jasný, 1956), *Škola otců* (r. L. Helge, 1957), *Štěňata* (r. I. Novák, 1957), *Zde jsou lvi* (r. V. Krška, 1958) a *Tři přání* (r. J. Kadár, E. Klos, 1958). Ve všech byl patrný zřetelný odklon od schematismu, který ovládal domácí kinematografii po větší část padesátých let. Zároveň se tyto filmy kriticky obracely k tehdejší současnosti. Jejich tvrdé odsouzení a exemplární potrestání tvůrců (např. Kadár s Klosem měli vynucenou tvůrčí pauzu až do roku 1963) měly působit také jako varování pro další autory, kteří by se snad chtěli vydat podobným směrem. Ledy znovu začaly pukat až s nástupem „nové vlny“ v první třetině šedesátých let.

1964, kdy je možné stanovit počátek 'nové vlny'".¹⁸²

Pragmatismus, který zavádění normalizačních opatření v kinematografii (stejně jako v ostatních sférách československé společnosti) provázel, se Zpráva ani nepokouší zakrývat. Zcela cynicky se zde konstatuje, že „u stále většího počtu filmových pracovníků (na rozdíl např. od spisovatelů) sílí vědomí – motivované především pracovní a sociální závislostí na filmu jako na zaměstnavateli – že jedinou cestou jejich seberealizace je pozitivní a aktivní účast na tvorbě, která by odpovídala současným politickým kritériím.“¹⁸³ S dodatkem, že „poměrně nejpočetnější skupinou tvůrčích pracovníků jsou lidé, kteří díky svým povrchním představám o politice byli zmateni a ovlivněni bývalým vedením filmu i skupinou exponovaných pravicových oportunistů z vedení FITESu. Ti si uvědomují, že je třeba situaci posuzovat reálně a vytvářet díla, na kterých máme zájem.“¹⁸⁴

Zpráva zmiňuje jako možné opatření do budoucna návrh, aby hlavní filmoví tvůrci byli uvolněni ze stálého pracovního poměru. Na natáčení konkrétních filmů se s nimi měla uzavírat smlouva o dílo. Lehce zde mezi řádky čteme, jakému účelu by takové opatření sloužilo – tvůrci, připraveni o stálý základní plat nezávislý na tom, zda zrovna natáčejí či ne, by se tak stali existenčně zcela závislí na libovůli vedení studia a jim nadřízených stranických orgánů. Toto opatření však naštěstí přijato nebylo. Zřejmě i proto, že by se nejspíše nesetkalo s kladnou odezvou ani u režimu loajálních umělců.

3.2.2 Role nižších stranických orgánů při konsolidaci ve FSB

Jako v každém jiném tehdejší podniku i ve Filmovém studiu Barrandov rozvíjely svou činnost tzv. základní organizace KSČ (ZO KSČ). Ty měly zaručit správné uplatňování stranické politiky v rámci podniku, případně ji obhajovat před možnými útoky – což se prakticky ukázalo zejména v „krizových“ letech 1968-69. Jednotlivé ZO ve FSB podléhaly obvodnímu výboru KSČ (OV KSČ) Praha 5, stejně jako ZO ve Filmových laboratořích a Filmovém průmyslu. Naopak Ústřední ředitelství Čs. filmu, Krátký film, Ústřední půjčovna filmů a Čs. filmexport spadaly pod obvodní výbor KSČ Praha 1.

Jak se však ukázalo, část ZO v jednotlivých složkách čs. filmu včetně FSB přešla v průběhu roku 1968 na pozici „pravicového oportunistu“, na což upozorňovala i citovaná Zpráva o situaci v čs. kinematografii.¹⁸⁵

182 Zpráva III, s. 6

183 Tamtéž, s. 12

184 Tamtéž, s. 12

185 Zpráva upozorňuje mj. na špatnou situaci v ZO KSČ na ústředním ředitelství Čs. filmu, kde měla ZO být do značné míry „typickou úřednickou organizací“, která v období působení bývalého vedení Čs. filmu tomuto

Obvodní výbor KSČ Praha 5 se situací ve FSB zaobíral již krátce po výměně vedení Čs. filmu. Na schůzi předsednictva OV 10. prosince 1969 byl do funkce instruktora OV pro práci v celozávodním výboru (CZV) a základních organizacích strany ve FSB schválen Vojtěch Leiter. Jak stojí v zápisu ze schůze, volba padla právě na Leitera, protože „*situace ve FSB vyžaduje řadu principiálních řešení a s. Leiter osvědčoval v uplynulém období pevný stranický postoj a patří k těm komunistům ve FSB, o které je možno se s jistotou opírat.*“¹⁸⁶

Na Leiterovo jmenování navázalo ustavení zvláštní komise, která měla prověřit stranicko-politickou situaci v CZV a ZO KSČ ve FSB a provést rozbor jejich činnosti v letech 68-69. Členy komise byli zástupci obvodního a městského výboru strany (MV KSČ), byra ÚV KSČ a samotného FSB, jež zde zastupoval Ludvík Toman. Přítomnost zástupců ústředního výboru strany znovu dokumentuje, jakou důležitost vedení KSČ zvládnutí situace v barrandovském studiu přikládalo. Výsledky šetření, tzv. Informační zpráva o situaci v CZV KSČ Filmového studia v Praze na Barrandově¹⁸⁷, byly předloženy na schůzi sekretariátu městského výboru již 6. února 1970. Komise dospěla k závěru, že v uplynulém období byl CZV KSČ ve FSB „pod silným vlivem pravicově oportunistických tendencí“. Ty sem měl vnášet zejména FITES prostřednictvím člena svého předsednictva režiséra Štěpána Skalského, jež byl zároveň členem CZV. Kromě toho, upozorňovala komise, se v letech 68 a 69 „(...) velmi často zúčastňovala zasedání CZV i ZO řada soudruhů, jejichž pravicová orientace byla již prokázána (zejména Pavlíček, Helge, ad.)“¹⁸⁸

Protože komise dospěla k závěru, že dosavadní činnost CZV neodpovídá potřebám postupné konsolidace, rozhodla na základě pohovorů s jednotlivými členy o rozsáhlé rekonstrukci jeho složení. Z tvůrčích profesí po této obměně zůstali v CZV jen architekt Oldřich Bosák a režisér Antonín Kachlík. Následně byli koptováni noví členové, kteří v uplynulém období „prokázali své pevné marxleninské a internacionální postoje“- z tvůrčích profesí to byli Miloslav Fábera, vedoucí tvůrčí skupiny Miloš Brož a sám Toman.

Jedním z charakteristických rysů normalizace bylo, že vedla lidi k tomu, aby říkali, co si ve skutečnosti nemysleli, čemu nevěřili. Veřejně vyhlašované závazky nahradily opravdové vnitřní přesvědčení o něčem a snahu toho dosáhnout, a vládnoucí moc tuto přetvářku oficiálně posvětila. Komise ve zmiňované Zprávě konstatovala, že i po obměně zůstávají v CZV „(...) někteří soudruzi, kteří sice v uplynulém období ne zcela podleli pravicově oportunistickým

vedení sloužila a zaujímal také podle toho příslušné závěry. Nepříznivá byla podle Zprávy také situace v ZO KSČ Krátkého filmu, kde především pracovníci Zpravodajského a Dokumentárního filmu setrvali na stanoviscích pravicového oportunismu.

186 AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5, sv. 29, a.j. 307.

187 AHMP, MV KSČ Praha, f. 02/2, sv. 42, a. j. 795, strojopis A4, počet stran 5.

188 Tamtéž.

tendencím, ale v současné době ještě nemají dost sil otevřeně hájit současnou politickou linii strany. Jde zejména o soudruhy z tvůrčích organizací, kteří před komisí prohlásili, že jakýkoliv způsob jejich příliš otevřeného vystupování ve vlastních organizacích by je izoloval od ostatních členů a prakticky znemožnil jejich působení mezi nimi.“¹⁸⁹ Tato skutečnost platila podle závěrů Zprávy hlavně pro 5. a 6. základní organizaci, kde byli soustředěni zejména režiséři a scenáristé. Právě v těchto dvou organizacích se stále ještě i na počátku roku 70 měly vyskytovat „snahy obhajovat nesprávné postoje v uplynulých letech, nechuť k odvolání některých nesprávných usnesení.“¹⁹⁰

Celkově docházelo po srpnové okupaci 1968 a dále v průběhu roku 1969 po dubnovém odvolání Alexandra Dubčeka z funkce prvního tajemníka k masivnímu úbytku členů v ZO sdružených ve FSB, což kopírovalo celorepublikový trend. Kritická byla situace zejména v ZO Filmových laboratořích Barrandov (FLB), kde z původního počtu 86 vystoupila ze strany do konce roku 1969 bezmála polovina členů.

Na odchod lidí ze strany měly vliv kromě změn celospolečenských (např. těch ve vedení KSČ) také změny, jež lidé pozorovali ve svém bezprostředním okolí a které si dávali do přímé souvislosti s nastupující normalizací. Tím spíše, když se zdálo, že k nim chybějí jakékoliv relevantní důvody. Jak ukazují archivní prameny, řada důležitých rozhodnutí, která měla spadat do kompetence obvodních výborů, byla totiž činěna na jiných místech, na což počátkem roku 1970 např. předsednictvo OV KSČ Praha 5 ještě mělo odvalu upozornit: „*Ke dni 15. 12. 69 byl odvolán ředitel FLB s. Mara, bez jakéhokoli odůvodnění, čímž byla porušena nomenklatura našeho OV. Na toto místo byl jmenován ústředním ředitelem Čs. filmu s. Puršem nový podnikový ředitel s. Rybín. Našemu orgánu tato skutečnost nebyla dána na vědomí. V důsledku toho jsme odeslali dopis byru ÚV. Dosud čekáme na odpověď.*“¹⁹¹

V této době se obvodní výbor KSČ Praha 5 opakovaně zabýval též situací v Lidových milicích organizovaných ve FSB. Také ty byly zasaženy „pravicovou destrukcí“, z původního počtu 120 zůstalo na jaře 1970 jen 68 členů. Situace byla o to horší, že, jak konstatovala zpráva vyhotovená pro zasedání předsednictva OV, „*v letošním roce nutno počítat s dalšími úbytky, neboť na některých závodech ještě stále probíhají prověrky příslušníků, kterým ještě není jasno, a ve větším měřítku možno počítat s úbytkem ve FSB, kde v současné době probíhá hodnocení činnosti jak v řadách LM tak i KSČ.*“¹⁹² Autoři zprávy si také stěžovali, že

189 Tamtéž.

190 Tamtéž.

191 Informativní zpráva o situaci v činnosti ZO v období listopad a prosinec 1969, AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f.010/2-5, sv. 30, a.j. 311, 14. ledna 1970. Strojopis A4, stran 26, s. 4.

192 Zpráva o plnění úkolů v jednotkách LM v Praze 5 za rok 1969. AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f. 010/2-5, sv. 30, a.j. 314, strojopis A4, stran 6.

barrandovští milicionáři sabotují povinný výcvik, kde ani zdaleka nedosahují v obvodu Praha 5 průměrné výcvikové účasti 55 %. Zpráva však uzavírala v optimistickém duchu: „*Dobrou prověrkou byl 21. srpen 1969, kdy si většina příslušníků uvědomila, kam patří a v praxi prokázala kladný postoj pro provádění politiky dnešního vedení strany.*“¹⁹³

29. dubna 1970 doporučil sekretariát městského výboru strany byru ÚV KSČ schválit Vojtěcha Leitera do funkce uvolněného předsedy CZV KSČ ve FSB. Leiter zde záhy jako nejvyšší představitel strany ve studiu získal velice silné postavení. Jak velikou moc mělo jeho případné dobrozdání, dokumentuje i vzpomínka Hynka Bočana: „*Po pěti letech distance mi v roce 1974 zavolal Jirka Menzel a řekl mi: 'Zavolej Leitera a objednej se u něj.' 'Proč bych to dělal?' 'Nekecej a zavolej.' Tak jsem se k němu objednal, řekli mi, ať přijdu za tři neděle. Když jsem se dostavil, nebyl tam. Tak znova za tři neděle, nebyl tam. Znova za čtrnáct dní, v devět ráno, zase tam nebyl. Sedl jsem si u sekretářky na židli, že na něj počkám: 'Ale on má schůzi... A ví vůbec, že jste měl přijít?' 'Vy to taky víte, vždyť jsem byl objednaný.' Když ve dvě hodiny přišel, podivil se, co že tam dělám a proč jako nečlen strany chodím za jejím předsedou. Pak mi ale řekl: 'Podívejte se, ze čtyřiapadesáti lidí jen čtyři za mnou nepřišli. Proč jste nepřišel dřív?' (...) Asi za čtvrt roku po té návštěvě mi povolili dělat v dabingu...*“¹⁹⁴

Na jaře 1971 byla pro potřeby Předsednictva OV KSČ Praha 5 vyhotovena Informace o stavu dramaturgie ve FSB¹⁹⁵, vypracovaná Miloslavem Fáberou (v té době ředitelem FSB) a opět Vojtěchem Leiterem. Zevrubně se zabývá popisem práce, kterou od svého nástupu na konci roku 69 do současnosti vykonalo ve FSB nové vedení. Hned v úvodu se konstatuje, že stejně jako v jiných oblastech čs. politického i kulturního života, tak i ve FSB, a zejména na úseku dramaturgie, se projevíly „neblahé důsledky pravičácké, elitářské politiky.“ „Hlavní podkop byl veden tam, kde mohl napáchat nejvíce zla, největší škody, a to do oblasti tvorby.“¹⁹⁶ Na celkem sedmi stranách pak tato zpráva podává výčet změn proběhlých v dramaturgické koncepci studia i s plánem na rok 1971 a 72. Na závěr autoři Informace ujistili členy předsednictva OV, že „*veškerou svoji práci a činnost dělala dramaturgie FSB v úzké spolupráci se stranou ve FSB a CZV KSČ a tak bude pracovat i nadále. Usnesení celozávodní konference k tomu komunisty z oblasti dramaturgie zavazuje. Dramaturgie FSB chce a bude dělat filmy, které lidem dávají optimismus do života, které ho pobaví a potěší.*“¹⁹⁷

Po zbytek roku 1971 a v průběhu roku 1972 se pak obvodní a městský výbor situací ve FSB zabývaly jen nárazově, v případech jednotlivých pracovníků či dílčích otázek,

193 Tamtéž.

194 Jan Lukeš, S nenávistí dělat nemůžu, rozhovor s Hynkem Bočanem, *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 117-118.

195 AHMP, Předsednictvo OV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 33, a. j. 366, strojopis A4, stran 7.

196 Tamtéž.

197 Tamtéž.

nevýznamných z hlediska celkového vývoje Studia.

Období konsolidace ve FSB bylo pak pro OV KSČ Praha 5 a MV KSČ Praha zakončeno v roce 1973. **Zprávu o plnění předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci**¹⁹⁸ vypracoval v lednu 73 barrandovský CZV KSČ, projednána byla na schůzi Předsednictva městského výboru strany 18. února téhož roku. Zpráva podávala celkové zhodnocení vývoje ve FSB od nástupu nového vedení. Vyjádření IV. oddělení MV KSČ Praha, které samotný dokument uvozuje, bezděky odhaluje jeden z vedlejších efektů normalizačních čistek v domácí kinematografii: československý film po nich prudce zestárl. Pokud jde o tvůrčí pracovníky, kteří byli alespoň v první normalizační vlně umlčeni, většina z nich byla mladšího či středního věku, tento stav z části kopírovala i situace u propuštěných či na nižší posty přeřazených pracovníků ve výrobních a řídicích funkcích. Prověření soudruzi, kteří přišli na jejich místa, byli v drtivé většině výrazně starší, řada z nich v těsně před důchodovém věku. Zhusta se rekrutovali z řad těch, kteří nesli zodpovědnost za neblahou úroveň československého filmu v 50. letech. Členové IV. oddělení ve Zprávě konstatují: „*Vezmeme-li v úvahu jenom stav nomenklaturních kádrů MV KSČ z FSB, lze konstatovat následující: řediteli je 61 roků, ekonomickému náměstku 52 roků, vedoucímu dabingového studia 59 roků a vedoucími ateliéru v Hostivaři 54 roků.*“¹⁹⁹ Autoři Zprávy proto považovali za jeden z nejdůležitějších úkolů do budoucna zajistit odbornou a politickou přípravu jednotlivců, kteří by vytipované vedoucí funkce mohli v dohledné době obsadit.

Celkově Zpráva hodnotila konsolidační proces ve FSB kladně. Ocenila nové směřování barrandovské filmové tvorby i personální obsazení jednotlivých funkcí ve studiu. Jako u většiny citovaných dokumentů vypracovaných pro potřeby KSČ pak to podstatné, z čeho dnes můžeme nahlédnout skutečný stav věcí, vyčteme mezi řádky: „*Studio má celkem stabilizovaný řídicí aparát. Je třeba ovšem říci, že výsledky práce řídicího aparátu, zvláště u některých soudruhů a soudružek, byly dosaženy neúměrným pracovním vypětím, protože pro funkce, které zastávají, neměli a ani dnes mnohdy nemají odpovídající odborné i politické vzdělání.*“²⁰⁰

Bezděky se tak odkrývá jedna z příčin neoddiskutovatelného kvalitativního poklesu řemeslné i obsahové úrovně československých filmů počátku 70. let. Právě tito „řídicí pracovníci“ bez odpovídajících profesních znalostí totiž rozhodovali o jednotlivých filmech od prvního tvaru námětu až po finální střih, včetně např. personálního obsazení štábů, kde při obsazování jednotlivých profesí zhusta nehrály roli odborné schopnosti pracovníka ale ty

198 AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

199 Tamtéž.

200 Tamtéž.

správné známosti a konexe. Libovůle často bezejmenných a v podstatě nikomu a ničemu neodpovědných normalizátorů tak uvrhla československý film o řadu let zpět. Čas, který jsme vůči okolnímu světu v normalizačním dvacetiletí ztratili – a to nejen vůči Západu, ale i našim socialistickým souputníkům jako Polsku či Maďarsku – naše kinematografie do jisté míry nedohnala dodnes.

3.3 Prověrky

Na první pohled posláním stranických prověrek vystihoval známý Husákův výrok: „Nech odpadne, čo je kolísavé, nech odpadne, čo je oportunistické, ale nech v tej strane zostane, čo je pevné, čo je charakterné...“ Tak byl alespoň smysl prověrek prezentován před veřejností: jako akt očisty, kterým strana po krizi 1968-69 nutně musí projít, aby se zbavila zbytků kontrarevolučních pravicových živlů a mohla pokračovat dál k světlým zítřkům silnější než kdykoli předtím. Ve skutečnosti se prověrky ukázaly být druhým největším aktem politické msty v domácích dějinách po druhé světové válce. Ale zatímco v únoru 1948 šlo o mstu komunistů na příslušnících jiných stran a „poražených tříd“, zde se jednalo o likvidaci spolustraníků. Na rozdíl od padesátých let nepadaly hrdelní tresty a mnohaleté žaláře, likvidace existenční byla však v mnoha případech cílem zcela nepochybně.

Širokou veřejnost na prověrky připravil už rozhovor s Gustávem Husákem v Rudém právu na počátku ledna 1970, ve kterém Husák kromě oznámení prověrek s cynismem sobě vlastním ujistil občany, že „budeme rozvíjet všechno pozitivní, co leden 1968 v nadějích lidí a objektivních potřebách naší společnosti přinesl“.²⁰¹ Plenární zasedání ÚV KSČ následně přijalo **Dopis ÚV KSČ všem základním organizacím a členům strany k výměně členských legitimací KSČ**, jímž byly prověrky oficiálně zahájeny.

Podle zprávy²⁰², kterou pro potřeby předsednictva OV Praha 5 vypracoval v říjnu 1970 Vojtěch Leiter, byly pohovory ve FSB zahájeny za „(...) mimořádných podmínek. (...) Jenom na příklad tři ze dvanácti ZO KSČ podporovaly nový CZV. Jenom tyto tři ZO se plně postavily za politiku současného vedení strany. Ze 460 členů to bylo asi 80, t. j. asi 18% z celkové členské základny.“²⁰³ Komise ustavená městským výborem strany již na konci roku 1969 k prošetření situace ve FSB (hovořili jsme o ní v předchozí kapitole), byla počátkem roku 1970

201 Proč byl leden nutný, *Rudé právo*, 5. 1. 1970, s. 1-3.

202 Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních /FSB, Realistické divadlo Z. Nejedlého/ po skončení pohovorů k výměně legitimací, AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, stran 8.

203 Tamtéž.

schválena Byrem KSČ pro řízení stranické práce jako centrální pohovorová komise pro FSB. Měla celkem osm členů. Tři zástupce z městského a jednoho z obvodního výboru strany a čtyři zástupce studia: Vojtěcha Leitera, ústředního dramaturga Tomana, správce střížen Zábranského (toho, jehož udání v prosinci 69 způsobilo zastavení a zničení filmu Návštěvy) a jistého Hejnu. Do únorového zahájení pohovorů připravila tato komise dalších dvaadvacet soudruhů, kteří spolu s komisí vytvořili třicetičlenný kolektiv „straně oddaných členů“, jenž dostal za úkol provést pohovory u 457 členů KSČ ve FSB.

V první etapě (do dubna 1970) probíhaly pohovory bez větších zádrhelů. Dokonce příliš hladce, brzy se začalo ukazovat, že se vlastně míjejí účinkem. Předsednictvo OV KSČ Praha 5 se touto situací, která byla obdobná v celé republice, zabývalo na svém dubnovém zasedání.²⁰⁴

Jak vycházelo najevo, řada členů prověřkových komisí byla ve svých verdiktech příliš benevolentní. Svou roli hrálo i to, že se v řadě případů prověřující s prověřovanými dobře znali a odmítali proto být v hodnoceních příkřejší či odmítali dokonce pohovory vůbec vést, což vedlo k oddalování zahájení prověrek zejména v základních organizacích. Občas se dokonce až posléze ukázalo, že samotní vytipovaní členové komisí nemají v politických otázkách zcela jasno a musejí proto být vyměněni. „*V důsledku náročnosti a přísných kritérií, které je nutno při výběru dodržet, se značně snižuje počet těch, s kterými se počítalo. Jsou u nich nejruznější zábrany ať politického či osobního rázu,*“²⁰⁵ konstatovala zpráva pro předsednictvo OV Praha 5.

Vzhledem k tomu, že tato první fáze prověrek nepřinesla požadované výsledky, rozhodlo předsednictvo ÚV KSČ v dubnu téhož roku pravidla pro pohovory značně zpřísnit.²⁰⁶ Tyto zpřísněné zásady byly v rámci FSB na doporučení centrální pohovorové skupiny uplatněny ve třech z jedenácti základních organizací strany. Byly to ty, které podle mínění komise byly považovány za „zcela pravičácké“: 9. ZO, v níž byli pracovníci Studia pro úpravu zahraničních filmů, 6. ZO, která sdružovala členy strany z výrobních štábů – kameramany, architektky a vedoucí produkcí, a zejména 5. ZO, kde byli členové strany z tvůrčích oblastí – režiséři, scenáristé a dramaturgové. Právě v posledně jmenované ZO byly také nakonec čistky nejmasovější. Z 59 členů strany před pohovory bylo doporučeno vydat novou stranickou legitimaci jen 22 z nich.²⁰⁷

204 Informace o průběhu výměny členských legitimací k 17. 4. 1970, AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f.010/2-5, sv. 30, a.j. 323, strojopis A4, stran 4.

205 Tamtéž.

206 Nové směrnice pro vedení pohovorů k výměně stranických legitimací rozeslalo Předsednictvo ÚV KSČ jednotlivým organizacím 14. 4. 1970.

207 Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních /FSB, Realistické divadlo Z. Nejedlého/ po skončení

Pohovory se přitom značně vlekly, např. režiséři přišli na řadu až 24. a 25. června 1971, tedy bezmála rok a půl po zahájení prověrek. Vzhledem k tomu, že tyto proběhly po XIV. sjezdu KSČ,²⁰⁸ který výměnu stranických legitimací oficiálně zhodnotil a uzavřel, měly spíše už jen formální charakter. Jejich podobu zachytil Pavel Juráček ve svém *Deníku*: „Zavolali mne. Kromě Tomana tam byl pidlooký Mareš (míněn dramaturg Jiří Mareš, pozn. Š. H.), jakýsi Vaculík (později jsem se dozvěděl, že je to nový dramaturg, původním povoláním malíř pokojů) a nějaká tlustá paní, jejíž jméno jsem ihned zapomněl. Možná, že je z osobního oddělení. Toto složení mě udivilo. Maskéři, rekvizitáři, ale i asistenti režie měli komise daleko závažnější. A navíc zde neseděl ani Fábbera, ani Leiter, ani žádný režisér.“²⁰⁹ Podle dokumentů, na které jsem narazil v barrandovském archivu, bylo však složení komise pro asistenty režie a pomocné režiséry odlišné jen částečně: kromě Juráčkem zmiňovaného Mareše, Vaculíka a oné „tlusté paní“, podle všeho jistě Jiřiny Kodedové, zde nalézáme dramaturga Jaroslava Kubáta z DS Vojtěcha Trapla a režiséra Jiřího Sequense, jenž komisi předsedal.²¹⁰

Klíčovými otázkami v pohovorovém dotazníku byly zejména postoj k polednovému vývoji 1968, událostem 21. srpna (které se v té době samozřejmě nenazývaly okupací ale internacionální pomocí), podpis prověřovaného pod některou z „kontrarevolučních rezolucí“ („2000 slov“ apod.) či účast na akcích podobného charakteru, vztah k SSSR a názor na vývoj ve straně a státě po dubnu 1969. Není si třeba činit iluze o tom, že by normalizátoři očekávali, že bude každý v dotazníku či při samotném pohovoru odpovídat podle svého skutečného přesvědčení. Naopak- předpokládalo se jaksi samo sebou, že prověřovaní odpoví tak, aby si co nejméně ublížili. Byla to jakási zvláštní hra, kterou státní moc občanům nabídla: prověřovaní projeví svou lojalitu a moc jim za to na oplátku poskytne možnost vést v povolených a přesně kontrolovaných mantinelech „svobodný“ život. Důsledkem tohoto faustovského obchodu bylo, že se ve většinové společnosti vytvořil hluboký příkop mezi tím, co si lze potichu sám pro sebe myslet, a tím, co lze říkat na veřejnosti, mezi existencí soukromou a oficiální. Převážná většina národa tuto hru přijala, konec konců dalo se v ní existovat. Otázku, jaký vliv to mohlo mít na všeobecnou morálku a zda takový přístup nutně nevede k rozpadu jednotlivce jako autentického a sebe – vědomého individua, nechávám

pohovorů k výměně legitimací, AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, počet stran 8.

208 Uskutečnil se v květnu 1971 a potvrdil úspěšné zakončení první etapy normalizace v celé čs. společnosti. Jeho předzvěstí bylo březnové publikování **Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ**, zcela v jeho duchu se nesly také následné volby do zastupitelských orgánů v listopadu 1971, které definitivně ztvdily vítězství „zdravých sil“.

209 Pavel Juráček, *Deník*, Praha: NFA 2003, s. 757. Stejně složení prověřkové komise uvádí i režisér Zdenek Sirový. In: Zdenek Sirový, *...není zač, řekl Bůh*, Praha: Český spisovatel 1996, s. 109.

210 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, složka „Různé“.

otevřenou.

Aby pohovor nebyl jen uzavřením jedné kapitoly, ale získal i symbolický rozměr nakročení k novému začátku, přijímali na jeho konci zdárně prověření závazek do budoucna. V něm přislíbili, že chtějí aktivně pracovat pro dobro strany a státu. Jak však už v říjnu 1970 konstatovala zpráva o výsledcích prověrek ve FSB, „*již první zkušenosti ovšem ukázaly, že tuto aktivitu je nutno organizačně zajistit, sledovat a vyžadovat ji, jinak se stane skutečně jen určitým závazkem na pohovorovém listě.*“²¹¹

Konkrétní výsledky prověrek ve Filmovém studiu Barrandov byly následující: po ukončení pohovorů zůstalo ve studiu 330 členů strany, tedy necelá polovina počtu ze začátku roku 1968 (přičemž mezi 1. lednem 1968 a 1. lednem 1970 odevzdalo legitimaci 187 členů strany). Na základě pohovorů bylo ze strany vyloučeno třicet lidí, devadesáti bylo zrušeno členství. Sedmnáct zaměstnanců studia bylo propuštěno. Kromě již vzpomenutých členů vedení FSB to byli dva vedoucí bývalých TS Bedřich Kubala a Pavel Juráček a dramaturgové L. Pacovský, J. Opavský, F. Pavlíček, S. Machonin, L. Suchařípa, A. Urbanová, J. Perutka, M. Fiala a Z. Bláha.²¹²

Z řad režisérů se pak propuštění týkalo Jana Němce a Ladislava Helgeho. Václav Gajer a Štěpán Skalský byli přeřazeni do nižších funkcí, stejně jako třicet jedna dalších pracovníků Studia.²¹³ Celkově z řad režisérů zůstalo po pohovorech ve straně jen devět.²¹⁴

Malé procento členů strany v uměleckých funkcích FSB po ukončení prověrek vnímaly nadřízené orgány jako velký problém: „*Přímý vliv na některé profese je tak nyní značně omezen. Např. mezi pracovníky filmových profesí film. střihač a film. maskér není ani jeden člen strany. Některá opatření byla již provedena, např. do funkce kameramana byli převedeni dva mladí II. kameramani, členové strany.*“²¹⁵ Jak pracovníci obvodního výboru, tak zástupci KSČ ve studiu se zavázali, že tuto situaci budou do budoucna zodpovědně řešit. Celkově však normalizátoři hodnotili situaci ve studiu po prověrkách kladně: „*(...) jak je vidět jen z těchto několika příkladů, došlo ve Studiu po roce 1969 k výměně téměř celého řídicího aparátu. Výsledky výrobní i hospodářské činnosti Studia za poslední dva roky svědčí o tom, že kádrová opatření byla dělána zodpovědně a že se absolutní většina nově jmenovaných soudruhů a soudružek ve funkcích osvědčila a že Studio má celkem stabilizovaný řídicí*

211 Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních. C. d. (Pozn. 207).

212 Zpráva III.

213 Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB. AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

214 Byli to Oldřich Lipský, Václav Vorlíček, Jindřich Polák, Vladimír Sís, Petr Schulhoff, Ladislav Rychman, Zdeněk Podskalský, Václav Matějka a Zbyněk Brynych.

215 Tamtéž.

aparát.“²¹⁶

V rámci celého Československého filmu byla situace o něco příznivější než v barrandovské studiu: před pohovory měla KSČ v Čs. filmu 966 členů, po pohovorech 639, přičemž vyloučených ze strany bylo 91.²¹⁷

V celém Československu bylo na základě pohovorů ze strany vyloučeno 67 147 členů (4.5 % z celkového počtu), ke zrušení členství došlo u 259 670 členů (17.2 %). Vezmeme-li v úvahu úbytek členstva v letech 1968-69, pak z KSČ odešlo po prověrkách celkem 473 731 členů, tj. 28 % z celkového počtu.²¹⁸

Zbývá zodpovědět otázku, jaký vliv měly pohovory na další tvůrčí působení prověřených. V tomto směru však jakékoliv zobecnění nemůžeme použít. Byl malý okruh těch, jejichž provinění bylo pro představitele nové moci natolik zjevné, že o možnosti jejich dalšího působení ve filmu nemohlo být řeči. Mezi takové tvůrce patřili například kameraman Stanislav Milota, potrestaný především za filmovou dokumentaci srpnové okupace a Palachova pohřbu, a režiséři Ladislav Helge a Elmar Klos. Ti si zákaz tvůrčí činnosti vysloužili zejména za svou aktivitu v čele FITESu, resp. Koordinačního výboru tvůrčích svazů. Ladislav Helge k tomu říká: „*Ještě rok nebo dva po nástupu nového vedení mě nechali dělat v dabingu. Ale pak přišel rok 1972, což byl rozhodující zvrát situace na Barrandově. Tehdy totiž nastoupil Miroslav Müller jako vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ a tím nastal absolutní konec. Stejně jako například Standa Milota jsem byl vyloučen z jakékoli spolupráce s filmem. Hledal jsem pak mezi čtyřiceti nejruznějšími zaměstnáními, ale nic jsem nenašel. A tak jsem nastoupil na poštu...*“²¹⁹ Na poště strávil Helge pět let. Teprve v roce 1977 mu bylo umožněno opatrné a víceméně neoficiální působení v Laterně magice. Elmar Klos se v 70. letech živil mimo jiné jako dělník na stavbě.

Přibližně platilo, že „vyloučenec“ ze strany byl – alespoň do doby, než dostal možnost k pokání, a tu někteří nedostali již nikdy – horší než ten, kdo ve straně nikdy nebyl. Neboť se v tu chvíli stal v očích normalizátorů v podstatě pátou kolonou, zrádce, který zaútočil na stranu zevnitř, z jejich vlastních pozic. Takový osud stihl například Jana Procházku či Pavla Juráčka. Tomu paradoxně přitížil i jeho proletářský původ chlapce z neúplné rodiny, kvůli němuž ho strana v počátcích jeho studií i aktivní kariéry tlačila dopředu jako exemplární případ talentu, který by v jiných než socialistických podmínkách zůstal nepovšimnut a

216 Tamtéž.

217 Zpráva III.

218 Jaroslav Belda, Konečná fáze obrodného procesu. In: *Československo roku 1968, 2. díl: počátky normalizace*. Praha, s. 99

219 Rozhovor s Ladislavem Helgem vedený Štěpánem Hulíkem v Písku 2. srpna 2009.

nerozvinut. Ale vyloučeným členem strany, posléze navíc i propuštěným z Barrandova, byl také Juráčkův kolega a blízký přítel Antonín Máša. Ten přitom ještě v roce 1972 mohl v gottwaldovském studiu režírovat celovečerní film podle vlastního scénáře *Rodeo* a k filmové práci se dostával, byť sporadicky, i po celá sedmdesátá a osmdesátá léta.

Kde tedy hledat příčiny toho, proč někdo „mohl“ a jiný „nemohl“? Záleželo možná také na tom, co všechno byl člověk pro to, aby „mohl“, ochoten udělat. Otakar Fuka a Vladimír Drha se podíleli jako režiséri na již vzpomenutém, nedokončeném a posléze Státní bezpečností zničeném filmu *Návštěvy*. V době jeho příprav a natáčení (1969 – 70) byli oba debutanty na poli samostatné režie a nelišili se ani co se týče „kádrového profilu“. A přesto měla účast na tomto projektu pro každého z nich zcela odlišné důsledky.

Fukova povídka Hippokratova přísaha ze zmiňovaného filmu byla normalizátory označena jako „protistátní a antisocialistická“. Nedosti na tom, Fuka v červenci 1970 požádal o zrušení členství ve straně. Ve své žádosti uvedl, že „*do strany vstoupil v dubnu 1968, neboť se mu zamlouvala politika socialismu 's lidskou tváří', dubčekovská politika, v současné politice strany se nedokáže orientovat a nemohl by proto být jejím obhájcem.*“²²⁰ Podle logiky věcí by výsledkem nemělo být nic jiného, než režisérovo vykázaní z Barrandova, či alespoň značná komplikace jeho příštího filmařského působení. Avšak Fuka již na počátku roku 1971 začal natáčet svůj první celovečerní film, detektivku *Svědectví mrtvých očí*. Celkem v sedmdesátých letech režíroval šest celovečerních filmů. Oproti tomu Vladimír Drha čekal na další příležitost až do roku 1979. Teprve tehdy, na samém konci dekády, mu bylo umožněno natočit jednu z povídek filmu *Jak rodí chlap*. Na první skutečně celovečerní film, komedii *Dneska přišel nový kluk*, si pak musel počkat ještě další dva roky.

Co způsobilo, že měli oba režiséri tak rozdílný osud? Ota Fuka nabízí možnou odpověď: „*Zamýšlel jsem se nad tím vlastně až nedávno. Vedoucím komise, která vedla pohovory s pomocnými režiséry, mezi které jsem v té době ještě patřil, byl Jiří Sequens. Znali jsme se přes deset let, dělal jsem mu asáka a pomocnou režii na čtyřech filmech. Myslím, že mě měl rád. Už při prověrkách, když přišla řeč na *Návštěvy*, to zahrál do autu, řekl něco v tom smyslu, že jsem byl 'pomýlenej'. To se tak tenkrát říkalo. A myslím, že se mě zastal i po tom, když se řešilo, co se mnou dál bude.*“²²¹ Možná to tak skutečně bylo. Pravdou však také je, že Fukovo jméno můžeme dnes nalézt v seznamech spolupracovníků někdejší Státní bezpečnosti. Je zde veden jako agent pod krycím jménem Karel. Vladimíra Drhu v týchž seznamech neobjevíme. Mohlo být navázání spolupráce Fukovým vstřícným krokem vůči

220 Návrhy skupin OV KSČ na zrušení členství a vyloučení, srpen 1970, AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, strojopis A4, s. 10.

221 Rozhovor s Otakarem Fukou. C.d. (Pozn. 137).

režimu, jímž si chtěl získat možnost, aby „mohl“? Mohlo být navázání této spolupráce důvodem, proč se filmařské kariéry obou režisérů vyvíjely po nástupu normalizace tak odlišně?

Avšak ani připomínku o Sequensově „ochraně“ nad Fukou (ať už se zakládá na pravdě či ne) nesmíme opomenout. Taková „ochrana“ sehrála často rozhodující roli. Jak připomíná barrandovský historik a tehdejší pracovník tiskového oddělení FSB Pavel Jiras: *„Já sám osobně například vím, že třeba Ota Hofman nebo režisér Brynych spoustu lidí zachránili tím, že je vzali pod svou klenbu vlivu. I když třeba Brynychovi dnes spousta lidí nemůže přijít na jméno. Ale uměl v tom manévrovat a o to tenkrát šlo. Například i takový Hladký, který byl šéfem dramaturgicko-výrobní skupiny, kovaný komunista, spoustě lidí pomohl, poněvadž tihle skupináři měli taky velký vliv. Oni často takříkajíc ředili sílu těch zákazů. Tím, že oni byli ti, kteří mohli jít za kompetentníma lidma a říct: 'Hele, já vím, že on tohle a tohle... Jenže on je šikovnej a já bych ho potřeboval, aby mi napsal tadyhle ten scénář...'“*²²² A za zaznamenání stojí i slova dramaturgyně Marcely Pittermannové: *„Důležité bylo, že Barrandov byl pod dohledem ÚV KSČ, a tam se ta situace všelijak měnila. Foukal různě vítr, občas šel někdo nahoru a to měl pak větší vliv než jiní ve stejné funkci, občas šel někdo dolů a jeho slovo vážilo méně...“*²²³

V okamžiku, kdy začneme brát v potaz i tento rozměr věcí, počne nám zdánlivě mrtvá historie ožívat. Musíme si v tu chvíli chtít nechtít připustit, že dějiny zdaleka nejsou jen to, co lze dohledat v archivech, přesně zmapovat, zhodnotit, podložit dokumenty. Že vedle dějin „oficiálních“ běží paralelně ještě dějiny jiné. Mnohem obyčejnější, takříkajíc lidské. Nejsou nikde zaznamenány, nesou si je zpravidla v paměti jen ti, kdo je sami prožili. Ale význam tyhle osobní dějiny měly a mají.

A nikdo už také zřejmě nerozsoudí, čím byly vedeny pohnutky, jež ty které konkrétní lidi vedly k tomu, že dokázali ve správnou chvíli za toho či onoho ztratit slovo a tak jej často vlastně zachránit. Vladimír Bystrov, někdejší tiskový mluvčí FSB, vzpomíná, že když ho ze studia v rámci čistek vyhodili, bylo mnoho bývalých spolupracovníků, kteří když jej zahlédli na ulici, předstírali, že ho nevidí, a přešli raději na druhý chodník. Byl však také jeden, který naopak vždy až téměř demonstrativně zamířil z opačného chodníku k němu, vždy mu podal pravici a bez servítků referoval, jak se to na Barrandově potácí od desíti k pěti – Otakar Vávra...²²⁴

222 Rozhovor s Pavlem Jirasek vedený Štěpánem Hulíkem v Praze 10. prosince 2008.

223 Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C. d. (Pozn. 165).

224 Rozhovor s Vladimírem Bystrovem. C. d. (Pozn. 61).

Nejsem schopen tuto kapitolu zakončit jinak než třemi tečkami. Snad právě ty nejlépe vystihují obtížnost (nemožnost?) dobrat se dnes absolutních soudů. Nikdy už nezjistíme, jaké bylo pozadí v případech odstavených tvůrců či naopak těch, kteří byli normalizátory vzati na milost. Je také zřejmé, že bychom při podobných zkoumáních nemohli dříve či později nezohlednit ani morální rovinu věcí. A to je oblast, do níž si z pozice svého věku a zkušeností už vůbec netroufám.

Možná nakonec, že relativitu podobných úvah odráží i ve své jadrnosti nejuvýstižněji dialog dvou pamětníků těch časů, režisérů Antonína Kachlíka a Jiřího Hanibala. Proběhl docela neformálně v jednom brzkém odpoledni na letošním píseckém filmovém festivalu.

Kachlík: *„Za Kachyňou přišel Karel Cop a řekl mu, že když dá Ludvíkovi padesát tisíc, tak to všechno smažou a Kachyňa bude moct točit dál...“*

Hanibal: *„Karel ti to říkal?“*

Kachlík: *„Jo.“*

Hanibal: *„Tondo, sakra.“*

Kachlík: *„No jistě! Padesát tisíc mu dá a bude moct točit. Ale to nebylo všechno. Ludvík si ho zavolal a řekl: 'Pane Kachyňa, já to samozřejmě zařídím, že budete moct dělat, ale já to musím mít podepřený nějakou akcí vaší. Bylo by dobrý, kdybyste napsal takový článek malý do Mladý fronty, kde byste řekl, že jste byl jenom režisér, zatímco skutečný autor látek byl Jan Procházka. Čímž se od něj oddělíte.“*

Hanibal: *„Tondo, ty mi připomínáš toho Stanislava Pence. Ty seš taky plnej konspiračních teorií, ale krajně nesmyslných teda. Moje teorie, jak začal točit Kachyňa, je úplně jiná. Jeho žena zemřelá, Ajka, nevím, jak se jmenovala příjmením, byla dcerou Husákovy tajemnice, no. To je celý. V tom to tkví. Tím pádem to Karel měl v malíčku, že se tam prodrál.“*

Kachlík: *„Ale těch padesát tisíc dal. Dyk mi to řekl.“*

Hanibal: *„Tondo, já i kdybych je dal, tak bych se ti k tomu rozhodně nepřiznal.“²²⁵*

225 Rozhovor s Antonínem Kachlíkem a Jiřím Hanibalem vedený Štěpánem Hulíkem v Písku 8. srpna 2009.

4. Nová kinematografie

4.1 Likvidace dramaturgie

Dramaturgie Filmového studia Barrandov byla novým vedením Čs. filmu pokládána za jednoho z hlavních viníků krize 1968-69 v oblasti filmu. Průkazně o tom svědčí zprávy zabývající se situací v čs. filmu připravované pro jednání jednotlivých stranických orgánů v tomto období. V podstatě v každé z nich je oblast dramaturgie reflektována. Citovaná Zpráva o situaci v čs. kinematografii z ledna 1970 obsahuje navíc ve zvláštní příloze kompletní složení barrandovských tvůrčích skupin i s personálním obsazením jejich ideově uměleckých rad.²²⁶ Mělo se přitom za to, že právě v tvůrčích skupinách jsou soustředěni „přední ideoví představitelé militantního pravicově oportunistického a antisovětského směru naší tvůrčí inteligence“.²²⁷ Nepřekvapí proto, že kompletní reorganizace v oblasti dramaturgie byla jedním z prvních kroků, které nové vedení podniklo.

Nejdříve došlo na ideově umělecké rady (IUR). Ty měly úlohu jakéhosi vrchního schvalovacího orgánu pro danou tvůrčí skupinu (TS). Když skupina schválila scénář, dal se k posouzení IUR, a pokud i ta se svou většinou vyslovila kladně, byl scénář vedením skupiny doporučen do výroby. Před samotným natáčením ho ještě samozřejmě muselo schválit vedení studia, ale zde, zejména ve druhé půli šedesátých let, docházelo k zastavení jen nepatrné části filmů (srov. kap. 1), většinou mělo vrchní schválení pouze formální charakter.²²⁸

IUR byly rozpuštěny již k 15. lednu 1970.²²⁹ Jen letmý pohled na personální obsazení rad odhalí, jaký tvůrčí potenciál tady československá kinematografie v jediném okamžiku ztratila. V IUR šesti TS nalezneme např. jména Adolfa Hoffmeistera, Františka Pavlíčka, Josefa Škvoreckého, Františka Hrubína, Rudolfa Hrušínského, Jiřího Pittermanna, Oty Ornesta, Ludvíka Aškenazyho, Jaroslava Bočka, Bohumila Hrabala či Jiřího Frieda, které doplňovali někteří z našich tehdy nejvýznamnějších filmařů – Miloš Forman, Ivan Passer, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, František Vlácil či Elmar Klos.

Jistěže tyto osobnosti v radách působily, protože měly zájem na rozvoji naší kinematografie. Je ale zcela jisté, že v jejich „nalákání“ ke spolupráci hrály důležitou, a možná rozhodující, roli lidské kontakty – kdo koho znal, kdo se s kým přátelil, kdo koho

226 Zpráva II, s. 14.

227 Tamtéž.

228 Potvrzuje to i Marcela Pittermannová, od roku 1961 dramaturgyně TS Švabík – Procházka. Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C.d. (Pozn. 165).

229 Zpráva II.

doporučil, apod. Do značné míry tedy záleželo na osobách jednotlivých dramaturgů ve skupinách a především pak na těch vedoucích, koho svým charismatem a dobrou pověstí doloženou praktickými výsledky dokázali ke spolupráci přivést. Tato hustá síť vzájemných mezilidských a tvůrčích vazeb se budovala dlouhá léta. Filmy z konce šedesátých let jsou dokladem vyspělosti, jíž v závěru tohoto období dosáhla.

Toto vše se nová moc rozhodla zničit.

Samotné TS byly rozpuštěny zanedlouho po IUR, k 1. březnu 1970.²³⁰ Vedle už zmíněného soustředění „pravicových živlů“ ve skupinách zdůvodňovalo nové vedení toto opatření údajným špatným hospodařením skupin zjištěným podnikovou kontrolou: „Byla odhalena řada případů, kdy byly vyplaceny vysoké zálohy za synopse, které v žádném případě nemohly sloužit jako podklad pro film, byly zpracovány neobyčejně stručně a nedávaly žádnou představu o budoucím díle. V těchto případech je možné se právem domnívat, že šlo o určitou formu skryté podpory a ne o vážný záměr, který by vedl k eventuální realizaci filmu.“²³¹ Tato „odhalení“ údajných závažných hospodářských deliktů v hospodaření institucí, které normalizační moc potřebovala zničit, byla pro první fázi konsolidace naprosto typická. V kulturní oblasti můžeme poukázat např. na už vzpomenuté šetření v hospodaření FITESu.²³²

Pavel Juráček v *Deníku* zachytil atmosféru setkání, na němž ředitel studia Šťastný oznámil zrušení tvůrčích skupin jejich vedoucím: „Pan ředitel Šťastný, když si konečně svolal vedoucí všech skupin, řekl nám mimo jiné, že čs. film byl v posledních letech přeerotizován a že se sexuální tematika musí nyní omezit, jelikož prostý divák má dnes docela jiné starosti a problémy. (...) Vedoucí skupin na něho hleděli mlčky a bez pohnutí. Byl jsem mezi nimi nejmladší a bylo mně jich náhle líto. Ti lidé zažili ledacos a na stará kolena by si zasloužili lepšího ředitele než tohoto vyjeveného poseru lekajícího se vlastního hlasu. Někteří z nich jsou na Barrandově už dvacet třicet let, vyrobili stovky filmů, znali se důvěrně se zemřelými klasiky, objeli celý svět a vědí velice přesně, co dělat, aby český film nepřestal existovat. Komu co udělali, že teď musí naslouchat dvěma idiotům / míněn Šťastný s Tomanem, pozn. Š. H./ a mlčky sledovat, jak český film začíná zanikat?“²³³ Juráčkova slova jsou jistě notně zabarvena bezprostředními emocemi, které jejich autor jako vedoucí jedné z právě rušených skupin nepochybně pociťoval. Domnívám se však, že hovořit v souvislosti s likvidací tvůrčích

230 Projekt reorganizace dramaturgie ve FSB byl podrobně projednán na 1. poradě ústředního ředitele Čs. filmu 23. února 1970. Viz. Svazek – Porady ÚŘ 1. - 10., 1970, uloženo v NFA.

231 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „Různé“.

232 Zpráva o prověře vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu filmových a televizních umělců v Praze, c. d. (pozn. 105).

233 Pavel Juráček, *Deník*. Praha: NFA 2003. s. 661.

skupin o počátku zániku českého filmu, nebylo bohužel zas tolik přehnané.

4.1.2 Příklad Jan Procházka

Životní i tvůrčí osud Jana Procházky jako by přesně kopíroval průběh šedesátých let. Jeho cesta od nadšeného mládežnického funkcionáře do důvěrné blízkosti nejmocnějších představitelů strany a státu (včetně prezidenta Antonína Novotného), následné zapojení do reformního proudu, jehož jedním z hlavních tribunů se stal, až po režimem zdeptaného, nemocného a nakonec předčasně umírajícího muže, odráží přílehně také absurditu středoevropského prostoru té doby.

Po scenáristickém debutu v celovečerním hraném filmu, zapomenutém snímku Josefa Macha *Zatoulané dělo* (1958) a několika dalších nepříliš výrazných filmech, přichází v roce 1961 *Trápení*, první spolupráce s Karlem Kachyňou, s nímž si ze všech režisérů porozuměl nejvíce. V roce 1962 pak *Zelené obzory* Ivo Nováka, které už jako by oznamovaly, že ve vzduchu visí cosi nového. Vývoj následujících let vynesl Procházku na vrchol jako autora i jako občana-politika. Již svým vystoupením na sjezdu spisovatelů v roce 1967 se jednoznačně přihlásil k nastupujícímu reformnímu proudu. Jeho veřejné projevy v tomto období byly svého druhu událostí, chodilo se tzv. „na Procházku“.²³⁴ V letech 1968 – 1969 byl mimo jiné místopředsdou Svazu československých spisovatelů, po srpnu se nekompromisně vyslovil proti okupaci a počínající normalizaci. Byl tak přirozeně mezi prvními, které se nastupující režim rozhodl umlčet.

Z vedení tvůrčí skupiny, v jejímž čele stál spolu s Erichem Švábíkem od roku 1959, odešel již k 30. září 1969. Od 1. října převzal jeho místo po vzájemné dohodě Ota Hofman (blíže viz. kap. 4. 2. 1).

V průběhu září 1969, tedy ještě před příchodem hlavní normalizační vlny, se s Janem Procházkou rozběhlo disciplinární stranické řízení. Otázky jeho dalšího setrvání ve straně řešila Obvodní kontrolní revizní komise (OKRK) Obvodního výboru KSČ Praha 5. Při svém šetření se OKRK opírala o Procházkovy v tisku publikované články a projevy (*Mladý svět*, *Host do domu*, *Listy*, *Tvář*, *My* 68, ad.) a také o dvojici dopisů, které Procházka zaslal jak ÚV KSČ, tak OV KSČ Praha 5.²³⁵

Oba dopisy, jejichž části se v archivu dochovaly, přibližují nejen tehdejší rozpoložení jejich autora, ale i dobovou atmosféru: „(...) *A tak – abych věc ukončil – přemýšlím-li o svých*

234 Srov. Marta Švagrová, *Strmá cesta a pád Jana Procházky*. *Lidové noviny*, roč. 18, 2007, 18. srpna 2007, s. 15.

235 AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5, sv. 29. A.j. 304, strojopis A4, počet stran 6.

politických besedách, knize Politika pro každého, pětiletém cyklu článků v MY a o celém svém postoji k lidskému pokroku, nemám, co bych revidoval. Výjma onoho optimismu, naděje a víry ve zdravý rozum. Moje včerejší a předvčerejší veřejné vystupování i dnešní soukromé meditace jsou v tak příkrém rozporu se současnou linií KSČ, že každá disciplinární komise bez sebemenšího zaváhání je povinna dospět k názoru, že mám být z KSČ vyloučen. (...) Ale zdá se mi, že ani potom se nezmění mé socialistické přesvědčení: Boha jsem se zřekl už dávno, ze Sokola jsem byl rovněž vyloučen, a tak nejspíš setrvám na své vizi občanského, spravedlivého a neuskutečnitelného socialismu. (...),“ napsal Procházka v dopise Ústřednímu výboru KSČ.²³⁶ Na jednání OKRK, na kterém měl komisi vysvětlit své názory a působení v roce 1968, se nedostavil, zaslal opět pouze dopis: „Vzal jsem věcně na vědomí, že budu vyloučen. Neboť názory, které jsem publikoval a proslovil, pokládám i nadále za správné. (...) Jsem ponořený do literární práce, chápu, kolik asi máte práce v těchto dnech vy, nevím, proč bychom všichni měli ztrácet čas něčím tak jasným, jako je můj směšný případ. Ostatně ani já sám se teď v sobě nevyznám. Snažím se mnohem víc přemýšlet a mnohem usilovněji studovat a to, k čemu namáhavě přicházím, ukládám do románu, který mě bude několik nejbližších let plně zaměstnávat. Pokud někdo jiný nerozhodne o náplni mého času nějak jinak. Ale ani to bych nepovažoval za nic tak strašného: vydal jsem osm knih, moje knihy vycházejí ve světě, napsal jsem 30 filmů, prožil řadu šťastných let s ženou a dětmi, přišel-li už čas, aby to všechno skončilo, jsem klidný a jsem připraven. Pokládám za mnohem zajímavější umřít pro něco, než na něco. Jestliže byste z nějakého mně neznámého důvodu dospěli k názoru, že mě nevyloučíte, pak prosím, abyste vzali na vědomí, že v řadách KSČ teď, po zářijovém plénu, nechci nadále setrávat.“²³⁷

Vzhledem k tomu, že OKRK dospěla k závěru, že „soudruh Jan Procházka na svých pozicích setrvává dodnes, nerespektuje ani nezabezpečuje realizaci stranických usnesení, což zvláště potvrdil svými dopisy, které zaslal jak ÚV KSČ tak i OKRK v Praze 5,“²³⁸ bylo Předsednictvu OV KSČ Praha 5 doporučeno jeho vyloučení.

V období těsně předcházejícím jeho odvolání z vedení tvůrčí skupiny a vyloučení z KSČ měl Procházka v dramaturgii studia v různém stadiu rozpracování několik látek. Jen u dvou z nich však ještě mohlo být jeho jméno v titulcích uvedeno. Šlo o filmy *Slasti Otce vlasti* (premiéra byla 9. srpna 1969) a *Směšný pán* (premiéra 28. listopadu 1969). Pro

236 Dopis J. Procházky ÚV KSČ, nedatováno. In: AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5, sv. 29. A.j. 304, strojopis A4, počet stran 6.

237 Dopis Jana Procházky OKRK OV KSČ Praha 5, 26. září 1969. In: AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5, sv. 29. A.j. 304, strojopis A4, počet stran 6.

238 In: C. d. (Pozn. 235).

okolnosti jeho vzniku připomeňme stručně jen první titul z této dvojice.

Scénář *Slasti Otce vlasti* (spolupracoval na něm režisér filmu Karel Steklý) byl vedením studia schválen již 22. listopadu 1967, ještě pod původním názvem „Králova učňovská léta“.²³⁹ První filmovací den byl stanoven na 14. srpna 1968. 21. srpna se měly natáčet jedny z nejobtížnějších scén filmu, motiv „Žleb“, kdy králevic Karel zachrání své vojsko, když na nepřátelskou armádu vypustí ze stavidel rybníka vodu. Pro realizaci náročných scén bylo vybráno řečiště Vltavy pod Lipenskou přehradou, účast přislíbila armáda a potápěči Svazarmu. Vzhledem ke známým událostem však ten den scény natočeny nebyly a natáčení bylo na neurčito odvoláno.²⁴⁰

Události následujících měsíců jsou pak ukázkovým příkladem toho, čeho se děsí každý režisér: vstupem vojsk varšavské smlouvy se radikálně změnil program všech členů štábu. Divadla vyměnila repertoár, začaly se zkoušet hry reagující na aktuální dění a herci, se kterými se počítalo, a s nimiž už byla roztočena část filmu, náhle nebyli volní. Dohodnuté smlouvy a termíny najednou neplatily, řada scén se musela řešit zcela jinak. Obrazy plánované původně do exteriérů nebylo už možno kvůli časovému zdržení natočit a musely se narychlo přepisovat. Často nebylo jiné vyhnutí, než je narychlo realizovat v ateliéru, kde však nebyly řádně připraveny stavby a dekorace, protože technický personál studia byl nasazen na jiných projektech. Všechno se řídilo neustálou improvizací a na výsledném díle je to jasně patrné. Přesto se domnívám, že zde Steklý vytvořil jeden ze svých nejlepších filmů. Zásahu má na tom především Procházka podíl na scénáři, byť místy přítomný humor „za každou cenu“ je v některých okamžicích už bezmála na hranici dobrého vkusu. Aniz bych chtěl Procházce stranit, zdá se mi ale, že tyto scény a motivy se velmi podobají těm, které známe ze Steklého „zábavných“ filmů ze 70. let, byly sem tedy nejspíše vneseny právě režisérem. Ostatně sám Procházka byl se Steklého realizací scénáře nespokojen.²⁴¹

Již v průběhu dokončovacích prací filmu *Slasti Otce vlasti* usiloval Steklý o to, aby pro něj Procházka napsal další historický scénář v podobném duchu. Procházka touto myšlenkou nebyl dvakrát nadšen a nabídku měl nakonec přijmout hlavně proto, aby „měl od Steklého pokoj“.²⁴²

Literární scénář *Svatby pana Voka* byl schválen 19. února 1970, tedy jen několik dnů

239 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Slasti otce vlasti*.

240 Tamtéž. Zatímco denní zpráva z 21. srpna 1968 hovoří o přerušení natáčení „v důsledku vstupu cizích vojsk na naše území“, závěrečná výrobní zpráva z 19. března 1970 už používá termín „vstup spojeneckých vojsk na naše území.“

241 Srov. Marta Švagrová, Strmá cesta a pád Jana Procházky. *Lidové noviny*, roč. 18, 2007, 18. srpna 2007, s. 15.

242 Podle vzpomínky dramaturgyně Marcely Pittermannové z našeho e-mailu ze dne 16. června 2009.

před zrušením dosavadním tvůrčích skupin (scénář připravovala TS Švabík-Hofman).²⁴³ Na žádné z verzí scénáře, ani na složce se sběrem historického materiálu,²⁴⁴ která je součástí produkční zprávy a pochází pravděpodobně z roku 1969 (přesná datace chybí), se ovšem už Procházkovy jména nevyskytuje. Nefiguruje pochopitelně ani na účetních dokladech, stejně jako není uvedeno ani v titulcích filmu, jehož premiéra byla 26. března 1971.

Obdobně bylo Procházkovy spoluautorství utajeno i u dobrodružné komedie na motivy románu Julesa Vernea *Na kometě*. Scénář byl IUR skupiny Švabík-Procházka schválen již 26. července 1967 ještě pod názvem totožným s Verneovým románem *Archa pana Servadaca*. V prosinci téhož roku byly zahájeny přípravné práce a v průběhu února až září 1969 probíhalo samotné natáčení.²⁴⁵ Přestože v návrhu úvodní titulkové listiny, kterou skupina Švabík – Hofman předložila vedení studia ke schválení 12. února 1970,²⁴⁶ Procházkovy jméno figuruje, dokonce i s doplňkem „laureát státní ceny Klementa Gottwalda“, což v aktuálním kontextu mohlo působit až provokativně, v titulcích filmu jej nenajdeme. Protože o Procházkově podílu na scénáři se v tomto případě všeobecně vědělo, a nebylo tedy dost dobře možné jej neuvést, poradili si normalizátoři šikovně – kolonku „scénář“ jednoduše vynechali v titulcích úplně. Diváci se tak v úvodu snímku pouze dozvědí, že film vznikl „na motivy Julesa Vernea“.

V tomto období měl Jan Procházka ve fázi literární přípravy ve studiu rozpracováno ještě několik dalších látek. Pokud jde o dosažený finální tvar, nejdále se z nich dostala filmová povídka *Kráva* napsaná na motivy povídky J. Š. Baara „Pro kravičku“. Jde o komplexní filmovou povídku na mimořádné literární úrovni, jež dává zcela přesnou představu o formální i obsahové podobě budoucího díla. Oficiálně se pod ni podepsal Karel Kachyňa, který měl být režisérem látky. Jeho jménem byla 15. ledna 1970 s TS Juráček – Kučera také uzavřena příslušná smlouva na zpracování povídky.²⁴⁷ Po zrušení tvůrčích skupin přešla látka do nově ustavené dramaturgické skupiny Vojtěcha Cacha, nebyla však ve své době natočena.²⁴⁸

Rokem 1968 je datován literární scénář *Nejmladší bratr* zpracovaný ve skupině Švabík – Procházka.²⁴⁹ Přesněji řečeno jde o první třetinu zamýšleného scénáře, na kterém s autorem spolupracoval režisér Ivo Novák. Tato úvodní část scénáře byla podle všeho náhradou za synopsi, již Procházka většinou přeskakoval, a měla poskytnout představu příštího díla.

243 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Svatby pana Voka*.

244 Tamtéž.

245 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Na kometě*.

246 Tamtéž.

247 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Účetní doklady u synopse a film. povídky *Kráva*.

248 S odstupem řady let napsal Kachyňa ve spolupráci s Karlem Čabrádkem podle povídky scénář, který zfilmoval pod názvem *Kráva* v roce 1993. Původně televizní snímek byl vzhledem ke svým kvalitám ojedinele uváděn i v kinech.

249 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, složka *Nejmladší bratr*.

Příběh, který je zasazen na moravský venkov roku 1931, uvádějí autoři slovy: „*Událo se v časech, kdy mnozí neměli práci a někteří ani chuť do práce. Postelí bývalo tak málo, že se z nouze spávalo po dvou. Revolucionář se však potmě nikdy nestaral, kde za svítání otevře oči.*“²⁵⁰ Dostupný fragment je v podstatě expozicí hlavních postav, především mladého „revolucionáře“ Ludvy, který sice nosí bojovnou rudou kravatu a má spoustu ohnivých řečí, ale více času než rozkládáním zkaženého imperialistického řádu tráví s děvečkami na seně. Kromě toho, že těchto prvních čtyřicet stran zamýšleného scénáře není příliš přesvědčivých z uměleckého hlediska (kromě základního a jen velmi zběžného představení hlavních postav se zde vlastně vůbec nic nestane), zabránil realizaci zřejmě i srpnový vpád okupantů. Když se nedlouho poté dostal Procházka na index, nemělo už smysl o látce dále uvažovat. Přešla sice formálně do zásob nové dramaturgie, k 31. březnu 1971 byla však definitivně odepsána.²⁵¹

Námětem, který skýtal nesrovnatelně větší umělecký potenciál, byl Comenius. Jak napovídá už název, mělo jít o životopisný film o Janu Amosi Komenském. Roku 1970 totiž mělo uplynout tři sta let od jeho úmrtí, Organizace spojených národů při té příležitosti vyhlásila tento rok „mezinárodním rokem výchovy“.

Synopsi odevzdal Procházka skupině Šmída-Daniel v lednu 1969, do března měla být hotová filmová povídka.²⁵² Plány studia byly nemalé: ihned po odevzdání synopse se rozběhla jednání o možnosti získat na realizaci filmu finanční podporu od UNESCO. Protože se ukázalo, že čistě hraný projekt nemůže být UNESCEM subvencován, začalo se uvažovat o díle, jež by mísilo prvky hraného a dokumentárního filmu. Současně probíhala také jednání se zahraničními produkčními společnostmi, které by mohly do projektu finančně vstoupit. Ve hře bylo mimo jiné americké studio Columbia. Účast zahraničního partnera byla nutná nejen proto, že většina exteriérových scén (asi 30 % filmu) měla být realizována v kapitalistické cizině, ale také kvůli celkové finanční náročnosti projektu. Sám Procházka hovořil o tom, že by Comenius měl být „...*příběhem intimních meditací i velikých davových scén, neboť podstatné události by se měly ve filmu objevit. (...).*“²⁵³ Zároveň upozorňoval, že jeho snahou není historický exkurz, ale naopak vyslovit se prostřednictvím Komenského životního příběhu k dnešku: „*Jan Amos Komenský prostě bude v tomto vyprávění člověkem naší doby, neboť se mi zdá, dívám-li se kolem sebe, že se za oněch dlouhých 350 let nic zvlášť pozoruhodného v oblasti morálky, etiky a dokonce ani práva, neudálo. Mám pochopitelně na mysli věci, které by vedly k lepšímu.*“²⁵⁴

250 Tamtéž.

251 Tamtéž.

252 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, složka Comenius.

253 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, složka Comenius, synopse, s. 4.

254 Tamtéž, s. 5.

Celý záměr nicméně nepřekročil fázi synopse, Procházka neodevzdal ani filmovou povídku. Nejsm schopen posoudit, zda se během dvou měsíců, které leží mezi odevzdáním synopse a termínem dodání povídky, natolik změnily podmínky ve studiu, že se staré vedení v čele s Vlastimilem Harnachem již nechtělo do takto náročného díla pouštět. Či zda realizaci Comenia v této podobě zabránil spíše fakt, že studio nedokázalo nalézt odpovídající zahraniční partnery, bez nichž nebylo možné projekt ufinancovat. Ať tak či tak, je velkou škodou, že se prvním a dosud jediným filmovým zpracováním „tématu Komenský“ stalo až v roce 1983 *Putování Jana Amose* Otakara Vávry. Při sledování Vávrovy těžkopádné, vzhledem k dramatickému a pohnutému životnímu osudu Učitele národů neuvěřitelně nudné podívané, z níž navíc autoři²⁵⁵ zcela vypreparovali náboženskou rovinu, již nelze od Komenského života a díla odloučit, je nutno neuskutečnění tohoto projektu v Procházku zamýšlené podobě litovat o to víc.

Nedlouho po nuceném odchodu z Barrandova, z politiky a veřejného života vůbec se u Jana Procházky projeví první příznaky zhoubné choroby. Zdeptaný neustálými útoky, štvavou kampaní a systematickým očerňováním své osoby, které vyvrcholilo 21. dubna 1970 odvysíláním nechvalně proslulého televizního „dokumentu“ *Svědectví od Seiny*,²⁵⁶ nemoci podlehl. Zemřel 20. února 1971 krátce po svých dvaadvacátých narozeninách.

4.2 „Obrozená“ dramaturgie

Namísto tvůrčích skupin vznikly s platností od 1. března 1970 tzv. dramaturgické (DS) a výrobní skupiny (VS)²⁵⁷ - na rozdíl od TS, kde se dramaturgická a výrobní fáze přípravy filmu propojovala (v čele skupiny stáli vedoucí dramaturg a produkční), zde byly odděleny. Cíl, který toto opatření sledovalo, byl zřejmý – možnost důslednější kontroly nad vznikajícími díly.²⁵⁸

255 Scénář napsal Vávra spolu s M. V. Kratochvílem.

256 Tento televizní pořad vznikl pod přímou režii Státní bezpečnosti. Odposlechy z bytu profesora Václava Černého byly tajnou policií sestříhány a zmanipulovány tak, aby dávaly dojem souvislého rozhovoru Černého s Procházku. V něm oba aktéři, a zejména Procházka, očerňují některé představitele reformního procesu. Cílem bylo ukázat Procházku jako žádně nízkosti se neštítícího kariéristu, který neuznává nikoho kromě sebe. StB k „dokumentu“ vymyslela i legendu, podle které představitelům televize záznamy poskytl „nejmenovaný emigrant“.

257 Viz. zápis 4. porady Ústředního ředitelství Čs. filmu z 28. dubna 1970. Archiv NFA, Porady ÚŘ 1.-10. 1970.

258 Stejný účel sledovalo i nařízení oznámené oběžníkem ředitele FSB v zastoupení Miloslava Fábery 15. září 1970. Podle něj měly být všechny filmy ústřednímu řediteli čs. filmu Puršovi předváděny zásadně ve stádiu,

Výrobní skupiny byly ustaveny čtyři. V jejich vedeních stanuli produkční ze zrušených tvůrčích skupin Jiří Šebor (z TS Šebor – Bor), Erich Švábík (z TS Švábík – Procházka), Bohumil Šmída (z TS Šmída – Fikar) a Ladislav Novotný (z TS Novotný – Kubala). Nejsem schopen posoudit, zda „generální pardon“, který zde normalizátoři zmíněným produkčním udělili (všichni působili ve vedení TS zodpovědných za krizi 1968-69), byl motivován tím, že nové vedení vinilo z krize pouze šéfdramaturgy TS, nikoli vedoucí výroby, nebo zda tady jen účel světil prostředky – složitost výrobní stránky filmu byla podle všeho zřejmá i normalizátorům a zkušených profesionálů v tomto směru nebylo mnoho, proto ber kde ber.²⁵⁹

Dramaturgických skupin bylo vytvořeno šest. Na rozdíl od VS, lidé, kteří byli instalováni do jejich čela byli z větší části pro funkci, v níž de facto pomáhali formovat tvář kinematografie, zcela nekompetentní.

Svoji skupinu získal Zdeněk Dufek, nepříliš úspěšný scenárista např. předposledního Fričova filmu *Přísně tajné premiéry*, který značnou část roku 1970 a ještě i 1971 spíše než vedením skupiny strávil přípravou vlastního dobrodružného příběhu *Velká bílá cesta* podle povídek Jacka Londona. Film, který se měl realizovat z větší části na Kavkaze v koprodukcii se sovětským Lenfilmem (režii měl mít původně Dušan Klein, pak Vladimír Čech), musel být nakonec po řadě peripetií zastaven, neboť se ukázalo, že v podmínkách tamější zimy není možné filmovat.²⁶⁰

Další skupinu, která se primárně zaměřila na zpracování látek s politickou a angažovanou tematikou, vedl dr. Vojtěch Trapl. Ten se na Barrandově pohyboval už za II. světové války, kdy působil ve společnosti Pragfilm. Bezprostředně po osvobození byl prvním předsedou barrandovské závodní rady. Později natáčel krátké filmy v Gottwaldově a vedl referát pro film a televizi při Ministerstvu zemědělství, kde také vytvářel snímky s touto tematikou. Jak vzpomínají pamětníci, Trapl byl do morku kostí prorežimním člověkem, u něhož se naprostá ideologická zaslepenost podivuhodně kloubila s nepotlačitelnou sentimentalitou. Tu projevoval zejména ve svém vztahu k milovaným jižním Čechám.²⁶¹

kdy jsou na dvou pásech (tedy obrazovém a zvukovém), aby případné připomínky a výhrady mohly být realizovány bez větších komplikací. Při těchto schvalovacích promítáních měly být kromě ústředního ředitele přítomni ředitel českého filmu dr. Steiner, ředitel ÚPF, ředitel Čs. filmexportu, z pracovníků studia pak ústřední dramaturg, ředitel a předseda IUR, náměstkové ředitele a předseda CZV KSČ. Viz. Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady vedení Studia.

259 Např. Erich Švábík byl v září 1970 vyloučen z KSČ, s dodatkem, že „*schválil do výroby film Ucho, který je možno hodnotit jako protisocialistický film, v hodnocení své politické činnosti byl naprosto nekritický a neupřímný*“. In: Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních /FSB, RDZN, DKK/ po skončení pohovorů k výměně legitimací, AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, počet stran 8.

260 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Ústřední dramaturgie.

261 V tomto směru lze doporučit např. Traplovy prázdninové reportáže z jižních Čech uveřejňované v časopise

Převážná většina snímků prvního období konsolidace, jež měly za cíl prosazovat novou kulturně – politickou linii strany, vznikla právě v Traplově skupině: *Člověk není sám* (1971, r. Josef Mach), *Černý vlk* (1971, r. Stanislav Černý) či *Cesty mužů* (1972, r. Ivo Toman). Připravoval se zde také nakonec nerealizovaný „závažný cyklus politicky angažovaných látek“ *Studená válka*, na němž se mělo finančně podílet Ministerstvo vnitra a Ministerstvo národní obrany.

Trapl nicméně ve vedení skupiny vydržel jen do roku 1972, kdy na vlastní žádost odešel. Věnoval se pak jednak pedagogické činnosti na FAMU a na žurnalistické fakultě Karlovy univerzity, a také filmové režii. Trojice jeho socialisticky angažovaných snímků ze 70. a počátku 80. let (*Tobě hrana zvonit nebude*, *Vítězný lid* a *Velké přání*) je vrcholem myšlenkového i řemeslného úpadku československé kinematografie normalizačního období.

Ve vedení skupiny se ocitl také Vojtěch Cach. Dramatik, autor her z historie dělnického hnutí jako „Mostecký viadukt“ či „Duchcovská stávka“ a budovatelských dramát typu „DS-70 nevyjíždí“, z nichž většina patří k typickým projevům schematismu 50. let minulého století.

Ze zapomnění se vynořil Karel Cop. Kdysi „zázračné dítě“ z FAMU, kterému kdekdo předpovídal zářnou budoucnost²⁶² a na počátku šedesátých let scenárista Čechových populárních detektivek s Karlem Högrem jako poručíkem *Tůmou 105% alibi* a *Alibi na vodě*. Později však navázal spolupráci s StB a navíc jej zcela rozvrátil alkohol. Ludvík Toman mu nejen svěřil vedení vlastní skupiny, ale učinil z něj dokonce svou „pravou ruku“. Byl to podle svědectví pamětníků právě Cop, kdo za Tomana četl scénáře a radil mu, co schválit a co zakázat.

Zkušenými dramaturgy ve vedení skupin byli vlastně jen dva: dr. Miloš Brož a Ota Hofman. Brož, který přešel z TS Feix-Brož, měl za sebou léta praxe u filmu v nejrůznějších funkcích, o jeho kompetentnosti nebylo třeba pochybovat. U osobnosti Oty Hofmana, respektive dramaturgické skupiny, kterou vedl, bych se rád zastavil déle.

Květy, nichž se „krůpěj rosy v trávě mísí s vyznamenáními, které kvetou červenými stužkami jako rudé máky.“ Diamantová svatba, *Květy*, 5. června 1971, s. 26 – 27. Brána, kterou procházíme, *Květy*, 3. července 1971, s. 18-20.

262 Takto o Karlu Copovi hovořil v našem rozhovoru scenárista Lubor Dohnal, jako o „machrovi“ se o něm vyjadřuje i jinak velmi kritický Pavel Juráček (*Deník*, s. 706). Pro úplnost dodejme, že např. Lubor Dohnal vzpomíná, že to byl právě Karel Cop, kdo ho po ustavení nových dramaturgických skupin přesvědčoval – jakož i jiné – aby od filmu neodcházel, protože profesionály, jako je on, náš film potřebuje: „Dyť to není tak moc, dyť nemusíš dělat propagandu, stačí, když budeš psát to, co umíš, normální věci...“ znělo Copovo zaříkávadlo. Dohnal také dodává, že když se v roce 1971 jednalo o jeho vyhození ze Studia, Cop na společné schůzce s Tomanem vystupoval umírněně v jeho (Dohnalův) prospěch.

4.2.1 Ostrůvek svobody jménem Skupina dětského filmu

Hofman stanul v čele bývalé skupiny Švabík – Procházka, která prošla personálním zemětřesením po nástupu nového vedení s nejmenšími ztrátami. Po reorganizaci v ní zůstala velká část původních dramaturgů. Byla to do značné míry zásluha prozíravosti Jana Procházky, jenž na podzim 1969, když poznal, že se už nemůže udržet, předal vedení skupiny právě Hofmanovi, k němuž měl jako k charakternímu člověku naprostou důvěru. Podle svědectví dramaturgyně této skupiny Marcely Pittermannové se výměna podařila doslova za pět minut dvanáct. Hofmanovo jmenování do funkce podepsal ředitel Harnach jako jedno z posledních rozhodnutí, než byl sám odvolán.²⁶³

Skupina dětského filmu pak přinejmenším v první půli sedmdesátých let působila jako útočiště mnohých režimu nepohodlných autorů, kteří zde doufali nalézt – a také nalézali – podstatně svobodnější tvůrčí ovzduší než v ostatních dramaturgických skupinách. Byli to zhusta tvůrci, kteří neprošli při stranických prověrkách, ostatně např. i dramaturgyně Pittermannové nebo samotnému Hofmanovi bylo v rámci pohovorů zrušeno členství. Hofman měl navíc i další kádrový vroubek, neboť se v letech 1968 a 1969 aktivně účastnil plenárních zasedání FITESu.

Dramaturgové této skupiny se také pokoušeli o spolupráci se „zakázanými“ autory: scénář Hledá se stopa tady měl ještě v průběhu roku 1972 rozepsaný pod dramaturgií Václava Nývltu Lubor Dohnal²⁶⁴, pravěkou trilogii podle Eduarda Štorcha psal Pavel Juráček. Ani jeden z projektů se sice nakonec nepodařilo protlačit do realizační fáze (Dohnalův scénář spadl ze stolu úplně, pravěkou trilogii napsal nakonec Milan Pavlík, zčásti i proto, že Juráček sám nechtěl na látce pokračovat), na odvaze dramaturgů, kteří byli ochotní do takových potencionálně nebezpečných podniků jít, to však nic nemění.²⁶⁵

Za povšimnutí také stojí, že čtveřice nejznámějších scénářů celého normalizačního období, u nichž došlo k tzv. „pokrytí“, tedy že se pod scénář místo skutečného autora podepsal někdo jiný, byly realizovány právě v této skupině. Dva z nich napsal František Pavlíček: pod první, pohádku *Princ Bajaja* podle Boženy Němcové, se podepsala autorka dětských rozhlasových her Eva Košlerová, druhý, taktéž pohádku podle Boženy Němcové *Tři*

263 Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C.d. (Pozn. 165).

264 Rozhovor s Luborem Dohnalem. C. d. (Pozn. 26).

265 Marcela Pittermannová k tomu říká: „Oslovit tyhle autory jsme mohli, ale s rizikem, že vznikne scénář, který pak nebude povolen. Já jsem se snažila, aby napsal scénář Vlastimil Venclík, Vladimír Merta aj., ale nikdy to neschválili. Zalomili to vždycky hned v povídce. Ale na své triko, s rizikem, že někdo nad vámi postavený varovně zvedne obočí, to člověk zkusit mohl. A občas, když ten scénář nepustili, tak já jsem je přešupačila do Albatrosu a vyšlo to aspoň jako knížky.“ Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C. d. (Pozn. 165).

oříšky pro Popelku pokryla scenáristka Bohumila Zelenková. Mimochodem – Antonín Kachlík, jeden z předních praporčíků normalizované kinematografie, jenž se realizace vynikajícího Pavlíčkova scénáře na sklonku roku 1970 chopil, dobře věděl, že skutečným autorem je jeden z předních „pravicových živlů“. Žádný ideologický, ani morální problém s tím však neměl. A když Pavlíčkova první manželka, s níž se dramatik mezitím rozvedl, na vyšších místech udala, kdo scénář opravdu napsal, politicky exponovaný Kachlík prostřednictvím svých konexí možnou aféru hned v zárodku zahladil.²⁶⁶

Dalšími dvěma „pokrytými“ látkami pak byly scénáře Jana Procházky *Už zase skáču přes kaluže*, který byl realizován Karlem Kachyňou v roce 1970, když se pod něj podepsal sám Ota Hofman, a *Páni kluci* z roku 1975, pod nímž je jako autor uveden Vít Olmer.²⁶⁷ Jejich realizace byla možná hlavně proto, že Jan Procházka většinou vynechával fáze synopse a povídky a psal rovnou scénář, látky tak nebyly nikde smluvně podchycené.

Uvedli jsme, že v Hofmanově skupině panovalo svobodnější ovzduší než ve zbytku studia. Nedělejme si nicméně iluze, že by zde strana situaci bedlivě nesledovala. Archivní dokumenty to jasně dokazují. Autoři Zprávy o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB, vypracované pro městský výbor strany v roce 1973, například pochvalně hodnotili, že důvěra, kterou strana dala některým „pomýleným“, jako např. Otovi Hofmanovi, jemuž „bylo dokonce svěřeno vedení skupiny“, přinesla své ovoce.²⁶⁸

Stejně jako do ostatních dramaturgických skupin i do této dosadila strana v rámci reorganizace „svého“ člověka, který měl dohlížet na to, aby se v dramaturgii studia už nikdy neopakovala krizová situace z let 1968-69. Zde byl tímto kontrolorem jistý Albert Mareček, bývalý zaměstnanec rozhlasu. Své skutečné poslání nastrčeného fyzla kryl tím, že se snažil působit jako dramaturg. Jeho mnohastránkové rukou psané posudky na scénáře však autoři nebyli ani schopni rozluštit, natož pak se jimi řídit.²⁶⁹ Agent Mareček nakonec skončil, poté co jej z nových poměrů nervově zcela vyčerpaný Ota Hofman přistihl, jak mu v kanceláři prohledává stůl. Hofman dostal záchvat, při kterém mu praskl žaludeční vřed. Po návratu z nemocnice měl odvalu ztropit na vedení studia skandál, přičemž pohrozil, že pokud Mareček neodejde, půjde on. A Toman špicla skutečně propustil.

Musíme mít totiž vždy na paměti: Barrandov byl jistě svého druhu kulturní institucí, ale vedle toho byl také továrnou, byť vyráběl zboží značně specifické. A jako každá továrna musel produkovat zisk. „*Ročně naše skupina dělala šest, sedm filmů. (...) A samozřejmě ty*

266 Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C. d. (Pozn. 165).

267 Srov. Boris Jachnin, *Jan Procházka*, Praha: ČSFÚ 1990, s. 26.

268 Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB. AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

269 Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C. d. (Pozn. 165).

*filmy měly ohromný exportní úspěch. My jsme z Filmexportu dostávali zprávy, a často až 85 % ročního exportu všech československých filmů byly dětské snímky. Hlavně Plívová se strašně prodávala, nebo Tři oříšky pro Popelku.*²⁷⁰ A právě ze zahraničí proudily valuty, které potřeboval nejenom stát, ale i samotné FSB zejména na nákup drahé západní filmové suroviny. Tento aspekt spolu s přesvědčením vedení studia, ostatně ne úplně nesmyslným, že dětské filmy není třeba tak hlídat, neboť u nich nehrozí ideologická diverze, stály nejspíše za vznikem zmíněné svobodnější atmosféry ve Skupině dětského filmu v první normalizační etapě.

4.2.2 Ovládnutí tvorby

Spolu s dramaturgickými skupinami byla v březnu 1970 nově ustavena také Ideově umělecká rada FSB, která měla sloužit jako poradní orgán ředitele studia.²⁷¹ Není přitom jasné, jestli se při hledání vhodného názvu normalizátoři rozhodli záměrně pro podobnost se zrušenými ideově uměleckými radami, aby vytvořili jakési zdání kontinuity, či zda toto pojmenování zvolili prostě z nedostatku vlastní fantazie. První schůze IUR FSB proběhla 1. června 1970 v budově Ústředního ředitelství Čs. filmu v Jindřišské ulici. O poslání tohoto orgánu hodně vypoví již prostý výčet jeho členů: plk. Jan Kovář, vedoucí odboru Ministerstva vnitra, dr. Ivan Hutíra, prorektor Vysoké školy politické ÚV KSČ, Jan Kliment, redaktor Rudého práva, Antonín Dvořák, vedoucí kulturně politického oddělení MV KSČ, dr. Radoslav Švec, člen ÚV KSČ, František Stoklasa, pracovník kulturně-politického oddělení byra ÚV KSČ, ing. Jaroslav Kučera, pracovník ideologického oddělení ÚV KSČ, Vladimír Kulhánek, pracovník oddělení společenských organizací ÚV KSČ, dr. Jaroslav Sítař, člen sekretariátu tajemníka ÚV KSČ. Tvůrčí složku zde pak zastupovali Jiřina Švorcová, Ludvík Toman, Kamil Pixa a Miloslav Fábera, který byl zároveň jmenován předsedou rady.²⁷²

IUR FSB se scházela nepravidelně, přibližně dvakrát do měsíce. Hodnotila při tom nejen už hotové filmy (v roce 1970 stihli její členové posoudit 11 titulů, z nichž byla většina těch tzv. „trezorových“), ale též scénáře, které vedení studia, především Toman, předtím vyhodnotilo jako problematické či potencionálně nebezpečné. Není asi třeba zdůrazňovat, že jak při hodnocení filmů, tak scénářů hrálo hlavní roli politické hledisko, doslova vznikla IUR proto, aby *„byla uskutečňována linie strany stanovená na posledních zasedáních ÚV KSČ i*

270 Tamtéž.

271 Archiv NFA, Porady Ústředního ředitelství 1.- 10. 1970.

272 Tamtéž.

v oblasti dlouhých filmů“.²⁷³ Jako příklad, kudy se ubíraly úvahy členů IUR při posuzování díla ocitujme z posudků Páralova a Jirešova scénáře Katapult napsaného podle stejnojmenného Páralova románu, jenž byl hodnocen na jedné z prvních schůzí IUR FSB v roce 1970:²⁷⁴ „*Je to glorifikace buržoazního myšlení a bezvýhodnosti, scénář je amorální.*“ (Kulhánek). „*Postoj autora je nám cizí a není přátelský, ve svém posledním románu Páral oslavuje maoismus.*“ (Kout). „*Páral se necítí v naší společnosti dobře a nemá rád lidi.*“ (Silan). „*Scénář je zcela produktem nám cizího myšlení.*“ (Kliment). „*Páralův pohled na svět je neradostný.*“ (Švorcová). Realizace Katapultu byla vzápětí nedoporučena všemi přítomnými členy IUR.²⁷⁵

V polovině roku 1971 byla IUR FSB zrušena a nahrazena tzv. Poradním sborem ústředního dramaturga (PS ÚD). Oficiální odůvodnění znělo, že IUR „*byla příliš široká a jak praxe ukázala, ne přímo spjatá s literární přípravou.*“²⁷⁶ Někteří členové IUR byli nicméně převedeni také do PS ÚD, který se podle mínění vedení studia „*za krátkou dobu plně osvědčil, stal se důležitou oporou vedení Studia, přes všechny obavy se nestal schvalovacím orgánem, ale důležitým ideologickým nástrojem při boji o barrandovskou tvorbu jako tvorbu kinematografie socialistické.*“²⁷⁷

Zápisy z porad PS ÚD však spíše ukazují, že ve skutečnosti tento orgán jen přispěl k dalšímu rozšíření vlivu Ludvíka Tomana, stal se jakousi jeho prodlouženou rukou, která měla zastříti fakt, že reálně ve FSB veškeré rozhodování přináleželo jedinému člověku. Potvrzuje to např. i to, že pokud se náhodou přihodilo, že PS ÚD vyslovil jiné hodnocení předložené látky, než jaké Toman očekával, byl konečný verdikt nakonec stejně vždy totožný s tím, co prosazoval Toman sám.²⁷⁸

Typické také bylo, že samotní autoři či dramaturgové skupiny, v níž se látka připravovala, neměli na jednání PS ÚD přístup, nemohli se k případným námitkám vůči scénáři vyjádřit a o rozhodnutích, jež PS ÚD učinil, se dozvídali až ex post, ve chvíli, kdy už je nebylo v podstatě možné nijak zvrátit.²⁷⁹ Šlo přitom o zjevné porušení zřizovacího statutu

273 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady vedení studia.

274 Tamtéž.

275 Bližší okolnosti vzniku tohoto filmu srov. Pavel Janoušek, Katapult a Katapult. In: *Filmový sborník historický I.* Praha: ČSFÚ 1988, s. 259-273.

276 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, „Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1971“.

277 Tamtéž.

278 Jako příklad uveďme scénář Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka Sedm zásad inspektora Trachty. Ten byl PS ÚD projednáván v první polovině roku 1971 a všemi hlasy doporučen k realizaci (zastávala se ho velmi např. i Jiřina Švorcová). Toman ho pak přesto ve svém posudku zcela odsoudil mj. za „laciný a bezideový humor“ a smetl ze stolu. Upravený scénář byl nakonec pod názvem *Rozpuštěný a vypuštěný* dán do výroby v roce 1984, nedlouho poté, co Toman z FSB odešel.

279 V barrandovském archivu jsem objevil např. dopis datovaný 5. srpnem 1971, v němž si vedoucí dramaturg dr. Brož na tuto praxi stěžuje Ludvíku Tomanovi. Náprava však sjednána nebyla.

IUR FSB, v němž se v bodě osm výslovně říká: „*Hrubě sestřižené filmy filmy budou předváděny IUR zpravidla s úkolem, aby sdělila řediteli FSB připomínky ke konečné úpravě filmů. Při těchto předváděních bude přizván ústřední dramaturg FSB, příslušný šéf produkce a režisér filmu, aby se seznámili s poradním názorem IUR.*“²⁸⁰

IUR FSB i PS ÚD tak byly opravdu především jen dalšími prostředky, které měly pomoci zbavit barrandovskou tvorbu její autonomie a učinit z ní poslušnou služku stranických sekretariátů.²⁸¹ Jestliže pro zrušené tvůrčí skupiny a jejich ideově umělecké rady platilo, že se snažily být autorovi na jeho cestě k dílu oporou a často také působily jako jakási nárazníková zóna mírnící útoky zvenčí, posláním orgánů vytvořených normalizátory bylo naopak tlak na tvorbu zesilovat a udržovat ji v přesně vymezených mantinelech oficiálně povoleného. Z autentické tvorby, aktu ze své podstaty vyžadujícího svobodu, se tak stalo jen mechanické vyplňování předepsaných šablon. Skutečný život znovu musel ustoupit schematicismu, který československá kultura zažila již v padesátých letech, a který se po zkušenostech let šedesátých zdál být šťastně odklizen na smetiště dějin.

4.2.3 Nová kinematografie

Nové vedení Studia bylo na počátku roku 1970 postaveno před nelehký úkol. Mělo z české filmové tvorby znovu udělat tvorbu bezvýhradně socialistickou, odpovídající nové kulturně-politické linii strany. Současně však nemělo k dispozici o mnoho více než dramaturgický plán připravený ještě Harnachovým vedením v duchu reformní politiky Pražského jara. Na jeho radikální přepracování nebyl čas, to by trvalo příliš dlouho. Z ekonomického hlediska bylo bezpodmínečně nutné, aby se výroba nezastavila, ateliéry musely být zaměstnány.²⁸² Proto bylo rozhodnuto, že rok 1970 bude jakýmsi přechodovým rokem, kdy bude pozornost obrácena na tzv. divácké filmy. Nepočítalo se tedy s tím, že by už v tomto roce bylo možné vyrobit skutečně angažovaná díla, mělo být však aspoň zajištěno, aby už nevznikly filmy režimu nepřátelské.²⁸³ Filmy sledující čistě zábavnou funkci měly zároveň posloužit k odvedení pozornosti publika od palčivých společenských a politických

280 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Ústřední dramaturgie- „Statut a náplň činnosti Ideově-umělecké rady FSB.“

281 Srov. Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ: „(...) *Komunistická strana a socialistický stát musí ovládat všechny nástroje k prosazení svých politických, třídních a ideových cílů. Sdělovací prostředky, tisk, rozhlas, televize, film, jsou nesmírně důležitým nástrojem moci a masové politické výchovy, který se nikdy nesmí vymknout řízení a kontrole marxisticko-leninské strany a socialistického státu, nemá-li se věc socialismu dostat do vážného nebezpečí.*“

282 Jednou z možností, o níž se údajně prvotně v ÚV KSČ uvažovalo, mělo být úplné zastavení filmové výroby na několik let. Tuto informaci se však doposud nepodařilo zcela potvrdit. Srov. Ivan Klimeš, Modely filmové dramaturgie. In: *Život je jinde...?*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 379.

283 Zpráva II.

otázek současnosti. Rodí se tak ona příznačná „kinematografie zapomenutí“, typická pro podobu československého filmu po celé následující dvacetiletí.

Přechodným převedením důrazu na méně angažované látky měly vzniklé dramaturgické skupiny získat čas, aby v průběhu roku 1970 připravily scénáře, které by už zcela odpovídaly aktuálním potřebám. Rok 1971 se tak měl stát „počátkem nástupu k socialistické tvorbě“.²⁸⁴

Zdá se však, že v tomto směru nové vedení poněkud přecenilo situaci. Nejvýznamnější ze scénáristů, kteří spoluvytvářeli podobu filmu v předešlé dekádě, byli buď zakázaní (Jan Procházka, František Pavlíček), nebo nepovolení (Zdeněk Mahler, Antonín Máša, Pavel Juráček, Lubor Dohnal), zčásti v emigraci (Vratislav Blažek, Arnošt Lustig, František Daniel) a dílem neměli o podílnictví na stavbě obrozené kinematografie zájem (Vladimír Körner). To platilo také pro většinu spisovatelů spolupracujících s filmem.

Autoři, které šéfové skupin byli schopni ke spolupráci získat, pak ani zdaleka neodpovídali kvalitám těch, o něž film přišel. S dramaturgy se měla situace obdobně. Byli to z drtivé většiny zcela neznámí lidé (politicky ovšem pochopitelně dokonale prověřeni), kteří přišli často ze zcela vzdálených oborů a o scénaristickém řemeslu či filmu vůbec měli jen mlhavé představy. Byli přijati proto, že někdo přijat být musel. Číst si dnes synopse, které v tomto období dramaturgické skupiny předkládaly vedení jako možné východisko pro budoucí film, je dosti zvláštní zkušenost, která by snad mohla mít i svůj komický rozměr, kdyby však mnohé z těch látek nebyly v následujících letech často s nemalými finančními náklady skutečně realizovány...²⁸⁵

Kromě toho, nepočítáme-li scénáře převzaté z dramaturgických zásob zrušených tvůrčích skupin, byla drtivá většina látek, které v průběhu roku 1970 dramaturgické skupiny vyprodukovaly, dílem vedoucích těchto skupin. Zhusta se přitom stávalo, že vedoucí dramaturg ve své skupině přijal vlastní látku a vyplatil si za ni příslušný honorář. Aby to nebylo tak průhledné, byl tento systém záhy vylepšen. Přešlo se na výměnný obchod: např.

284 Srov. Ludvík Toman, Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba* 18, 1972, č. 9, s. 453.

285 Vedoucí činitelé studia si přitom podle všeho byli nízké úrovně produkovaných látek i filmů vědomi. Trefnou vzpomínku nabízí dramaturg Václav Šašek: „*Slyšel jsem Tomanu při jedné příležitosti pronést: 'Ten Jireš... Pro revizionisty dělal takový filmy a pro nás točí takový sračky.'*“ Vzhledem k možnostem, jež normalizátoři měli, se s tím však nejspíš nedalo mnoho dělat. V barrandovském archivu se dochoval např. dopis ředitele Štúdia hraných filmov Koliba režiséra Vlado Bahny z konce roku 1970, který byl reakcí na Tomanovu nabídku realizace snímku *Cesty mužů* v koprodukcii Barrandov/Koliba. Bahno, jinak sám vyhlášený normalizátor, zde píše: „*Naše dramaturgie filmovou povídku Cesty mužů musí odmítnout, protože tato jen skromně splňuje náležitosti filmové povídky co do rozsahu i obsahu, což by dosazený scenárista nebo režisér ze slovenské strany jen těžko mohl zlepšit.*“ (Archiv Barrandov Studio a.s., Dokumenty k roku 1970, složka „Různé“). *Cesty mužů* byly nicméně o rok později stejně natočeny – podle scénáře, který vůči povídce vykazuje jen minimální odchylky. Hotový film byl pak prezentován jako jedno ze stěžejních děl „obrozené“ kinematografie.

látka Vojtěcha Trapla byla přijata Vojtěchem Cachem a naopak, přičemž obdobná přátelská spolupráce probíhala mezi Copem a Dufkem (ale Dufek bral také od Cacha). Ústřední dramaturg o této praxi věděl, řada zmíněných „výměn“ byla posvěcena jeho podpisem a lze předpokládat, že z čiré filantropie to také nedělal.²⁸⁶ Úsilí vedoucích skupin protlačit do realizace co nejvíce vlastních látek motivovalo také březnové rozhodnutí ředitele Šťastného, jímž se upravovalo finanční ohodnocení dramaturgů za scénáře přijaté do výroby.²⁸⁷

Přítrž této praxi učinila až výměna v čele studia v říjnu 1970, kdy Šťastného vystřídal Miloslav Fábera. Ten nechal bezprostředně po svém nástupu provést hloubkovou kontrolu stavu dramaturgie, při níž jako přece jen poměrně zkušený scenárista nutně musel zjistit, že praktický výsledek půlročního úsilí dramaturgických skupin je v podstatě roven nule.²⁸⁸ Už počátkem listopadu tak byl Ludvík Toman nucen rozeslat vedoucím dramaturgických skupin oběžník, v němž jim mimo jiné oznamoval, že jak vedoucí dramaturg tak jednotliví dramaturgové skupiny nebudou moci napříště pracovat na vlastní látce ve své skupině. Nově ji mohli pouze nabídnout skupině jiné. Tím byl odstraněn alespoň nejvíce do očí bijící aspekt podnikatelské činnosti vedoucích dramaturgů.²⁸⁹ Na zlepšení tristní situace v dramaturgii to však sotva mohlo mít vliv. Naopak zhoršovala se do té míry, že v březnu 1971 musel Toman vydat nařízení o stanovení maximálního limitu na odpisy literárních prací do výše padesáti tisíc korun na jeden realizovaný scénář předaný do výroby.²⁹⁰

V této situaci, kdy se nové dramaturgické skupiny ukázaly být vlastní původní tvorby zcela neschopné, se jako záchrana jevila možnost obrátit se k tomu, co už vytvořeno bylo. Dramaturgové zapátrali v pokladnici domácí literatury a v průběhu celého roku 1970 prudce stoupá počet adaptací literárních děl – respektive pokusů o ně.

V DS Vojtěcha Trapla šlo o Těsnohlídkovy „Příhody lišky Bystroušky“, nové zpracování Bassovy „Klapzubovy jedenáctky“ a především celý zamýšlený cyklus filmů

286 Tato praxe byla podle všeho veřejným tajemstvím už i v tehdejší době. Pavel Juráček se o ní rozepisuje v *Deníku* na s. 703 – 704. Doslova zde říká, že „...vznikl tak náramně fungující propletenec, jenž drží velice pevně pohromadě. Kdyby do toho strčila nos kriminálka, už dneska by bylo na slušný hromadný soud.“ (s. 704).

287 Ve směrnici z 28. 3. 1970 vydané ředitelem FSB Šťastným je stanoveno, že za každý schválený scénář do výroby obdrží vedoucí DS 2500 Kčs, dále filmy budou rozděleny do čtyř skupin podle ideové a umělecké úrovně, za což vedoucímu DS přísluší další odměna: za film I. stupně 4500 Kčs, II. stupně 3000 Kčs, III. stupně 1500 Kčs. Podle stejného klíče byli honorováni i dramaturgové samotní – I. stupeň 6000 Kčs, II. stupeň 4500 Kčs, III. stupeň 2500 Kčs. (Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „Dramaturgie“).

288 V barrandovském archivu se dochovalo mj. stručné Fáberovo vyjádření pro ředitelskou poradu z 11. 11. 1970: „Přečetl dalších 13 scénářů, které má u sebe, domnívá se, že je z nich málo použitelných. Výplácí se pravděpodobně vysoké částky za scénáře, které jsou pouze pokusy o scénář.“ (Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady vedení.).

289 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Dramaturgické skupiny.

290 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, Složka „Dramaturgie“.

podle Karla Poláčka „Okresní město“, „Hrdinové táhnou do boje“, „Podzemní město“ a „Vyprodáno“.

Skupina Zdeňka Dufka pracovala na novém přepisu Baarova „Jana Cimbury“.

V DS Vojtěcha Cacha se připravovala nová verze „Maryši“ a rozpracovaná byla též komedie Josef Lada, která měla „z mistrova života zachytit především jeho bohémská přátelství s Jaroslavem Haškem, Jiřím Mahenem, Eduardem Bassem a dalšími.“²⁹¹

A konečně ve skupině Karla Copa pracoval Václav Nývlt na přepisu Vančurova „Útěku do Budína“.

Bohužel, i tady se záhy ukázalo, že ani dobrá kniha se do scénáře nepřepíše sama, ba dokonce že taková práce vyžaduje více zkušeností a talentu než napsat scénář zcela původní. A tak paradoxně nakonec jediným realizovaným filmem podle klasické české literární předlohy jsou v tomto období *Petrolejové lampy*, které podle několika posledních kapitol stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka napsali Lubor Dohnal s Václavem Šaškem a režíroval Juraj Herz. Nejen osobami autorů ale i duchem a formou zpracování přitom tento film náleží mnohem více do let šedesátých než do „znormalizované“ kinematografie.²⁹²

Můžeme dnes litovat, že některé ze záměrů nové barrandovské dramaturgie nebyly uskutečněny. Jiné se však nerealizovaly spíše naštěstí. Rozpracovaná byla např. myšlenka vytvořit při ústřední dramaturgii zvláštní specializovaný útvar, který by se zabýval vyhledáváním témat z historie, vývoje a současnosti ozbrojených sil ČSSR a jejich dramaturgickou přípravou do filmové podoby. Tvorba měla být reprezentována celovečerními hranými filmy, buď přímo s vojenskými, válečnými či v širším slova smyslu brannými náměty. Podle představ Ludvíka Tomana měla tematická oblast zahrnovat především československou armádu, jednotky ministerstva vnitra včetně bezpečnostních složek, Lidové milice a dobrovolné branné organizace jako Svazarm, Červený kříž či Sbor pomocné bezpečnosti. Krom jiného měla být reflektována také spolupráce těchto uskupení s bratrskými armádami a organizacemi Varšavské smlouvy.²⁹³

Počítalo se s tím, že armáda bude studiu pomáhat vojensko-politicky a poskytováním

291 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „Ústřední dramaturgie- dramaturgické skupiny“.

292 Peripetie kolem vzniku snímku už jsou však jasně „normalizační“. Původně Havlíčkův román adaptoval Václav Šašek, jeho scénář byl také Tomanem schválen do výroby. Herzovi se však Šaškovo zpracování nelíbilo, obrátil se proto na Dohnala, aby scénář přepsal. Dohnal souhlasil, avšak pod podmínkou, že vytvoří adaptaci vlastní, což se také stalo. Protože byl ale Dohnal v době, kdy se film dokončoval, již v klatbě, bylo rozhodnuto, že v titulcích filmu bude ponechán jako hlavní autor Václav Šašek, jehož scénář byl ostatně řádně schválen a proplacen. Dohnal byl uveden pouze jako autor dialogů.

293 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Ústřední dramaturgie, Dopis Ludvíka Tomana generálmajoru Václavu Horáčkovi z Hlavní politické správy Čs. lidové armády z 30. 7. 1970.

bezplatných služeb v podobě zapůjčení vojenské techniky a dostatečného počtu branců do komparsů. Armádními složkami navržený odborníci by pak ve zmíněném útvaru při ústřední dramaturgii FSB „svými styky i osobními vlastnostmi, znalostmi i zanícením pro věc byli spoluúčastní na vzniku tohoto druhu filmové tvorby“.²⁹⁴ Do projektu se podle Tomana měly ideálně zapojit i další armády Varšavské smlouvy. Tak, aby „vojensko-politické cíle této tvorby měly co nejširší platformu a vzniklé filmy pak zaručený odbyť v zemích východního bloku“.²⁹⁵ Projekt podle všeho zkrachoval na tom, že mu ministerstvo obrany nedalo své požehnání.

V tíživém nedostatku angažovaných látek, kterými se nová kinematografie chtěla co nejdříve prezentovat, pomohl vedení Čs. filmu kalendář. V roce 1970 se slavilo sté výročí narození V. I. Lenina, 25. výročí osvobození republiky od nacismu a zároveň i od vzniku znárodněné kinematografie. Nejkrásnějším dárkem, jaký Studio mohlo dát, by samozřejmě bylo filmové dílo vážící se k některému z výročí, to však vzhledem k časové náročnosti výroby nebylo možné. Avšak již na další rok 1971 připadalo padesátileté jubileum vzniku KSČ. K tomuto výročí byla tedy 25. března 1970 vyhlášena soutěž o nejlepší scénáře a filmové povídky, které by co nejvýrazněji vyjádřily závažná témata socialistického Československa.²⁹⁶ Soutěž měla dvě části. Pro první, týkající se námětů na krátkometrážní filmy, byla uzávěrka 30. října, pro druhou, jež byla určena pro rozsahem celovečerní látky, 30. prosince. V porotě usedli Karel Steklý, Jiří Sequens, dr. Miloš Brož, F. A. Dvořák, Jan Kliment a Ludvík Toman, který byl jejím předsedou. Pozvání do komise dostal také Otakar Vávra, který však příliš dlouho váhal, zda hodlá či nehodlá v porotě usednout (přece jen jsme teprve v polovině roku 1970, ještě stále doznívá Vávrova „novovlnná“ reinkarnace, časy *Sokolova* teprve přijdou), byl proto nahrazen Steklým.²⁹⁷

Dorazilo nakonec 45 prací, 11 z nich shledali porotci jako kvalitní a předali je dramaturgii FSB pro další zpracování. Při finálním vyhodnocení na počátku roku 1971 pak porota rozhodla o neudělení I. ceny, přičemž II. cenu (20 000 Kčs) získal scénář Kamila Pixy a Kristiana Topiče Jan Zika (posléze přejmenován na *Klíč*) a III. cenu (10 000 Kčs) scénář Jaroslava Dietla Pancéřová odysea (později přejmenován na *Zbraně pro Prahu*). Zvláštní odměnu pak porotci udělili dalším pěti povídkám. Mezi nimi byly vysoce hodnoceny zejména práce Antonína Kachlíka *Udavač* a povídka Vojtěcha Trapla *Za bílého dne* (později *Tobě*

294 Tamtéž.

295 Tamtéž.

296 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, složka „Ústřední dramaturgie“.

297 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, složka „Různé“.

hrana zvonit nebude).

System vyhlášení scénaristických soutěží se v první polovině sedmdesátých let stal pro dramaturgii FSB poměrně zaručeným zdrojem námětů. Za všechny jmenujme soutěž k 25. výročí Února, vyzývací soutěž na životopisný film o Klementu Gottwaldovi, společnou soutěž se Svazem socialistické mládeže o nejlepší povídku o mladých a pro mladé, společnou soutěž s Pionýrskou organizací na film ze života pionýrů, ad. Těchto soutěží se účastnila též filmová a televizní sekce Českého literárního fondu, která navíc pomáhala dramaturgii FSB tím, že finančně odměňovala filmová díla zpracovávající angažovaná témata.

Také v pořádání těchto soutěží zaznívá jasně hlas doby. Podobné akce patřily spolu s veřejně vyhlášenými závazky k normalizačnímu folklóru. Jak jsme na předchozích stranách již jednou řekli: bylo to součástí hry. Režim si nečinil iluze o tom, co si lidé ve skrytu duše opravdu myslí, žádal však, aby alespoň nahlas říkali to, co chtěl slyšet on.

V srpnu 1970 bylo ve FSB zřízeno Scénaristické oddělení.²⁹⁸ Na rozdíl od předchozí praxe, kdy scenárista byl většinou i autorem námětu, zde se stal pouhým zpracovatelem. Podle vedení Studia totiž dramaturgické skupiny disponovaly dostatkem ideově vhodných námětů, které však neměl kdo zpracovat.²⁹⁹ Ve skutečnosti to byl jen další Tomanův krok, jak proměnit skutečnou tvorbu v pouhé plnění předepsaných úkolů. Separací scenaristů od dramaturgů, dříve organizovaných společně v tvůrčích skupinách, si Toman podle všeho sliboval také možnost důslednější kontroly nad vznikajícími látkami.

V únoru 1971 byl vedoucím Scénaristického oddělení FSB pověřen Karel Cop. Ten navrhl, aby ve stavu stálých scenaristů studia bylo ponecháno dvanáct autorů. Mezi jinými navrhoval také Antonína Mášu a Lubora Dohnala, což nebylo ústředním dramaturgem akceptováno.³⁰⁰ Ze scenaristů, jejichž tvorba byla přímo spojena se šedesátými lety či duchem „nové vlny“ tak byl vzat na milost jen Vladimír Kőrner. Z těch řemeslně schopnějších a zkušenějších zůstali ve stavu barrandovských scenaristů ještě např. Otto Zelenka, J. A. Novotný či František Vlček, přičemž dva posledně uvedení byli z těch, kteří formovali tvář českého filmu již v samých počátcích zestátněné kinematografie.³⁰¹

298 Zřízeno směrnicí č. II-15/70 ze dne 18. 8. 1970. Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Ústřední dramaturgie.

299 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1971.

300 Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка historie, Dokumenty k roku 1971, Ústřední dramaturgie.

301 J. A. Novotný se podílel na filmech Jiřího Krejčíka *Týden v tichém domě* (1947) a *Svědění* (1948) či Zemanově *Cestě do pravěku* (1955), František Vlček byl skutečným doyenem české scenaristiky, první zkušenosti sbíral již za války na filmech jako *Nebe a dudy* (r. V. Slavinský, 1941) či *Přijdu hned* (r. O.

Protože na stálý pracovní poměr zaměstnaní autoři nemohli na požadovaný objem čistě zpracovatelských úkolů stačit, bylo rozhodnuto o přijetí deseti mladých absolventů katedry scenáristiky a dramaturgie FAMU na zkušební dobu jednoho roku. Tato čistě provozní nezbytnost byla ze strany Studia odůvodněna, jak jinak, bezmála filantropickými zájmy barrandovského vedení o osudy mladých scenáristů. Toman a spol. se tak mohli prokázat jako ti, kteří na rozdíl od svých předchůdců, jimž šlo jen o osobní ziskové zájmy, pečují o rozkvet čerstvých talentů.³⁰² Pokud se takto na zkoušku přijatý absolvent osvědčil, což řečeno jinými slovy znamená, že plnil poslušně, co mu bylo nakázáno, nic nebránilo tomu, aby po uplynutí zkušební doby přešel do stálého pracovního poměru.

Vyjmenovali jsme zevrubně všechny důležité změny, jimiž v první normalizační etapě prošla dramaturgie FSB. Tyto z hlediska tvorby často zcela necitlivě a nelogicky prováděné zásahy přispěly k radikální proměně tváře československého filmu počátku 70. let minulého století.

V roce 1972 proběhlo komplexní hodnocení všech tvůrčích pracovníků studia. Na jeho základech se pak uskutečnila další reorganizace dramaturgie, která byla dokončena v březnu 1973. Byly zváženy výsledky, kterých nové dramaturgické skupiny od března 1970 dosáhly a v některých případech provedeny změny v jejich vedení.³⁰³ Dramaturgický plán na rok 1972 a léta následující měly vycházet ze směrnic daných XIV. sjezdem KSČ.³⁰⁴ Až do pádu

Vávra, 1942), po zestátnění kinematografie nalézáme jeho jméno pod *Čapkovými povídkami* (r. M. Frič, 1947), *Pytlákovou schovankou* (r. M. Frič, 1949), *Dovolenou s Andělem* a *Andělem na horách* (oba r. B. Zeman, 1952 a 1955) či u scénáře dodnes působivého Fričova dramatu *Dnes naposled* (1957). Už z prostého výčtu titulů je zřejmé, proč měli normalizátoři o tyto autory zájem. Dávali jim záruku, že budou tvořit díla, jež budou naplňovat představu nového vedení čs. filmu o kvalitní kinematografii určené nejširším masám diváků, navíc kinematografii, u níž se netřeba obávat ideologické diverze.

302 Ve smlouvě mezi FSB a FAMU mj. stojí: „*Filmové studio Barrandov, Scenáristické oddělení, vedeno snahou pomoci absolventům oboru filmové a televizní scenáristiky a dramaturgie, kteří si absolvováním tohoto oboru vlastně zvolili svobodné umělecké povolání, překlenout tíživou dobu mezi získáním diplomu a vytvořením prvních profesionálních scénáristických prací, uzavírá dohodu...*“. Archiv Barrandov Studio a.s., Dokumenty k roku 1971, Ústřední dramaturgie.

303 Z čela vedení skupiny odešel na vlastní žádost Vojtěch Trapl, odvolán byl Zdeněk Dufek. Zcela zrušena byla dramaturgická skupina Vojtěcha Cacha. Oficiálně proto, že se „ukázala zcela neproduktivní a v její činnosti se objevily nedostatky jak hospodářské tak ideové“. Spíše se však zdá, že skutečným důvodem byly osobní rozpory Vojtěcha Cacha s Ludvíkem Tomanem. V barrandovském archivu se dochovala řada dokumentů dokazujících, že Cach s ústředním dramaturgem opakovaně vstupoval do konfliktů. Chtěl např. spolupracovat s některými „zakázanými“ autory (velmi se zasazoval o Menzelovu Mandragoru, stejně jako prosazoval do realizace scénáře Ivana Kříže či Ladislava Bublíka). Někteří dramaturgové skupiny (např. Vladimír Přibský) si na Cacha u ústředního dramaturga stěžovali, že jejich snaha prosadit ve skupině jednoznačně socialisticky angažovanou tvorbu přichází vniveč, protože Cach jejich látky nepouští do realizace. Tváří v tvář těmto faktům tak nemůžeme vyloučit ani to, že u Cacha, někdejšího budovatele světlých zítřků z padesátých let, došlo jako u mnohých jiných soudruhů po událostech roku 1968 k prohlédnutí a radikálnímu přehodnocení dosavadních životních a tedy i tvůrčích postojů.

304 Skupiny měly svou pozornost zaměřit především na filmy, které pomáhají mladým pochopit politiku našeho státu, dále filmy, které přibližují divákovi boj dělnické třídy a historii našeho osvobození, filmy, jež bojují proti vlivům antikomunismu a filmy ukazující budoucnost a problémy spojené s vědeckotechnickou

totalitního režimu pak část produkce vznikala jen proto, aby těmto směrnicím a závazkům bylo učiněno zadost. Nízká umělecká kvalita těchto filmů a jejich nepatrný divácký ohlas nikoho příliš netrápily, snad se s nimi ani nepočítalo.

4.2.4 Ústřední dramaturg všeho Ludvík Toman

Již mnohokrát zde bylo vzpomenuto jméno Ludvíka Tomana. Je to jméno, kterému se nemůže vyhnout nikdo, kdo chce pátrat v dějinách československého filmu normalizačního období. Je to zvláštní a nějak to k poslednímu dvacetiletí československé totality patří: chceme-li se dnes o Ludvíku Tomanovi dozvědět něco konkrétnějšího, příliš nepochodíme. Archivy nejsou v jeho případě zrovna dvakrát sdílné anebo mlčí docela, protagonistou žádného dokumentu se ani v dobách své „slávy“ nestal, životopisce nenašel. Pamětníci si na něj bez výjimky uchovali vzpomínky jako na hulváta, pro nějž slovníky ještě nenalezly pravé jméno. Jeho tvář zachytily kamery ve filmu *Nejistá sezóna*, kde sehrál příznačnou roli schvalovatele, roli s níž spojil svůj život. Ale to byla jen role, to nebyl skutečný Ludvík Toman – člověk, který několik let v podstatě vládl naší kinematografii, člověk, který destruktivně zasáhl do řady tvůrčích i obyčejně lidských osudů. Skutečný Ludvík Toman jako by se proměnil v jakési abstraktní neurčité zlo, jež škodilo, dokud mohlo, a pak se prostě vypařilo.

Narodil se 19. srpna 1920. Za druhé světové války působil jako chemik v čakovickém cukrovaru, ale duchem už v té době podle všeho dlel v oblastech velmi vzdálených. V této době se totiž jeho první manželkou stala sestra básníka a výtvarníka Jindřicha Heislera, přes něhož se Toman dostal k surrealismu. Jakkoli neuvěřitelně se to v kontextu jeho pozdějšího působení může jevit, učarovalo mu toto prostředí natolik silně, že vytvořil a v omezeném nákladu 100 kusů následně i vydal surrealistickou sbírku „4 texty pro film“, o jejíž výtvarnou úpravu se postarala malířka Toyen.³⁰⁵ Příznačné je, že když byl Toman později, už za své barrandovské éry, na tuto epizodu dotázán, vulgárně tazatele odbyl.³⁰⁶

Po osvobození nastoupil ve funkci režiséra do Krátkého filmu Praha. V roce 1948 nalézáme jeho jméno v titulcích dodnes působivého filmu Martina Friče *Návrat domů*, na němž se měl podílet jako scenárista spolu s Leopoldem Laholou a Milošem Řehákem.

Na konci čtyřicátých a v průběhu padesátých let pak Toman v Krátkém filmu vytvořil

revolucí. Archiv Barrandov Studio a.s., Dokumenty k roku 1971, Pokyny Ludvíka Tomana vedoucím dramaturgických skupin ze 7. 6. 1971.

305 Srov. Michal Bregant, *Abakadabrantní proměny*, *Illuminace* 9, 1997, č. 2, s. 161-171.

306 Tamtéž.

přes šedesát osvětových, instruktážních a vědeckých snímků: *Křižovatku života* (1948), o tom, jak důležité je pro mladé lidi zvolit si správné povolání, *I andělé ztrácejí trpělivost* (1949), v němž nabádal k dodržování bezpečnosti práce v zaměstnání, či *Zrcadlo na vesnici* (taktéž 1949). V padesátých letech pak jeho jméno nalézáme u řady dalších krátkých snímků, převážně populárně naučných a vědeckých: *Betatron*, který získal Hlavní cenu na kongresu Mezinárodní asociace vědeckých filmů v Moskvě, *Za tajemstvím myšlení* či *Obrázky z Československa*, odměněném Velkou cenou na světové výstavě v Bruselu 1958.³⁰⁷

Z Krátkého filmu Toman odešel ke konci roku 1960.³⁰⁸ Poté působil nejdříve jako tajemník na Krajském výboru Svazu československo-sovětského přátelství, aby zde následně přešel do funkce vedoucího oddělení ústředního výboru (1963-1969). Po krátké několikaměsíční epizodě moskevského zpravodaje časopisu Svět socialismu, nastává jeho životní chvíle. K 1. říjnu 1969 nastupuje jako ústřední dramaturg do Filmového studia Barrandov.

Dnes už sotva vypátráme důvody, pro které padla volba právě na něj.³⁰⁹ Jediná scenáristická zkušenost z celovečerního hraného filmu nebyla pro člověka, který měl mít hlavní umělecký dohled nad dramaturgií, asi nejlepším doporučením. Nesplňoval dokonce ani předepsaný požadavek na svou funkci, neměl totiž vysokou školu. Nejistíme ani, jaké byly osobní Tomanovy motivace, s nimiž na Barrandově zavedl na několik let prakticky hrůzovládu jediného muže. Zda to byly neukojené ambice, touha pomstít se těm, kteří dosáhli úspěchu, či snad jen prosté sebeokouzlení člověka, jenž zjistil, že má moc čachrovat s osudy druhých. Zřejmě od každého trochu.³¹⁰ Po čase stráveném v barrandovském archivu, kde jsem se pročetl Tomanovou korespondencí, jeho vzkazy, rozhodnutími a doporučeními, ho v žádném případě nepovažuji za člověka přesvědčeného ani za neostalinistu, jenž by svůj osud semkl se stranou v jistotě, že strana dobře koná. Vidím ho naopak docela jasně jako pragmatika, pro kterého byla ideologie jen vhodnou berlí, s níž mohl bít po hlavách těch, jimž se chtěl mstít.

307 *Filmové informace*, roč. 10, 1959, č. 18., s. 11.

308 Podle vzpomínky režiséra Víta Olmera byl Toman z KF vyhozen „(...) mimo jiné pro arogantní, urážlivé chování k dělníkům plzeňské Škodovky, jimž se při natáčení opilecky posmíval.“ In: Vít Olmer, *Tváře jak dětské prdelky aneb příběhy českého filmaře*, Praha: HAK 1997, s. 52.

309 V jeho prospěch jistě hovořily zmíněné funkcionářské působení ve Svazu československo-sovětského přátelství a zpravodajské angažmá v Moskvě. Podle na Barrandově tradovaných, dnes však zřejmě již neověřitelných historek, měly tyto Tomanovy aktivity vyvrcholit v okupačních dnech 1968, kdy měl dělat kurýra do SSSR.

310 Režisér Zdeněk Podskalský si ve svém deníku 13. dubna 1973 poznamenal: „Opilý hlavní dramaturg Toman dal návrh na propuštění asi třinácti režisérů. Krejčíka, že je blázen. Schorma, že organizoval protistátní hnutí, Juraje Herze – čert ví proč (nebo že je Žid), Vláčila že pije, Hubáčka, Makovce... ani už nevím proč.“ In: Zdeněk Podskalský, *Lásky a nelásky aneb není tam nahoře ještě někdo jinej?*. Praha: Forma 1996, s. 73.

Jeho moc byla zpočátku takřka neomezená. To on sestavil nové dramaturgické skupiny, aby následně schvaloval filmové povídky, které zde vznikly, a rozhodoval o tom, podle které z nich se může začít psát literární scénář. Schvaloval přidělování filmů režisérům a personální obsazení štábů. Zde se doslova vyžíval v likvidaci toho, co léta dobře fungovalo.³¹¹ Zejména se snažil zničit ustálené tvůrčí týmy, neboť byl přesvědčen, že kde jsou alespoň dva spřátelení tvůrci pohromadě, tam je vždy potencionální nebezpečí komplotu. Když byl režisér sehraný s kameramanem a Toman na to byl upozorněn, říkával: „Právě proto. Ať jsou od sebe.“³¹² Schvaloval herecké obsazení, což šlo tak daleko, že navštěvoval dokonce i herecké zkoušky dětských představitelů ve skupině Oty Hofmana: „*Jednou jsme chystali Údolí krásných žab, Hanibal to dělal. A měli jsme tam krásnou šikovnou holčinu, kterou jsme chtěli na hlavní roli. A on přišel na zkoušky a řekl: 'Ta ne, ta vypadá moc židovsky...'*“,“ vzpomíná dramaturgyně skupiny Marcela Pittermannová.³¹³ Antisemitismem se netajil, o režisérech Kleinovi a Herzovi hovořil s oblibou jako „o svých malých židáčcích“. Stejně tak byla pověstná jeho nenávist k religiozitě a věcem víry vůbec. Pečlivě procházel scénáře a jakékoliv zmínky na toto téma z nich vyškrtával. „*Vynechat pokřižování babičkou, tímto věcem je třeba se vyhnout,*“ připsal ke scénáři *Prince Bajaji*.

Nikdo nespočítá filmy, které Tomanovým přičiněním nevznikly, nikdo nespočítá filmy, které nenávratně zmrzačil. Jediný případ z tohoto období za všechny: „*Krejčík měl film Podezření, což byl příběh, jak se židovská žena, která přežila koncentrák, vrací do Prahy jako manželka diplomata a pozná tady vysoce postaveného člověka, který v tom koncentráku dělal kápa. A tohle Toman dostal a řekl: 'Dobře, ať to Krejčík natočí. Ale nesmí to být o Židech.' Čímž to samozřejmě ztratilo veškerý smysl. Kdo se na ten film pak díval, tak si říkal, jestli se ti tvůrci zbláznili, nebo co...*“³¹⁴

Kontrolní projekce byly pro režiséry zlým snem. Vše pravidelně začínalo již tím, že se Toman nedostavil do promítacího sálu ve stanovený čas, s oblibou nechával tvůrce čekat, často i několik hodin. Když se konečně objevil, s nikým nepromluvil, usedl, bez jakékoli reakce zhlédl film, po jeho skončení se zvedl, opět nikomu nic neřekl, a odešel. Nechal režiséra v nejistotě několik dní, pak si jej teprve předvolal. Nařizoval často zcela nelogické

311 Trefnou vzpomínkou je v této souvislosti poznámka Pavla Juráčka v *Deníku* z 18. září 1970: „*L. T. nedávno prohlásil, že Dušan Klein nebude točit film, jenž si připravoval. Říká se, že lidé, kteří u toho byli, nechápali, proč Klein, jenž je bezúhonný, nebude točit scénář, v němž ani sám Toman nenalezl nic závadného. A očekávali vysvětlení. Toman vše vyložil krátce a jasně: 'Klein točit nebude – za prvé proto, že je Žid, za druhé je malý a za třetí by se mu mohlo během natáčení něco stát.'*“ In: Pavel Juráček, *Deník*, Praha: NFA 2003, s. 676.

312 Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C.d. (Pozn. 165).

313 Tamtéž.

314 Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C. d. (Pozn. 165).

stříhové zásahy, které se naprosto neobtěžoval jakkoli zdůvodnit.³¹⁵ Prostě rozhodl a konec. A když se stalo, že se režisér „zašprajcoval“ a odmítl úpravy provést, film šel k ledu. Nejednalo se však v té chvíli jen o režiséra, pokud film nebyl schválen, nedostal honoráře celý štáb. A Toman to dobře věděl, mohl si být jistý, že málokterý režisér bude vzdorovat příliš dlouho, když má za sebou několik desítek lidí, za které nese zodpovědnost.

Lze se divit, že v této atmosféře, kdy úsilí řady měsíců nebo i let mohlo být kdykoli zničeno svévolným, nijak neodůvodněným, ale přesto nezvratitelným rozhodnutím jediného člověka, pozbyla tvorba smyslu? Produkční Jaroslav Solnička vzpomíná na natáčení filmu Jaroslava Papouška *Televize v Bublicích aneb Bublice v televizi*, kde Toman režiséra donutil provést naprosto nesmyslnou a nevhodnou změnu v obsazení hlavního hereckého představitele: „*Nic se nepřetáčelo, když Mirek Ondříček řekl, že záběr byl špatný, Papoušek mu povídá: 'Vykašli se na to, Mirku, to je takový film, že jeden blbej záběr se v něm ztratí.' O tom, co se tehdy točilo, si zkrátka nikdo iluze nedělal – to byla tvrdá realita a režisér si nemohl dovolit postavit se proti ní. Zdržovat se návraty k novým variantám scénáře, znova ho číst, vyjadřovat se k němu, to už Toman nechtěl.*“³¹⁶

Odkud pramenilo Tomanovo vědomí vlastní neotřesitelnosti? Všeobecně se vědělo, že jeho blízkým přítelem je Miroslav Müller, vedoucí oddělení kultury ÚV KSČ, jenž měl mít pro změnu velmi blízko k samotnému Leonidu Brežněvovi.³¹⁷ Oslovení pamětníci se také shodují v domněnce, koneckonců mnohokrát už veřejně vyslovené, že sám Toman byl agentem zahraniční kontrarozvědky – KGB. Svědčily by o tom i jeho časté cesty do Moskvy a dobré styky, které zde měl. Byl to ostatně právě Toman, kdo domlouval v 70. letech československo-sovětské koprodukce, on také podstatně napomohl ke znovunavázání styků mezi naší a sovětskou kinematografií na počátku normalizace.

Dokladem, že za ústředním dramaturgem stál někdo mnohem výše postavený, mohou být neúspěšné pokusy ředitele Čs. filmu Jiřího Purše o omezení Tomanova vlivu. První proběhl už v listopadu 1971. Purš tehdy nechal ve FSB zřídit novou funkci „uměleckého

315 Podle vzpomínky režiséra Otakara Fuky se dokonce nezřídká stávalo, že Toman v dokončovací fázi odstavil režiséra a film sestříhal podle svých představ. Potvrzuje to i Zdenek Sirový: „*Film* (Paragraf 224, 1978, pozn. Š. H.) *po natočení sestříhal šéfdramaturg Ludvík Toman, kterému se podařilo odstranit z něj to poslední, co bylo zajímavé. Vzniklo torzo, ubohý odvar našich původních představ.*“ In: Zdenek Sirový, *...není zač, řekl Bůh*. Praha: Český spisovatel 1996, s. 119.

316 Rozhovor Jana Lukeše s Jaroslavem Solničkou, „Sloužili jsme všichni“, *Illuminace* 9, 1997, č. 25, s. 135.

317 Miroslav Müller (1926 – 1997) patřil do okruhu obávaných normalizačních kádrů, jejichž moc byla takřka neomezená. Stejně jako Toman byl i on pověstný svým hulvátstvím spojeným s alkoholismem, stejně jako Toman měl také umělecké ambice. Ty si vybíjel jako autor lechtivých románek značně pokleslé úrovně (např. „S Elvírou v lázních“, 1972), které vydával pod uměleckým pseudonymem Miroslav Kapek. Krom toho psal pod dalším krycím jménem Miroslav Melen písňové texty pro skupinu Kroky Františka Janečka. V roce 1974 natočil Karel Steklý podle Müllerova námětu film *Za volantem nepřítel* z prostředí pražské taxislužby zachvácené v roce 1968 krizí organizovanou „pravicově oportunistickými živly“.

šéfa“, což odůvodnil jako uskutečňování závěrů XIV. sjezdu KSČ pro oblast tvorby.³¹⁸ Tímto šéfem jmenoval ředitele FSB Miloslava Fáberu a v závislosti na tom vydal také další rozhodnutí³¹⁹, kterým oficiálně zrušil všechna opatření, jimiž v říjnu 1969 pověřil mimořádnou pravomocí ústředního dramaturga. S přesným vyjmenováním všech těchto pravomocí, které novým rozhodnutím měly přejít do rukou uměleckého šéfa. Byly jimi zejména kádrová rozhodnutí o režisérech a dramaturgii, přidělování filmů režisérům a personální obsazování filmů a rozhodování o střihových úpravách ve filmech. Pro posuzování literárních scénářů měla být příslušná od příště výhradně Ideově-umělecká rada FSB, jejíž členy měl jmenovat ředitel studia, kterému měl být ústřední dramaturg podřízen. Stejně tak oblast zahraničních styků měla tímto rozhodnutím přejít výhradně do pravomoci ředitele FSB.

Toto rozhodnutí vypadalo nezvratně a zdá se, že samotné vedení Barrandova si oddechlo, neboť i tady měli z Tomana strach. Pavel Juráček zachytil v *Deníku* svůj telefonát s ředitelem Fáberou z prosince 1970, měsíc po Puršově akci: „...mezitím byl Toman zbaven pravomocí, které si během půldruhého roku přivlastnil. Což mi pan ředitel Fábera několikrát opakoval, aby mi naznačil, že on za nic nemůže a nyní že už bude lépe. 'Toho Tomana,' řekl, 'toho už se nemusíte bát.'“³²⁰

Jenže – nic se nestalo. Puršovo rozhodnutí (ředitele Čs. filmu!) bylo bez jakékoli reakce založeno do archivu a Toman zůstal dál na svém místě, stejně jako mu zůstaly i všechny dosavadní pravomoci. Kdo o tom rozhodl? Jak? Nevíme.

Podobných pokusů Tomana „odstřelit“ proběhlo v 70. letech ještě několik, všechny bezúspěšně. Konec všemocného ústředního dramaturga přišel až v roce 1981. K 31. srpnu toho roku byla v rámci jedné z dalších reorganizací v souvislosti „s organizačními a kádrovými změnami“ funkce ústředního dramaturga zrušena. Toman pak přešel do zahraničních zakázkových skupin, kde působil na pozici vedoucího dramaturga. Role suspendovaného krále mu však nejspíše nevyhovovala, a tak se k 30. červnu 1982 rozloučil s Barrandovem definitivně.

Na výminek se uchýlil do Československého filmexportu, kde vydržel až do své smrti v roce 1988. Bylo mu tehdy 68 let. Denní tisk skonu člověka, který přes deset let ovládal naši kinematografii, věnoval dvanáctiřádkovou noticku.

318 Archiv Barrandov Studio a.s.. Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971. Ústřední dramaturgie. Rozhodnutí č. 20 ústředního ředitele Čs. filmu ze dne 19. listopadu 1971.

319 Archiv Barrandov Studio a.s.. Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971. Ústřední dramaturgie. Rozhodnutí č. 21 ústředního ředitele Čs. filmu ze dne 22. listopadu 1971.

320 Pavel Juráček, *Deník*, Praha: NFA 2003, s. 799.

4.2.5 Továrna na iluze

„Rozhodl se (Ludvík Toman, pozn. Š. H.), že vyrobí film o nás. Totiž o 'nové vlně'. Bude se to jmenovat Továrna na iluze. (...) Velice věřím, že za ten film jednou budeme Tomanovi vděční. Protože to by nás nenapadlo ani ve snu, že se jako třicátníci dočkáme toho, že o nás bude natočen celovečerní film.“³²¹

Poznámku Pavla Juráčka jsem dlouho považoval spíše jen za zachycení dobové fámy, která se po Tomanově nástupu šířila Barrandovem. V tamějším archivu se však dochovaly dokumenty, jež dokládají, že šlo skutečně o zcela vážný záměr. Snad jen s rozdílem, že film se neměl jmenovat Továrna na iluze, nýbrž Továrna iluzí.

Celý projekt byl přímo iniciován Tomanem, jak dokládají dvě nalezené synopse, které se od sebe odlišují jen naprosto nepatrně. První z nich je nedatovaná a nenesení ani označení příslušné dramaturgické skupiny.³²² Vznikla však podle všeho ve stejné době jako synopse č. 2, jež je už označená listopadem 1970 a příslušnou dramaturgickou skupinou dr. Vojtěcha Trapla.³²³ Dokladem souběžného vzniku obou námětů je jejich shodné uvození úryvkem z projevu Gustáva Husáka předneseného na ustavující celostátní konferenci Socialistického svazu mládeže právě v listopadu 1970: „...miliony našich lidí a mládeže v podstatě neviděly ve filmech nic čistého, pěkného a kulturního... Mně osobně je lhostejné, jestli má někdo zálibu párat se v sexuálních perverzích, ale nemůže mi být lhostejné, zda se takováto věc za státní prostředky masově propaguje a odvádí mladé, čisté a čestné lidi od normální společenské angažovanosti na periférie všelijakých západních hippies apod. ...“³²⁴

Jak dokládají produkční údaje, smlouvu na synopsi uzavřela s ústředním dramaturgem skupina dr. Trapla 27. dubna 1970.³²⁵ Již počátkem května byla dr. Jiřina Pokorná pověřena sběrem materiálu k tomuto projektu – tedy výběrem vhodných filmů, které by naplňovaly Tomanovy předpoklady. Dokončenou práci odevzdala o dva měsíce později, 6. července.³²⁶

Jakýmsi dodatkem k oběma námětům je několik volně přiložených nedatovaných listů, vzniklých pravděpodobně dodatečně na upřesnění autorova záměru. Na nich už Toman přesně vyjmenovává jednotlivé zamýšlené kapitoly ústřední části filmu, jež měla být věnována

321 Pavel Juráček, *Deník*, Praha: NFA 2003, s. 679.

322 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Ludvík Toman: *Továrna iluzí*, synopse č. 1, nedatováno, 7 stran A4.

323 Ludvík Toman, *Továrna iluzí*, synopse č. 2, prosinec 1970, DS dr. Vojtěcha Trapla, 5 stran A4.

324 Ludvík Toman, *Továrna iluzí*, synopse (č. 1 i č. 2), s. 1. Protože, jak jsme řekli, obě synopse vykazují jen nepodstatné rozdíly, budeme dále v textu pro přehlednost vycházet již jen z datované synopse č. 2.

325 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, *Továrna iluzí*, produkční zpráva.

326 Tamtéž.

krizovým šedesátým letům.³²⁷

Továrna iluzí měla být stříhovým filmem s hraným rámcem, v němž by byla podána analýza vývoje filmové tvorby u nás a toho, jak – dle názorů autora – ovlivňovala diváky proti ideálům společnosti. Ve stříhových pasážích mělo být využito ukázek z filmů z počátků naší znárodněné kinematografie, „nové vlny“ a zejména filmů závěrečného období 1968-69, které se zcela postavily na antisocialistické pozice.

V úvodu se dostáváme do barrandovských ateliérů, kde jsme svědky toho, jak vzniká filmová iluze – „*kde dovedné ruce dělníků a výtvarníků dovedou vykouzlit draka, hrůzostrašné příšery, dovedou vykouzlit záběry pod mořem, ve vzduchu, ze současnosti i z dávné historie, ovšem iluzí a snů, které slouží přes to všechno pravdě života (...)*“.³²⁸ Ujímá se nás průvodce, který nám v krátkých ukázkách představí některé nejzdařilejší filmy prvního období znárodněné kinematografie – *Sirénu, Němou barikádu, Divou Báru, Uloupenou hranici* a další.

Idyla však netrvá příliš dlouho. Nastávají šedesátá léta: „*Scény, které uvidíte, budou jistě některými lidmi označovány za 'vytrhávání z konceptu'. Autoři nemají v nejmenším úmyslu něco takového, ale právě tyto hlavní úmysly očistit od ostatního nánosu, aby to bahno tolik nepáchlo. Autoři také nemají úmysl se dotknout umění některých umělců, o jejichž umění není vůbec pochyb. Jestliže jsou v některých pasážích citováni, tak jen pro osvětlení té či oné události.*“³²⁹

Toman roztřídil témata, která objevil ve filmech „nové vlny“, do devíti kapitol. Každou z nich lapidárně pojmenovává podle toho, oč v ní jde. Toto označení bylo podle všeho jen pracovní, ve výsledném filmu by se zvolily popisy jiné, anebo by byly vynechány. To, co autor v těchto kapitolách tvrdí, a styl, jakým to činí, je natolik nehorázné, že v případě realizace díla v této podobě by zde vznikla záležitost (příčí se mi říct dílo), srovnatelná snad jen s těmi nejhoršími výplody totalitní propagandy 50. let typu *Freimanova Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*. Filmu, který v roce 1950 naprosto bezskrupulózně ideologicky manipuloval události tzv. čichoštského zázraku.

První kapitola nese název ŠPIONÁŽ. Filmaři jsou zde obviňováni z toho, že záměrně ve filmech odhalují metody, kterými proti zahraniční kontrarozvědce pracuje naše bezpečnost, a tak zahraničním tajným službám vlastně pomáhají. „*Podívejte se, páni špioné, jak naši 'tajní chlapi' bojují proti vám a proto se vyhněte chybám, kterých byste se mohli dopustit. I když je to více záležitost ministerstva vnitra, nemůžeme zapřít podíl, kterým se čs. film podílel.*

327 Ludvík Toman, „Poznámky“ k synopsi *Továrna iluzí*.

328 Ludvík Toman, *Továrna iluzí*, synopse č. 2, s. 2.

329 Ludvík Toman, „Poznámky“ k synopsi *Továrna na iluze*, s. 1.

*Jen pár názorných příkladů...*³³⁰ Samotné příklady ovšem chybí, měly být podle všeho vybrány až později. Nabízí se proto otázka, zda Toman nepostupoval tak, že si nejdříve určil, co chtěl ve filmech najít, a teprve pak po tom začal pátrat.

Druhou kapitolu Toman pojmenoval ŠPINĚNÍ SOCIALISMU. Konstatuje zde, že *„poslední dobou procházel čs. film značnou mezinárodní pozorností, vracel se z různých těch festivalů s cenami a laury od figury Oskara až k vavřínovým věncům z Baden-Badenu.*³³¹ Jak nás však vzápětí komentář nenechá na pochybách, na kapitalistickém festivalu mohl náš film získat ocenění jen v rámci ideologické diverze, tedy „špiněním socialismu“.

Třetí kapitola nese označení VNITRO. Zde nám autor vysvětluje, proč tvůrci „nové vlny“ byly povětšinou mladšího věku: *„Hovoříme s nadaným režisérem, jako je např. V. Novák. Když mu položíme otázku, proč si vybral zrovna tento film, odpoví: ‘Miluji film a vybral jsem si ho jako životní poslání. Nechali mě přišmrdat po celých devět let, po lednu přišli, že bych si tedy mohl něco natočit. Vybrat mi ovšem nedali, strčili mi film o kriminálu. Co jsem měl dělat, když už jsem konečně chtěl jednou doopravdy filmovat?’ (...)* Pochopitelně, že v takovém úmyslu jsou ukazováni špioni, vrazi, recidivisté jako beránci a ochránci pořádku jako banda zlotřilců a sadistů, která je živa z utrpení těch, kteří jsou jim vydáni na milost. *Jen se podívejme, jak takoví lidé vypadají: (...).*“ (následuje ukázka ze *Směšného pána* /„Pohyb! Nekecám a držím zobák!“/ a *Kladiva na čarodějnice* /scény mučení/).³³²

Další kapitola je pojmenována INTIMITA: *„Jestliže ‘nová vlna’ utíká na jedné straně od reality, na druhé straně se k ní vrací. Filmoví tvůrci se často odvažovali jít až na samou hranici morálky. Jen se podívejme, jak to sluší panu Šmeralovi v takové akci:*³³³ (vložená scéna na klozetu ze *Směšného pána*).

Pátá kapitola: SLOVNÍK. „Nová vlna“ má podle Tomana hlavní vinu na zhrubnutí výraziva naší mládeže. *„Komenský, Jungmann i Vančura se obracejí v hrobě.*³³⁴ Ukázka z Chytilové *Pytle blech* jest nezvratným důkazem.

V kapitole šesté je pojednáno téma ZESMĚŠNĚNÍ ŽENY. Že k tomuto jevu ve filmech šedesátých let docházelo, je dokumentováno ukázkami z filmů *Hoří, má panenko* a *Pytel blech*.

Sedmá kapitola nese název NACIONALISMUS. *„Nové uvědomělé umění bylo vydáváno také za nacionalisticky angažované umění. Toto ‘uvědomělé umění’ prosto jakékoliv*

330 Tamtéž, s. 1.

331 Tamtéž, s. 1.

332 Tamtéž, s. 2.

333 Tamtéž, s. 3.

334 Tamtéž, s. 4.

*nacionalistické estetiky se neostýchalo předvést vlastní národ jako smečku hyen. Pochybujeme, že ve světové kinematografii najdeme podobný obraz národní méněcennosti jako tuto scénu, kde se občané pasou nad neštěstím chudáka-*³³⁵ (ukázka ze závěru *Hoří, má panenko* s dovětkem: „...lidé, které zde autor vykreslil, neexistují v této zemi.“).

POHŘBY je lakonické označení kapitoly osmé, v níž se „dostáváme k 'umění nejčernějšímu' oplývajícímu nebožtíky, pohřby a – knězi.“³³⁶ (Ukázky ze *Smuteční slavnosti a Spalovače mrtvol*).

Kapitola SEX měla celou tuto neuvěřitelnou přehlídku zakončit názornými ukázkami toho, jak se v našem filmu posledních rozmohla nahota a sexuální perversity. (Úryvky z *Noci nevěsty* a *Já, truchlivý bůh*).

Vše uzavíral komentář: „*Beznadějně infikováni ze svých uměleckých zájezdů a stáží infikují svými díly masy naivních občanů, hovoří hlavně k bývalé buržoazii a jejím maloměšťáckým příbuzným, připraveným konzumovat vše, co se podobá jejich parazitním snům. A tak naše filmové umění, které mělo pomáhat usnadňovat lidský život, přinášet člověku radost a poučení, začalo socialistického občana přetvářet v posluhu kontrarevoluce.*“³³⁷

V souladu s aristotelskými tradicemi dramatu dospívala Továrna iluzí po scénách z šedesátých let (katastrofa) ke katarzi v podobě dubnového zasedání ÚV KSČ 1969. Tehdy spolu s nástupem Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka dochází k obratu v politické, hospodářské a tedy i kulturní politice státu. Tomu nedokáží vzdorovat ani zbytky pravicových živlů ve FSB. „*A tak Barrandov nebude ani továrnou iluzí, ani studnou jedu ale pokorně se postaví do služeb rozvoje naší socialistické kultury: VE JMÉNU ŽIVOTA, I RADOSTI A KRÁSY!*“³³⁸

Paralelně se synopsí byly zahájeny práce na filmové povídce, která z Tomanova námětu vycházela. Již koncem srpna 1970 předložili Karel Valtera a Miroslav Hladký³³⁹ vedoucími dramaturgovi Traplovi filmovou povídku *Zlatý Osmar* napsanou na námět Ludvíka Tomana *Továrna iluzí*.³⁴⁰ Na rozdíl od Tomana sledují autoři *Zlatého Osmara* více fiktivní

335 Tamtéž, s. 4.

336 Tamtéž, s. 5.

337 Tamtéž, s. 6.

338 Ludvík Toman, *Továrna iluzí*, synopse, s. 7.

339 Valtera se na Barrandově objevil v rámci reorganizace dramaturgie v březnu 1970. V průběhu 70. let scenáristicky a dramaturgicky zajišťoval především schematické, režimu poplatné agitky typu *Brynychova Hněvu* (1977) či *Věchoťkovy a Troščenkovy* a sovětsko-české koprodukce *Trasa* (1978). Miroslav Hladký byl kádrem nesrovnatelně významnějším. Po osvobození spoluzakládal deník *Mladá Fronta*, v roce 1956 založil redakci sportovního vysílání v Čs. televizi, kde následně působil jako šéfredaktor. Po dubnu 1969 se stal šéfredaktorem *Televizních novin Čs. televize v Praze*, patřil zde mezi nejagilnější normalizátory. V letech 1974-1981 vedl ve FSB vlastní dramaturgickou skupinu.

340 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbirka scénářů, Složka *Továrna iluzí*.

hranou linií, kterou ve vhodných okamžicích doplňují ukázkami z některých „novovlnných“ filmů a autentickými dokumentárními záběry z roku 1968.

Ústřední dějovou linkou je zde příběh mladého absolventa scenáristiky Jana Špacíra (zřejmě nářážka na Jana Procházku). Špacír opouští školu jako idealista, který chce tvořit nezkažené socialistické umění. Pokouší se svůj scénář, poctivý příběh o zednících oddaných své práci, udat na Barrandově. Dramaturg Roubíček (zde volba jména odkazuje podle všeho nejen na dramaturga a scenáristu Františka Pavlíčka, ale nabírá i rozměr antisemitského výpadu) spolu se svým odborným poradcem Luďkem Vaculčíkem (míněn nepochybně Ludvík Vaculík), se mu vysmějí: „*Človče, vy jste zaspal dobu. S tímhle dnes neprorazíte. Dělejte umění! Znáte novou vlnu?*“³⁴¹

Špacír následně prochází jakousi krizí osobnosti. Ta je zde demonstrována převážně tím, že bloudí nazdařbůh pražskými biografy a promítacími síněmi tu na FAMU, tu na Barrandově, kde vždy „náhodně“ zhlédne některý z důležitých snímků československých šedesátých let. Figurují mezi nimi *Hoří, má panenko*, *Smuteční slavnost*, *Směšný pán*, *Noc nevěsty* a *Kočár do Vídne*. Ze všech jsou vloženy rozsáhlé ukázky. Na těchto filmech Špacír pochopí, že pokud chce uspět, musí začít dělat něco podobného. Přepisuje proto svůj budovatelský scénář – z poctivých zedníků dělá zaháleče a rozkrádače socialistického majetku, kteří si místo o tom, jak krásně svítí slunce, povídají, kdy už konečně budou moci jít na pivo.

Demonstruje se tak názorně destruktivní vliv barrandovské dramaturgie šedesátých let, která deformovala myšlení původně třeba i v jádru ne špatných, ale bohužel nezkušených a naivních mladých filmařů. Zároveň je Špacír, jak už jsme řekli, figuruje jednoznačně upomínající na osobnost Jana Procházky. Autoři ho zde portrétní jako umělce zprvu nadaného, který ale ve vidině laciné slávy a ve snaze uspět za každou cenu sešel na ideologické scestí, z něhož není návratu. To odpovídalo přesně i oficiálnímu hodnocení samotného Procházky a jeho tvorby. Ta do určitého okamžiku, po němž už se podle normalizátorů plně dostala na antisocialistického pozice, byla akceptována jako „pokroková“, odpovídající zcela duchu komunistických požadavků na filmové dílo.³⁴²

Špacírova životní chvíle nadchází, když dramaturg Roubíček obdrží dopis z mnichovského festivalu mladých tvůrců, kam má Československo poslat soutěžní snímek. Roubíček však nemá po ruce žádného mladého autora, který by mu rychle zplichtil film, jenž

341 Zlatý Osmar, s. 3.

342 Např. Jiří Purš ve „Vývoji československé znárodněné kinematografie“ uvádí ještě v roce 1980 Procházkovy filmy *Valčík pro milión* (1960, r. J. Mach), *Pouta* a *Trápení* (oba 1961, r. K. Kachyňa) a *Zelené obzory* (1962, r. I. Novák) mezi díla, která ve své době vzbudila oprávněnou pozornost a dosáhla veřejných ocenění. In: Jiří Purš, *Vývoj znárodněné kinematografie 1945-1980*. Praha: FAMU 1980, s. 49-50.

by měl na kapitalistickém festivalu šanci vyhrát (nová vlna už je zřejmě příliš stará...). Až ve chvíli nejvyššího zoufalství („Padesát tisíc marek v pekle!“) si uvědomí, že by ho mohl zachránit Špacír.³⁴³ Aniž by se dále cokoli vysvětlovalo, navazuje rovnou scénou z Mnichova, kam Jan Špacír (Roubíčkovou svůdnou asistentkou Monikou čerstvě překřtěný na Johnyho) přijíždí uvést svůj film DIE OHR - „Eine echte Senzation aus kommunistischen Paradies“. Načež přímo následuje rozsáhlá ukázka z filmu *Ucho*, která v povídce zabírá plných devět stran textu.³⁴⁴ Poslední část této vložené ukázky se pak prolne do autentických záběrů z mítinku ve Slovanském domě 1968. Od řečnického pultíku právě odchází Josef Smrkovský a Roubíček, který řídí diskuzi, ohlašuje vystoupení Johnyho Špacíra. Ten přichází k mikrofonu a po krátké dramatické pauze divákům oznamuje, že byla právě zrušena cenzura. Lid bouří.

Po záběrech z tiskárny, kde rotačka chrlí výtisky časopisu Študák (rozuměj Student), následuje montážní scéna, v níž se mísí autentické záběry z Pražského jara s dotáčkami mladých lidí, kteří na ulici hltají stránky výše zmíněného časopisu. Výkladní skříně jsou oblepeny Špacírovými portréty, jež doplňuje heslo „Jsem s vámi, přátelé“. Kam oko dohlédne, všude visí hesla, která neodbytně připomínají ta z jara 1968. Názorně je dokumentována davová psychóza, jíž všichni propadají, celá pasáž vrcholí zběsilým útekem mladé dívky před rozvášněným davem, který z ní strhává šaty.³⁴⁵

Špacíra, který je nyní absolutní hvězdou, zastihujeme pak znovu v Roubíčkově barrandovské kanceláři: „*Umíš v tom chodit. Jsem rád, že jsi starýho Roubíčka nezklamal. Mám to tu před sebou, je to geniální nápad. Už jenom ten název DVACET SLOV, to sedí, to sakramentsky sedí. Jdeš rovnou na tělo, chlapče...*“³⁴⁶ Kamera poté sleduje zmíněné prohlášení otištěné v Liberálních listech, švenkuje po řádcích, kde můžeme číst: „...*tato slova již podepsali: Jeho Magnificence Rektor, Zasloužilý Mistr Šachu, Vysloužilý Běžec, Český Písničkář, Muž Pera, Bradlářka, Šéfkuchař, Ivan Akademik, Inženýr Cestovatel...*“³⁴⁷

V závěru zastihujeme Johnyho Špacíra, jak přebírá „Zlatého Osmara“ za svůj nový film, thriller „Okřídlená dědina“. Johny se při přebírání ceny vyznává, že je komunista a že bude dál „...*prohlubovat myšlenku socialismu přijatelného pro každou, tedy i vaši překrásnou zemi, hluboce humánního socialismu s lidskou tváří.*“³⁴⁸ Velkým detailem tváře Johny Špacíra, který pronáší významně do kamery „jsem stále s vámi“, povídka končí.

343 Tento zlom přichází v povídce přibližně v polovině – tedy i v polovině budoucího filmu.

344 Zlatý Osmar, s. 26 – 34.

345 Téměř totožně vykresluje atmosféru Pražského jara i Vojtěch Trapl ve svém snímku *Tobě hrana zvonit nebude* (1973). Na rozdíl od Valtery s Hladkým však dospívá ještě o krok dál, neboť davové šílenství zde přerůstá až do veřejného lynčování.

346 Zlatý Osmar, s. 39.

347 Tamtéž.

348 Zlatý Osmar, s. 46.

Svým způsobem zašli Valtera s Hladkým ve Zlatém Osmarovi ještě dál než Toman ve svém námětu. Toman napadal téměř výhradně filmaře a z nich ještě především ty „novovlnné“, okolní politické a společenské dění mu bylo spíše jen nezbytným kontextem. Valtera s Hladkým však zaútočili frontálně na základní stavební kameny celého obrodného procesu. Učinili tak pouhé dva roky po rozdrčení Pražského jara okupačními vojsky, kdy vzpomínky na toto období byly v paměti občanů dosud živé. V tom jim patří smutné prvenství. Nejapnost jejich výpadů spolu s naprostým uměleckým diletantstvím si v ničem nezadá např. s nechvalně proslulým Steklého *Hrochem*, který ovšem vznikl až za další tři roky. Zdá se také, že právě přílišná čerstvost událostí, které Valtera s Hladkým falšovali, stála za rozhodnutím film nerealizovat. V této fázi normalizace, jen několik málo měsíců po odstranění posledních vrcholných politiků spojených s reformním procesem,³⁴⁹ šlo spíše o to, vyhladit vzpomínku na ně z kolektivní paměti. Připomínat je, byť v takto negativním světle, mohlo přinést více škody než užítku. Oficiálně však byly příprava a realizace filmu *Továrna iluzí* resp. *Zlatý Osmar* zastaveny rozhodnutím ředitele FSB 7. září 1971 s odůvodněním, že se nepodařilo včas nalézt cestu, jak látku působivě zpracovat.³⁵⁰

Přestože Tomanův námět nakonec nepřešel z papíru na celuloidový pás, považoval jsem za nutné jej detailněji připomenout. Jednak z důvodu, že jak synopse *Továrna iluzí* tak filmová povídka *Zlatý Osmar* se v jediné kopii nalézají pouze v barrandovském archivu a nejsou tedy běžně dostupné. Ale především proto, že na nich lze průkazně demonstrovat, jaká byla profesionální i lidská úroveň těch, kteří získali počátkem normalizace hlavní slovo v naší kinematografii.

349 Alexandr Dubček byl v lednu 1970 donucen vystoupit z ÚV KSČ, následně byl delegován na post československého velvyslance v Turecku. Odsud jej vedení strany odvolalo v červnu 1970, krátce nato následovalo i vyloučení z KSČ. Dosavadní předseda vlády Oldřich Černík byl z funkce odvolán v lednu 1970 a jmenován ministrem – předsedou Výboru pro technický a investiční rozvoj. Na tuto funkci rezignoval v červnu 1970 na svou vlastní žádost. Následně byl stejně jako Dubček vyloučen z komunistické strany.

350 Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, Složka *Továrna na iluze*. Dopis Ludvíka Tomana řediteli FSB Miloslavu Fáberovi z 6. září 1971, kde mj. říká: „*Dramaturgii ani autorům se nepodařilo toto téma včas zpracovat takovým způsobem, aby film měl tu účinnost, která se od něho očekávala. I když nelze popřít, že původní záměr měl svůj význam, nepodařilo se najít takovou formu, která by dávala solidní základ k jeho realizaci. Měl svou cenu, kdyby byl rychle a aktuálně zpracován, byl však vývojem konsolidace v oblasti filmu překonán.*“ Na ředitelské poradě konané následující den bylo zastavení filmu a odepsání vynaložených nákladů schváleno.

4.2.6 Vynucené filmy

V kapitole 3. 3, v níž byl zachycen průběh i jednotlivé aspekty stranických prověrek ve FSB, jsme konstatovali, že po uplynutí určité doby dostala část tvůrců, kteří z hlediska normalizátorů stáli na opačné straně ideologické barikády, příležitost k pokání. Měli prokázat, že se „napravili“. Tady se totalitní věrouka vzácně překrývala s křesťanskou: stejně jako se v Bibli praví, že Bůh bude mít větší radost z jednoho polepšeného hříšníka než z deseti spravedlivých, oceňoval napravené hříšníky i vládnoucí režim. Nebyla to ovšem radost ze skutečného přestoupení na „pravou víru“, v to sotva někdo věřil. Máloco se však dalo propagandisticky lépe využít než veřejně známý a uznávaný „pomýlený“ umělec, jenž přiznává svou chybu a před zraky národa si sype popel na hlavu.

Oficiálně však žádnému z tvůrců možnost práce upírána nebyla. „*V dané situaci, kdy v předešlých letech byly vyráběny filmy, které z hlediska státní propagace byly spíše škodlivé než užitečné, je třeba vycházet z toho, co máme k dispozici. Především využívat dobrých filmů k tomu, aby bylo jasné, že filmová tvorba v Československu nebyla přerušena, že se vyrábí řada filmů, které jsou tvůrčím přínosem a mají své umělecké hodnoty. (...) Dále je třeba zdůraznit, že i režiséři, kteří svého času se politicky postavili proti režimu, nadále pracují. Příkladem za všechny je jeden z nejlepších filmů minulého roku režiséra Kachyni Už zase skáču přes kaluže. Z tohoto hlediska je zajímavý i film režiséra J. Papouška Hogo fogo Homolka. Režisér Papoušek patří do okruhu tzv. 'nové vlny'. Přes tuto jeho příslušnost mohl i v roce 1969 a především v roce 1970 natočit historii rodiny Homolků. (...),“ uvedl Ludvík Toman v „Podkladech pro jednání o státní propagaci v rámci Ministerstva zahraničí z hlediska využití filmu“.³⁵¹*

Zároveň se ale normalizátoři snažili nenápadně zatlačit „provinilé“ tvůrce do zapomnění. V barrandovské archivu se dochoval Tomanův dopis řediteli studia Fáberovi s návrhem filmů, jimiž měly být v roce 1971 obeslány zahraniční festivaly: „*Sydney – vybrali si Valerii a týden divů, nabídneme Na kometě. (...) Moskva – Už zase skáču přes kaluže /nedoporučoval bych tento film zasílat na západní festivaly/ (...) Bělehrad – Na kometě /z jugoslávské strany vyvíjen tlak, aby byla uvedena Touha zvaná Anada/ (...) Cannes – Luk královny Dorotky /přijmou-li/.*“³⁵²

V první fázi, bezprostředně po nástupu nového vedení, šlo především o to, aby se ve

351 Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка historie, Ústřední dramaturgie.

352 Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка historie, Ústřední dramaturgie. Dopis L. Tomana M. Fáberovi z 25. listopadu 1970.

studiu nepřerušila výroba filmů. To měli zajistit jednak tvůrci, kteří si v průběhu krizového období 68-69 nijak nezdali, a pak ti tzv. „pomýlení“, kteří se sami aktivně přihlásili k tvorbě filmů v duchu nové kulturní politiky.³⁵³ To platilo pro období přibližně roku 1970.

V průběhu roku 1971 a 1972 nastává druhá fáze, kdy už režim sám vyhledává tvůrce a nabízí jim faustovský obchod: možnost zapojit se znovu do práce výměnou za drobný ústupek, jehož podoba byla nasnadě. Je zřejmé, že normalizátoři měli zájem především o ty filmaře, kteří v předešlém období prokázali schopnost natáčet „divácké“ snímky. Jak dokládají archivní dokumenty, z představitelů „nové vlny“ to byli především Jaromil Jireš a Jiří Menzel.³⁵⁴

Jireš našel cestu zpátky už v roce 1972 filmem *...a pozdravuji vlaštovky* a vyšel ze souboje s přidělenou látkou jako relativní vítěz. Poeticky uchopený příběh komunistky Marušky Kudeřikové umučené nacisty v koncentračním táboře Ravensbrück nikdy neklesne pod přijatelnou hranici vkusu. Na Jirešově případě je ovšem možné demonstrovat ono známé „podej čertovi prst...“. Jestliže doufal, že realizací filmu *...a pozdravuji vlaštovky* provede povinné pokání, po kterém mu bude umožněno věnovat se – byť v rámci změněných, značně omezených podmínek – přece jen více osobním látkám, krutě se přepočítal. Scénář Prales, který psal spolu s Borisem Jachninem na motivy Klostermannova románu „Ze světa lesních samot“, byl odmítnut, stejně jako s Páralem připravovaný *Katapult*.³⁵⁵ Jireš musel místo nich v roce 1974 režírovat další přidělený námět *Lidé z metra*. Zde už svůj zápas s látkou a vnějšími podmínkami bohužel jednoznačně prohrál.³⁵⁶

Jiří Menzel odolával vábení normalizátorů déle. V průběhu roku 1970 a na začátku roku 1971 se pokoušel dostat do realizace scénář *Mandragory*, který spolu s Václavem Nývlttem napsal podle své inscenace Machiavelliho hry v Činoherním klubu. Projekt byl však z rozhodnutí Ludvíka Tomana zastaven.³⁵⁷ Stejně dopadl i Smoljakův a Svěrákův scénář *Sedm zásad inspektora Trachty*, který měl Menzel režírovat.

Důvody, proč vlastní projekty nebyly Menzelovi povolovány, byly nasnadě. Ještě v

353 Srov. Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB, únor 1973, AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

354 Tamtéž.

355 Srov. kap. 4. 2. 2.

356 Jan Jaroš hovoří o filmu *Lidé z metra* jako o počátku řady Jirešových snímků „(...) nejen poplatných své době a stejně šedivých, nezáživných jako většina tehdejší filmové produkce, ale navíc poznamenaných evidentní autorskou rezignací.“ In: Jan Jaroš, *Jaromil Jireš*, Praha: ČSFÚ 1990, s. 18 – 19.

357 Zde opět nemůžeme konstatovat jinak, než že jediným důvodem zastavení tohoto filmu byla Tomanova animozita vůči představitelům „nové vlny“. Činoherní klub hostoval s Menzelovou inscenací s mimořádným úspěchem po celé Evropě, do FSB přišly nabídky na koprodukční spolupráci z Velké Británie, Francie a Itálie, což v tomto období (1970-71), kdy FSB trpělo nedostatkem deviz, mohlo být pro Studio značným přínosem, velmi pozitivně se o inscenaci vyjádřil dokonce i sovětský tisk. Žádný z argumentů však s ústředním dramaturgem nedokázal pohnout.

únoru 1973 si stěžovali autoři Zprávy o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB: „U rež. Menzla se pokusy o jeho získání pro tvorbu filmů s podmínkou, že se vyjádří otevřeně a nekompromisně pro kulturní politiku naší strany dosud neseťkalo s úspěchem. Snahu za jeho získání nepovažujeme za ukončenou.“³⁵⁸ Jak známo, Toman a spol. po Menzelovi mj. chtěli, aby se veřejně vzdal Oscara.³⁵⁹ K tomu se režisér donutit nenechal, po řadě peripetií ale nakonec jako své pokání natočil film *Kdo hledá zlaté dno*. Šlo o přidělený scénář Vojtěcha Měšťana a Rudolfa Ráže, s jehož přepsáním Menzelovi pomohl Zdeněk Svěrák. Reportáž z natáčení snímku v časopise *Záběr* doplnil rozhovor s režisérem, v němž Menzel provedl sebekritiku za *Skřivánky na niti* („Nedostatek rozmyslu a nadhledu mne mrzí a považuji ho za nejhorší chybu při práci na tomto filmu...“), zalitoval svého podpisu pod manifestem „2000 slov“ („Až později jsem se přesvědčil, že mezi těmi slovy byla skryta výzva k anarchii...“), stručně se zmínil o „nové vlně“ („Některé filmy se už nedají dnes promítat, nebylo by to prospěšné...“) a závěrem vyjádřil pevnou vůli přispět svým dílem ke zdaru socialistické myšlenky („Rád bych se k tomu vývoji připojil vlastní prací a podpořil tak politiku dnešního vedení strany a státu.“).³⁶⁰

V případě dalších příslušníků nové vlny byly okolnosti jejich návratu za kameru značně rozdílné. Hynek Bočan měl po *Pasťáku*, který v roce 1969 už nesměl dokončit, pauzu pět let. V roce 1974 mohl začít pracovat v dabingu³⁶¹ a zároveň dostal možnost režirovat po nucené přestávce znovu celovečerní film, komediální detektivku *Muž z Londýna*. Tento snímek svým způsobem předznamenal další směřování Bočanovy tvorby. V následujícím dvacetiletí se v ní střídají filmy čistě „užitkové“ (*Parta hic*, *Půl domu bez ženicha*) s vážněji zamýšlenými tituly (*Pytláci*, *Vinobraní*, *Smích se lepí na paty*). Žádný z nich se však nedokázal výrazněji pozvednout nad hranici průměru, snad s čestnou výjimkou pohádky *S čerty nejsou žerty* (1984).

Více štěstí měl Juraj Herz. Ten v roce 1971 uvedl do kin už vzpomínané *Petrolejové lampy* podle Jaroslava Havlíčka a v roce 1972 *Morgianu* na motivy Alexandra Grina. Oba filmy leží jakoby mimo čas a prostor, zůstávají tehdy už naplno běžící normalizací zcela nedotčené. Především mladší *Morgiana*, realizovaná s důrazem na výtvarnou stránku obrazu (místy snad až příliš přepjatě manýristickému), působila ve své době v kontextu ostatní domácí tvorby jako pozdrav z jakési velice vzdálené, dávno ztracené doby. Od nástupu nového vedení studia uběhly přitom dva roky... S uváděním *Morgiany* v kinech byly ovšem

358 Tamtéž, s. 8.

359 Srov. Rozhovor Jiřího Menzela s Janem Lukešem, „To co dělám, má mít smysl“, *Iluminace* 9, 1997, č. 25, s. 149.

360 S Jiřím Menzelem o včerejšku i dnešku, *Záběr* 7, 1974, č. 17, s. 3.

361 Srov. Kap. 3.2.2.

již značné obtíže. Ludvík Toman ji prohlásil za „somasochistický film“ a snažil se dosáhnout jejího naprostého zákazu, což se paradoxně nestalo také zásluhou úspěchu snímku v Sovětském svazu, kde se zpracování díla ruského autora mimořádně líbilo.³⁶²

Filmem, kterým se Herz musel vykoupit za své umělecké úspěchy (ty zcela čerstvé i ty z šedesátých let), byly *Holky z porcelánu* (1974). Navzdory žánrově nevábnému označení „komedie z výrobního prostředí“ dokázal i tento námět natočit s vkusem a přiměřeně zábavně.

Poněkud jinde stáli ti „novovlnní“ filmaři, kteří svou tvorbou směřovali více k oblasti experimentu. Tedy především Věra Chytilová a Jan Němec.

Z tvůrců „nové vlny“, již zůstali v Československu a dál točili filmy, je Chytilová tou, u níž nejen že nenajdeme titul, kterým by si kupovala možnost návratu k tvorbě, ale jejíž dílo si v normalizačním dvacetiletí zároveň dokázalo uchovat nepřerušenu vnitřní kontinuitu. Její zápasy s Tomanem a barrandovskou byrokracií jsou pověstné.³⁶³ Stejně tak zůstává pravdou, že Chytilová všechny látky, které jí v první polovině sedmdesátých let byly nabízeny jako zpáteční jízdenka k tvorbě, tvrdošíjně odmítala, až se nakonec po sedmileté pauze vrátila k celovečernímu filmu *Hrou o jablko*. 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, s kterým dlouhodobě bojoval.³⁶⁴

Jak už jsme uvedli, Jan Němec patřil mezi několik málo tvůrců, kteří byli po stranických prověrkách propuštěni z FSB. Od tvůrčí práce byl však odstaven ještě předtím, bezprostředně po nástupu nového vedení Studia na konci roku 1969. Důvodem byly především jeho dokumentární záznamy *Strahovské události*, zachycující protest studentstva v

362 Ivana Košuličová: Drowning the bad times (Horror director Juraj Herz interviewed), *Central Europe Review*, roč. 4, 2002, č. 1. Dostupný na WWW: http://www.ce-review.org/02/1/kinoeye1_kosulicova.html (vyšlo 14. ledna 2002, cit. 21. května 2009).

363 Srov. Robert Buchar, *Sametová kocovina*, Brno: Host 2001.

364 Přestože jsme se ve svém tématu omezili prostorem barrandovského kopce, nebyla by práce týkající se období normalizace v našem filmu úplná, pokud bychom osobnost Kamila Pixy vynechali. Jestliže o Tomanovi panují dohady, že byl pracovníkem kontrarozvědky sovětské, u Pixy je členství v domácí tajné službě již potvrzeno. Kromě toho nalézáme jeho jméno mezi léty 1958 až 1990 u scénářů více jak deseti celovečerních snímků, z nichž umělecky nejzajímavější jsou *Atentát* (r. J. Sequens, 1964) a především animovaný *Krysař* (r. J. Bárta, 1985). Již na samém počátku normalizace, 30. září 1969, byl Pixa instalován do čela Krátkého filmu Praha. Pro celé normalizační období je příznačné, že ve „svém“ podniku nechával tvořit některé autory, kterým byla ve své době znemožněna práce ve FSB – např. Františka Vláčila, Zdenka Sirového, Antonína Mášu, Evalda Schorma, Drahomíru Vihanovou či již zmíněnou Věru Chytilovou. Pohnutky, které jej k tomu vedly, jsou dodnes nejasné. Snad nejpravděpodobnější se ale jeví možnost, že Pixa, o jehož působení v rozvědce dodnes koluje množství dobrodružných historek, v nichž vystupuje bezmála jako český James Bond, bral i tuhle roli, do níž ho obsadila normalizace, stejně jako své „špionské“ působení – jako hru, kterou se docela dobře bavil. V roce 2007 se Pixa krátce před svou smrtí stal ústředním protagonistou dokumentárního snímku Josefa Císařovského *Uvnitř vnitra*, který nabízí poměrně zajímavý náhled do těchto „druhých“ dějin československého filmu normalizační éry. Je ovšem příznačné, že i v tomto filmu si sveřepě udržuje svou pečlivě pěstovanou image „tajemného muže v pozadí“. Osobnost Kamila Pixy a rozpětí jeho aktivit v průběhu československé totality tak dále zůstávají výzvou pro historiky nejen filmové.

roce 1968, a již vzpomínané *Oratorio for Prague*, dokumentace okupačních srpnových dnů.

V červnu 1970 se na FSB obrátili zástupci západoněmecké televize, kteří měli velký zájem na tom, aby pro ně Němec realizoval svou adaptaci povídky Franze Kafky „Proměna“. V TS Švábik-Procházka ji režisér původně připravoval již v roce 1965.³⁶⁵ Němcovo uvolnění pro tuto práci však nebylo vedením FSB umožněno, oficiálně z důvodu právě probíhající reorganizace.³⁶⁶ Znemožněna byla také realizace projektu Spolehněte na Kašpara, což byl pokus o lidovou komedii, jejíž scénář psal Němec společně s Pavlem Landovským ve skupině Vojtěcha Cacha. Práce měly být ukončeny proto, že látka „nezapadala do nové koncepce skupiny.“³⁶⁷ Po Němcově propuštění pak už o jeho možném návratu do československého filmu nemohlo být řeči a režisér se v roce 1974 rozhodl pro emigraci.

Jiným paradoxním případem je Evald Schorm, jehož alegorie na srpnovou okupaci *Den sedmý, osmá noc* byla v roce 1969 bezprostředně po svém dokončení uložena do „trezoru“. Přesto byl Schorm nedlouho na to schválen jako náhradní režisér filmu *Psi a lidé*, který před svou emigrací připravoval Vojtěch Jasný. Jak známo, pro realizaci filmu ho doporučil dopisem z Jugoslávie, kde se tehdy v roce 1970 nalézal, přímo Jasný, protože v něj jako statečného člověka měl morální důvěru.³⁶⁸ Ředitel Šťastný se rozhodl tomuto návrhu vyhovět. Jeho rozhodnutí bylo vzápětí napadeno ústředním dramaturgem, zvráceno nicméně již nebylo.³⁶⁹ *Psi a lidé* byli do kin uvedeni v září 1971, tedy již za plně běžící normalizace.³⁷⁰

V dramaturgickém plánu FSB na rok 1972 pak Schormovo jméno figuruje u projektu

365 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, *Proměna – literární scénář* Jana Němce a Jiřího Němce, TS Švábik-Procházka, 1965.

366 Po odpovědi ředitele Šťastného, že uvolnění Jana Němce nepřichází v úvahu do doby, než bude reorganizace ve Studiu dokončena, vyjádřila německá strana ochotu počkat a přesunout tento film do svého plánu na rok 1972 za účasti Němce jako režiséra a Jaroslava Kučery jako kameramana. Šťastný jim však znovu sdělil, že ani toto nebude s nejvyšší pravděpodobností možné, protože kameraman Kučera je zcela zaměstnán a nemůže být pro práci mimo Studio uvolněn. Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1970, Korespondence.

367 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1971, Dramaturgické skupiny.

368 Srov. Jan Bernard, *Odvahu pro každý den*, Praha: Primus 1994, s. 139.

369 Šťastný oznámil Schormovi přidělení filmu 29. července 1970, krátce na to po něm Toman žádal vysvětlení tohoto kroku. Šťastný své rozhodnutí odůvodnil tak, že šlo „o nutnou výrobní záležitost, která za daného stavu nešla řešit jinak.“ Zároveň zde Tomanovi připomněl, že přidělování filmů režisérům patří do pravomocí ředitele studia, ústřední dramaturg může pouze vyjádřit své případné připomínky. I tak je ale situace, kdy podřízený žádá svého nadřízeného o vysvětlení jeho rozhodnutí, a ten mu je obratem podává, dalším potvrzením, jak silné bylo Tomanovo postavení ve FSB. Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1970, Ústřední dramaturgie.

370 V té době bylo již zřejmé, že se Jasný z emigrace nevrátí, ze strany Studia tedy panovala značná nejistota, zda má být jeho jméno v titulcích filmu uvedeno. Do jaké míry se v tomto období podobné záležitosti řešily a jak citlivou věcí byly pro režim otázky týkající se posrpnové emigrace, dokládá jedenáct dopisů, jež si v této souvislosti vyměnili ředitel Čs. filmu Purš, ředitel FSB Fábera a barrandovský právník dr. Nor, který se vyjádřil: „Pokud bychom autorovo jméno v titulcích neuvedli, má autor právo žalobou se toho domáhat. I když příslušným by byl v daném případě československý soud, obávám se, že bychom při soudním řízení neuspěli, jelikož autorská práva jsou nesporná. (...) Situace by se však mohla vyvinout daleko vážněji v případě promítání filmu v zahraničí. (...) Podobná žaloba u cizího soudu by pak jistě neměla ani dobré aspekty politické.“ Archiv AB Barrandov, Sběrka Barrandov historie, Rok 1971, Ústřední dramaturgie.

Její pastorkyňa. Scénář, který Schorm napsal podle Gabriely Preissové a Leoše Janáčka, připravovala DS Miloše Brože. V informaci k filmu stojí, že „vzhledem k silně dramatickému příběhu a současně k opernímu zpracování, které je už ověřeno na celé řadě světových divadel, předpokládáme, že jde o záměr, který může přinést významný úspěch umělecký a přispět také k šíření naší kultury za hranice.“³⁷¹ Projekt však nakonec nebyl realizován.

Evald Schorm se pak k hranému filmu znovu vrátil až v roce 1988 filmem s krutě ironickým názvem *Vlastně se nic nestalo*. Natočil jej krátce před svou smrtí, poté, co se řadu let neúspěšně pokoušel na Barrandově prosadit svou adaptaci Hrabalovy „Příliš hlučné samoty“. Scénáře, které mu vedení Studia nabízelo jako příležitost návratu k tvorbě, naopak vytrvale odmítal. Při tom, co je o Schormově charakteru známo (kolegy byl považován za jakousi morální autoritu „nové vlny“), se zdá, že jakýkoli kompromis podobného druhu byl pro člověka jeho založení ze své podstaty nepřijatelný.

Tvůrcem, o kterého nové vedení filmu velmi stálo, byl Karel Kachyňa. Také on se řadil do skupiny filmařů, kteří důvěru normalizátorů dostali navzdory tomu, že se v kritickém období „svým způsobem i zkompromitovali“.³⁷² Takto mírné označení je značně překvapivé v souvislosti s režisérem, který natočil mj. filmy *Kočár do Vídně*, *Noc nevěsty*, *Směšný pán* a především *Ucho*, které Ludvík Toman označil za „jeden z největších antisocialistických filmů na světě“.³⁷³

V čem měla příčinu udivující benevolence s níž vzal režim Kachyňu na milost, když víme, že mnozí jiní tvůrci se dočkali trestů daleko těžších za provinění mnohem menší? Zde jsme odkázáni pouze k domněnkám. Relevantní důkazy a dokumenty vysvětlující tento krok chybějí.³⁷⁴

Nejspíše byl ale důvodem především už zmiňovaný nedostatek autorů dobře (v Kachyňově případě dokonce dokonale) zvládajících řemeslo. Tedy tvůrců, kteří novému vedení československého filmu bezprostředně po jeho nástupu scházeli nejvíce. Právě jejich

371 Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Rok 1971, Dramaturgie.

372 Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB, únor 1973, AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

373 Takto o *Uchu* hovořil Toman na poradě vedoucích dramaturgů DS 12. června 1970. Na této schůzi se také diskutovalo o další tvůrčí existenci některých pracovníků- „Kachyňovi, Menzelovi, apod.“ Vedoucí dramaturgové žádali po Tomanovi urychlenou informaci o tom, s kým budou moci spolupracovat. Nejasnosti v tomto směru měly totiž za následek, že docházelo ke ztrátě autorů, kterým vedoucí DS nemohli dát včas odpověď na předložené náměty. Toman jim vysvětlil, že v tomto směru je třeba vyčkat na výsledky jednání stranických orgánů a mimo jiné řekl, že „uznává talent např. Menzela a Kachyni, ale když přemýšlíme o dalším vývoji, musíme uvažovat, zda budeme stále hrát roli cenzorů, aby pracovali podle našich představ. Látek je dostatek, je třeba dobře uvážít, co dáme do výroby, abychom se ujali iniciativy a nenechali se tlačít někam, kam nechceme. Je třeba, abychom přešli do útoku, nenechali si diverzi vnucovat, ale abychom ji vyvázeli.“ Na to reagoval Vojtěch Trapl: „S kým možno pracovat a s kým ne, pro mě není žádnou záhadou, protože i z filmů, které někdo udělal, je možno se zcela dobře orientovat.“ Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Rok 1970, Ústřední dramaturgie.

374 Srov. kap. 3. 3, s. 67, rozhovor s Antonínem Kachlíkem a Jiřím Hanibalem.

schopnosti nutně potřebovali pro tvorbu snímků, kterými by mohli uklidnit diváky a vytvořit dojem, že se v naší kinematografii a celé společnosti vlastně vůbec nic neděje, že všechno zůstává při starém dobrém. Tím, že pod všemi „krizovými“ filmy, které Kachyňa natočil, byl podepsán jako scenárista Jan Procházka, jehož režim tak jako tak musel a chtěl odstranit, bylo umožněno, aby se hlavní zodpovědnost za tato díla svalila na něj jako ideového strůjce. Kachyňa pak byl už spíše „jen“ tím, kdo dal obsahu tvar. Tuto domněnku podporuje i fakt, že normalizátoři jako výraz Kachyňova „pokání“ označili film *Už zase skáču přes kaluže*.³⁷⁵ Dílo angažované – chceme-li už tento výraz použít – ve smyslu obecně platných ideálů humanismu, ale zcela jistě ne v duchu myšlenek socialistické či komunistické ideologie. Režim si tak symbolicky omyl ruce a mohl odůvodnit, proč Kachyňa může na rozdíl od některých jiných (příklady viz. výše) bez přerušení pokračovat v práci dál.³⁷⁶ Zvrácený vtip tkvěl v tom, že oni „někteří jiní“ příležitost k podobně jednoduchému „pokání“, které vlastně pokáním ani nebylo, nedostali a byli s podobnými projekty barrandovskou dramaturgií naopak vytrvale odmítáni.

Na druhou stranu je zřejmé, že řada Kachyňových dalších filmů ze sedmdesátých let vznikla jako úlitba normalizační moci – *Horká zima* (1973), *Pavlinka* (1974) či *Škaredá dědina* (1975). I to, že se tento tvůrce v průběhu následující dekády ve zvýšené míře věnoval nekonfliktním dětským či mládežnickým námětům (*Vlak do stanice nebe*, *Robinsonka*, *Malá mořská víla*, *Čekání na déšť* ad.) svědčí o tom, že si Kachyňa v sedmdesátých letech nemohl náměty vybírat zcela svobodně a zřejmě velmi obtížně hledal kompromis mezi tím, co by chtěl tvořit sám a tím, co mu bylo dovoleno. Měl přitom štěstí v tom, že některé už do dramaturgického plánu studia zařazené projekty, jež měl režírovat, se nakonec nerealizovaly. Takovým scénářem byl např. v roce 1971 již vzpomenuť Lenin v Praze Miroslava Irmanova. Ten zcela v duchu komunistické mytologie popisoval návštěvu titulního revolucionáře v našem hlavním městě před první světovou válkou.³⁷⁷

Obdobně jako Kachyňa měl na svém kontě „trezorový“ film i Zdenek Sirový. Návrat k celovečerní režii mu byl po letech nuceného působení v dabingovém studiu dovolen až v roce 1978. Snímek *Hrozba* byl zasazen do prostředí hutního závodu, kde kvůli chybně

375 Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB, únor 1973, AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19. *Už zase skáču přes kaluže* je zde označen za umělecky hodnotný a angažovaný film, kterým se Kachyňa vrací k práci za „předem stanovených politických podmínek“. Je ironií, že utajeným autorem scénáře byl přitom Jan Procházka...

376 Časopis *Záběr* otiskl v dubnu 1971 rozhovor s režisérem. Kachyňa zde upozornil na fakt, že přestože natočil trezorový film a spolupracoval s Janem Procházkou (bylo to dva měsíce po Procházkově smrti), nikdo mu u nás neodpírá možnost dál točit filmy. Závěrem režisér říká: „Před nejtěžším, nejsložitějším a také nejzodpovědnějším úkolem budu stát v dramaturgické skupině Zdeňka Dufky, kde mi nabídli filmový projekt *Lenin v Praze*.“ In: S Karlem Kachyňou o včerejšku a zítřku i o jeho novém filmu, *Záběr* 4, 1971, č. 9, s. 3.

377 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1971, Ústřední dramaturgie.

připravenému projektu technologické inovace hrozí výbuch plynu. Režisér spolu se svým stálým scenáristou Jiřím Křižanem se pokusili zvolit látku, která mohla získat přízeň barrandovského vedení, a zároveň v ní nalézt to, co zajímalo je samotné. „*Udělal jsem s Jiřím pro úspěch filmu maximum. Dokonale jsme se seznámili s prostředím a lidmi. Kašlali jsme ale na to, že je to film z ostravské hutě, dělali jsme ho tak, že se mohl odehrát kdekoli na světě.*“³⁷⁸ Akční scény se na domácí poměry podařilo realizovat tak, že nebudí nechtěný úsměv, postavy filmu se chovají jako skuteční živí lidé a dialogy jsou místy až nečekaně přirozené: „*Hlásím požár, tady je huť. Hoří nám plynovod, potřebujem dusík! Ale hned, prosím vás, jinak je celé město v hajzlu!*“ – kolik asi soubojů s pokrytecky prudérní barrandovskou dramaturgií těch let muselo stát poslední slovo...

Hrozba je snímek jistě nepříliš významný a dnes už asi po právu zapomenutý, ale to, co se tehdy autorům tváří v tvář podmínkám podařilo, možná není tak málo. „*Po Hrozbě mi vedení Barrandova nabídlo comeback, měl jsem se vrátit do hrané tvorby. Ani za nic, řekl jsem si a požádal ředitele, aby na mě nenaléhal a nedával mi to příkazem. Tůdle nůdle, přijít o poslední zbytek nezávislosti, jako zaměstnanec si muset nechat všechno líbit a točit ty jejich přiblblé trháky. Už jsem těm jejich sprostárnám nějak odvykl.*“³⁷⁹

František Vláčil musel na omluvu za svou tvorbu v šedesátých letech zpracovat román režimem protežovaného spisovatele Bohumila Říhy „Doktor Meluzin“. Už název filmu *Dým bramborové natě* prozrazuje významový posun, k němuž zde došlo. Režisér se scenáristou Václavem Nývltem, za neuvedené spolupráce Vladimíra Körnera,³⁸⁰ použili jen závěrečnou část knihy a přetavili průměrný socrealistický příběh v působivý bilancující obraz jednoho lidského života. Důrazem na vykreslení melancholické nálady podzimní krajiny, jež souzní s pocity hlavního hrdiny, a nepřikrášleným vyobrazením socialistické vesnice se film v době premiéry (1976) na první pohled vymykal tehdejší povinně optimistické barrandovské produkci. Vláčil si navíc dokázal na vedení studia vyvzdorovat obsazení v té době už čtvrtým rokem odstaveného Rudolfa Hrušínského do hlavní role. Jeho účast film obohatila o další rozměr.

Samostatnou kapitolou je Otakar Vávra. V jeho případě asi nemůžeme hovořit o tom,

378 Zdeněk Sirový, *...není zač, řekl Bůh*. Praha: Český spisovatel 1996, s. 116.

379 Tamtéž, s. 117.

380 Neuvedení Körnerova jména v titulcích filmu zapříčinilo jeho autorský rozchod s Vláčilem. Sám scenárista k tomu po letech řekl: „*(...) Poté mu nabídli, že by mohl udělat film podle románu Bohumila Říhy Doktor Meluzin. A já že bych mohl načerno připravit dialogy. Řekl jsem tenkrát autorovi: 'Jediné, co bych z toho vašeho románu dokázal udělat, je němý film.' Takže jsem vymyslel název filmu Dým bramborové natě. Zapálená nat' měla být taková tryzna za dívku, co umřela, když ji měl v práci ten lidumilný doktor. Dialog zněl: 'Něčeho jsem se dotkl, ale nevím čeho.' Ve finále to ale zarazili, že prý je takový konec moc pesimistický. Moje jméno nedali ani na titulky, takže to byl konec spolupráce.*“ In: Naďa Klevisová, Rozhovor s Vladimírem Körnerem, *Hospodářské noviny, příloha Víkend*, 2005, 4. 3. 2005, s. 8.

že by trilogie „uměleckých dokumentů“ *Dny zrady, Sokolovo a Osvobození Prahy* byla „vynucená“, že by ji Vávra natočil jako pokání za svou tvorbu ze šedesátých let. On sám by se tomu nejspíše bránil. Bylo by urážkou jeho pověstné cílevědomosti myslet si, že se dopustil ve své tvorbě něčeho, čeho by se snad dopustit nechtěl, že byla chvíle, kdy svou kariéru neměl pod kontrolou. Po odstranění starého vedení byl Vávra mezi těmi, kteří se přihlásili ke spolupráci s novou mocí.³⁸¹ Nicméně čtyřletá proluka mezi *Kladivem na čarodějnice* a prvním dílem trilogie (nenajdeme v jeho filmografii druhou tak rozsáhlou mezeru) svědčí o tom, že svůj příští tvůrčí krok pečlivě zvažoval. Pokoušel se v tomto mezidobí mj. o realizaci Čapkova „Povětroně“, to mu však nebylo umožněno.³⁸²

První verze scénářů *Dnů zrady* a *Sokolova* se objevily již první polovině roku 1971. O tom, že šlo od počátku o zcela mimořádný projekt, svědčí i fakt, že scénáře byly rozpracovány mimo dramaturgické skupiny. Bez souhlasu některé z DS za ně také byly vyplaceny poměrně vysoké finanční částky. To po řediteli Fáberovi, který byl s Vávrou spoluautorem látek, žádal k vysvětlení sám Ludvík Toman.³⁸³

Zdá se, že jedním z impulsů k realizaci trilogie, byla dohoda se sovětskými filmaři o vytvoření velkofilmů, které by v několika epochách ukázaly „hrdinný boj československých a sovětských jednotek při osvobozování naší vlasti“.³⁸⁴ Ve scénářích se mělo vycházet mj. z paměti prezidenta ČSSR armádního generála Ludvíka Svobody. Samotné filmy pak měly zachytit jednání v Mnichově, boje u Sokolova a v dukelském průsmyku. Tedy až na Duklu všechno to, co se nakonec objevilo i ve Vávrově a Fáberově trilogii.³⁸⁵

Zahájení příprav a samotného natáčení „Sokolova“ bylo vyhlášeno hlavním cílem studia na rok 1972. Vzhledem k poslání trilogie „objasnit mladým lidem historii vzniku ČSSR“ se na výrobě formou účelové dotace podílel přímo stát.³⁸⁶ Výše státní subvence, která mohla být eventuálně použita i na další díly trilogie, nakonec činila bezmála 25mil. Kč. To

381 Zpráva III.

382 S návrhem zpracovat tento román se Vávra obrátil na skupinu Miloše Brože v dubnu 1971. Toman Brožovi oznámil, že tento záměr nedoporučuje, ovšem s douškou: „Bude-li mít režisér s. Otakar Vávra čas, rád s ním projednám jeho další tvůrčí plány ve Studiu.“ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1971, Ústřední dramaturgie.

383 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1971, Ústřední dramaturgie.

384 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1971, Dramaturgie.

385 Samostatný projekt „Dukla“, „příběh dvou mladých lidí, příslušníků partyzánského oddílu, který operuje v Dukelském průsmyku v době těsně předcházející velké dukelské operaci,“ figuroval v dramaturgických plánech Studia na rok 1972, nebyl však nakonec realizován. Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1971, Dramaturgie.

386 Archiv AB Barrandov a.s., Sběrka Barrandov historie, Rok 1972, Kolektivní smlouva na rok 1972. Na aktivu tvůrčích filmových pracovníků a filmové distribuce 29. listopadu 1972 byly upřesněny časové termíny realizace celé trilogie. Zároveň měly být realizovány také filmy z období dvacátých let a V. sjezdu KSČ, z doby Slovenského národního povstání a únorových událostí 1948. U všech se hovořilo o tzv. společenské objednávce. Srov. Jiří Purš, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie 1945 – 1980*. Praha: ČSFÚ 1985, s. 136.

byla částka zcela mimořádná, uvážíme-li, že podobné, byť samozřejmě ne tak rozmáchné pojaté snímky jako Novákův *Maratón* (1968) či Brynychova *Oáza* (1972) byly realizovány za 11 respektive 13 miliónů korun. S odstupem šestnácti let od závěrečného dílu husitské trilogie se tak Otakar Vávra znovu vrátil k režírování tisícíhlavých komparsů a ideologicky vhodně zkeslenému portrétování národních dějin. Pro to první měl odjakživa slabost, a pokud to druhé bylo nutnou podmínkou, aby tak mohl činit, nebyla to z jeho pohledu zřejmě zas tak velká oběť.

4.2.7 Stará garda

Kromě stabilizace situace v dramaturgii musel nový režim nutně získat režiséry, kteří by byli ochotni naplánované filmy skutečně natočit. Kdyby se to nepodařilo, mohly se naplnit katastrofické předpovědi, podle nichž měly nastalé personální změny v čele československého filmu způsobit totální krach naší kinematografie. Normalizátoři si toho byli vědomi: „*Vedení studia i stranická organizace stály před problémem, jak zajistit natáčení 27 celovečerních filmů a zakázky pro televizi. Předpokládaný úkol vyžadoval práci 25-30 režisérů. K dispozici bylo jen 9 režisérů členů strany a 6 bezpartijních, kteří v krizovém období jakž takž obstáli. Tento problém nedostatku režisérů byl řešen dvojím způsobem – všem režisérům, členům strany, byla vedením Studia i stranickou organizací poskytnuta morální i politická podpora, všichni jsou plně zaměstnaní. Třem pomocným režisérům, z toho dvěma členům strany byla dána možnost samostatně pracovat a dvěma mladým režisérům, kteří předtím ve Studiu nepracovali. (...)*“³⁸⁷

Jak konstatovala souhrnná informativní zpráva vyhotovená pro potřeby ÚV KSČ v březnu 1971,³⁸⁸ bezprostředně po svém nástupu se novému vedení československého filmu podařilo zajistit podporu skupiny režisérů, kteří se přihlásili k vyhlášenému konsolidačnímu programu. Mezi ty, jimiž se normalizátoři nejvíce pyšnili, patřili (zpravidla uvádění v tomto pořadí) Otakar Vávra, Karel Zeman, Karel Steklý, Jiří Sequens a Vladimír Čech. S lehkým odstupem je následovali Antonín Kachlík a Jaroslav Balík.³⁸⁹

387 „Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB“. AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

388 Zpráva III.

389 Tatáž jména (pouze v jiném pořadí) uvádí také pro potřeby Byra ÚV KSČ vypracovaná Zpráva I. Liší se však značně v tom, že mezi tvůrci u nichž „není vážnějších zábran postupně linii naší kulturní politiky přijmout“, uvádí jméno Vojtěcha Jasného. V tomto období (březen 1970) možná normalizátoři s Jasným skutečně počítali, k jeho emigraci došlo až v červenci téhož roku. Sám režisér k tomu říká: „*Pak si mě ale zavolal ředitel Čs. filmu Jiří Purš (...) a začal hrozit: 'Už tě nemohu déle chránit. Buď veřejně odvoláš Rodáky a Českou rapsodii, nebo budeš pykat. Dáváme ti poslední šanci. Natočíš film podle scénáře Kamila Píxy, oslavující agenta československé tajné služby.' Přislíbil jsem to, ale přišel domů a řekl mým drahým,*

O Otakaru Vávrovi jsme se v této práci zmínili již několikrát, okolnosti, za nichž se přihlásil ke spolupráci s nastoupivší normalizační garniturou, jsme pojednali v předchozí kapitole. Dodejme snad už jenom, že možná nejuvýstižněji životní filozofii jednoho z našich nejplodnějších režisérů charakterizuje vzpomínka Václava Šaška: „*Pamatuju se, jak jsem někdy koncem roku 1969 jel z Barrandova společně s Otakarem Vávrou. A on mi povídá: 'Co jste všichni pořád jak zmoklý slepice? Když přijdou Čiňani, já si dám na šikmo přeoperovat oči a jedu dál.*“³⁹⁰

Karel Zeman byl v této době již žijícím klasikem československého filmu, jakýmsi „rodinným stříbrem“ naší kinematografie. Vzhledem k podstatě jeho tvorby od něj samozřejmě normalizátoři neočekávali dílo, kterým by přímo vyjádřil svou podporu jejich politice, jeho získání však mělo mimořádný význam propagandistický. Režisér byl na Západě, vedle filmařů „nové vlny“, z našich tvůrců bezesporu nejznámější, z tamějších festivalů a přehlídek si pravidelně přivážel významná ocenění.³⁹¹ Po filmu *Na kometě*, dokončeném v roce 1970 (srov. kap. 4.1.2), se však Zeman vrátil ke klasické animaci a podobně náročné dílo kombinující hraný film s jinými metodami již nevytvořil.

O Karlu Steklém již byla řeč v souvislosti s jeho realizací scénářů Jana Procházky *Slasti otce vlasti* (1969) a *Svatby pana Voka* (1970, oba srov. kap. 4.1.2). Těmito filmy se režisér vrátil k práci po několikaletém odmlčení.³⁹² Svůj poslední celovečerní film *Lucie*, opožděně budovatelské drama z hornického prostředí, předtím realizoval v roce 1963. Byl tak vlastně jediným tvůrcem, pro kterého platilo odůvodnění, kterým nové vedení po svém nástupu oficiálně vysvětlovalo „dočasné“ upozadění filmařů „nové vlny“. Totiž že mladí autoři dostávali v šedesátých letech příležitost na úkor svých starších kolegů, a proto normalizátoři teď musí tyto nespravedlnosti vyvážit.³⁹³

Květě a Pétovi, že musíme odejít co nejdříve.“ In: Vojtěch Jasný, *Život a film*, Praha: NFA 1999, s. 35.

390 Rozhovor s Václavem Šaškem. C. d. (Pozn. 160).

391 Již jeho první snímek, krátkometrážní *Vánoční sen* (1945), získal v roce 1946 v Cannes cenu za nejlepší loutkový film. *Cesta do pravěku* (1955) obdržela v Benátkách ocenění za nejlepší dětský film, *Vynález zkázy* (1958) mezi jinými Cenu francouzských film. kritiků, Křišťálovou cenu francouzské filmové akademie a Velkou cenu Expo 1958. *Baron Prášil* (1961) získal mimo jiné Velkou cenu na Mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes a II. hlavní cenu na MFF Locarno, *Na kometě* byl oceněn mj. na MFF Benátky 1970.

392 Uvedme na tomto místě vzpomínku Václava Šaška: „*Jan Procházka říkával, že dokud bude mít na Barrandově skupinu, tak u něj Karel Steklý může kdykoliv točit, protože udělal Sirénu, kterou Honza nesmírně obdivoval. Načež přišel srpen, Procházka padnul, a někdy začátkem roku 1969 proběhla schůze, na které Steklý Procházku příšerně, neuvěřitelně zlostil... Ačkoli všichni věděli, co pro něj Honza udělal. Že už v roce šedesát sedm mu dal svůj scénář, přestože mohl oslovit řadu šikovnějších tvůrců, dal mu prostor a peníze. To bylo hrozné.*“ Rozhovor s Václavem Šaškem vedený Štěpánem Hulíkem v Písku 5. srpna 2009.

393 Srov. rozhovor s Jiřím Puršem „*Jak v roce 1970*“ In: *Záběr*, 1970, 5. 2. 1970, s. 3: „*Jestliže dnes kritizujeme některá díla z uplynulého období – buď že je pozastavujeme nebo posunujeme na pozdější dobu – to neznamená, že bychom s prací těchto umělců a tvůrců nepočítali. Uvítáme každého, kdo má dobrou vůli se projevit. V uplynulém období nepracovalo mnoho významných režisérů. Netočili dva, tři až čtyři roky. Chápete, že bude správné, budou-li mít zájem a látku, dát jim příležitost.*“

Po zmíněných historických titulech natočil Steklý v roce 1971 *Svět otevřený náhodám*, sociálně akcentovaný příběh nezaměstnaného mladíka Vojty, který v půli třicátých let po řadě neúspěšných pokusů najít si práci odchází pod vlivem skupiny komunistické mládeže bojovat jako interbrigadista do Španělska. Na snímek navázal rok nato *Lupič Legenda*. Zde historický rámec poskytla Praha počátku dvacátého století. Film je velmi zvolna se rozvíjejícím příběhem titulního hrdiny, lupiče-anarchisty Legendy, který je C. a k. tajnou policií podezříván z krádeže šperků. Skrze anarchismus hlavní figury se opět i sem dostává politická akcentace, která pak nabyla naprostého vrchu v pověstném *Hrochovi* (1973). Tato „satira na krizové jevy“ roku šedesátého osmého, při různých příležitostech opakovaně, a ovšem neoficiálně, vyhlášená za „nejtrapnější záležitost v dějinách české kinematografie“,³⁹⁴ by si zasloužila samostatný rozbor. Pro účel naší práce se spokojme s konstatováním, že Steklého tvorba tímto neuvěřitelným dílkem dosáhla svého dna. Níže již naštěstí nepokračovala – možná i proto, že už v tomto směru nebylo kam. Enormní servilitou vůči vládnoucímu režimu se vyznačovaly také další režisérovy počiny ze sedmdesátých let *Za volantem nepřítel* (1974) a *Tam, kde hnízdí čápi* (1975). Bohužel, snaha dohnat za každou cenu čas ztracený tvůrčí nečinností v šedesátých letech si u Steklého v závěrečném období jeho tvorby vybrala daň v podobě naprosté ztráty filmařské i lidské soudnosti a autorské invence.

Jiří Sequens uvedl bezprostředně s počátkem sedmdesátých let do kin čtveřici celovečerních příběhů „hříšných lidí města pražského“.³⁹⁵ Oproti původnímu televiznímu seriálu už ale i tady byla docela příznačně patrná zásadní proměna: v televizním zpracování (natočeném v roce 1968) sehrála rozhodující roli pečlivá drobnokresba charakterů a prostředí a spolu s dokonalou evokací nostalgické atmosféry staré Prahy tu v napohled přímočarých historkách místy zaznívala bezmála ozvěna Čapkových filozofujících Povídek z jedné a druhé kapsy. Filmová verze tohle všechno nahradila opulentním zpracováním v čele s barevnou širokoúhlou kamerou a bohatou výpravou. Výsledkem bylo, že se za vší tou okázalostí původní duch zcela vytratil.

Po dokončení těchto filmů se Sequens obrátil k maximálně angažované látce. *Kronika žhavého léta*, adaptace rozsáhlého románu Václava Řezáče „Bitva“, byla připravována v dramaturgické skupině dr. Miloše Brože jako příspěvek FSB k 25. výročí únorových událostí. Literární scénář byl k dispozici v dubnu 1972, v červenci bylo zahájeno natáčení.³⁹⁶ Finančně náročný projekt³⁹⁷ patřil spolu s Vávrovou trilogií k nejzávažnějším dílům připravovaným ve

394 Srov. Petr Koura, Příběh nejhoršího českého filmu, *MF Dnes*, 2009, 28. 3. 2009, s. D6-7.

395 *Pěnička a Paraplíčko* (1970), *Partie krásného dragouna* (1970), *Vražda v hotelu Excelsior* (1971) a *Smrt černého krále* (1971).

396 Archiv Barrandov studio a.s., Sbírká scénáře, Produkční zpráva *Kronika žhavého léta*.

397 Rozpočet činil 7.8 milionu korun.

studiu v první půli sedmdesátých let.

Sequensovo dokonalé zvládnutí řemesla zde neuměle maskuje ideologickou vyhlanost příběhu. Ten na událostech v severočeské pohraniční vsi Potočná a jejím okolí zachycuje poslední měsíce roku 1947 a nástup komunistů k moci v únoru roku následujícího. Názorně se ukazuje, že demokratická vláda byla prohnílá, její úplatní představitelé sledovali jen vlastní ziskové zájmy. Jediní, kdo měli skutečný program a snažili se o jeho praktickou realizaci, byli komunisté. Ty zde zastupuje zejména čestný předseda ONV Bagár (Petr Haničinec), jenž je zástupnou figurou všech tehdejších soudruhů, kteří s nasazením sil vybojovali pro své spoluobčany titulní románovou „bitvu“: „*Koukni, tady jsem dostal příkaz, z ministerstva zdravotnictví, že se doktoru Markovovi přiděluje ta ohromná vila, kde Němci chovali prominentní blázny – jako soukromé sanatorium! A basta! To, že my chceme z toho dobře zařízeného baráku udělat jesle, to nikoho na tom ministerstvu nezajímá!*“³⁹⁸

Jestliže u Sequense můžeme hovořit alespoň o profesionálně odvedené práci, o filmech, jimiž nové kinematografii přispěchal na pomoc Vladimír Čech, už totéž říci nelze. *Klíč*, který režíroval jako vyhlášené první dílo znormalizovaného filmu hned v roce 1971, je předmětem bližšího rozboru v kap. 4. 2. 8. Zde jen konstatujeme, že charakteristiku jeho zásadních uměleckých i čistě řemeslných nedostatků lze převzít i pro ostatní režisérova díla z tohoto období. V průběhu celých sedmdesátých let až do svého odchodu do důchodu v roce 1980 v Čechově filmografii nalézáme zhruba každé dva roky titul jednoznačně vzniklý na státní objednávku. V roce 1973 to byla *Vysoká modrá zeď* líčící statečný boj československých pilotů, kteří se v roce 1951 snaží za pomoci zkušenějších sovětských kolegů zastavit pronikání imperialistů do našeho vzdušného prostoru. V roce 1975 *Akce v Istanbulu*, v níž Radovan Lukavský coby komunistický agent infiltrovaný do CIA pomáhá zhatit plán únosu československého vědce. *Silnější než strach* pak v roce 1978 v trojici povídek oslavil příslušníky tří generací komunistů, kteří se svou odvahou zasloužili o lepší zítřky našeho státu.

Pokud lze věřit charakteristice barrandovského historika Pavla Jirase, převládl u Čecha v sedmdesátých letech v jeho vztahu k filmařské práci čistě utilitární přístup, kterým se režisér ani zvlášť netajil. Měl mladou manželku, jež ho stála hodně peněz, sám zápasil se závislostí na alkoholu, to, zda se film povede více či méně, ho příliš nevzrušovalo.³⁹⁹ Nelze se pak divit tomu, že snímky, které natáčel, nevzrušovaly ani diváky.⁴⁰⁰

398 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, tech. scénář *Kronika žhavého léta*, s. 168.

399 Rozhovor s Pavlem Jirasem. C. d. (Pozn. 222).

400 Z Čechových angažovaných filmů dosáhl nejvyšší návštěvnosti *Klíč*, 348 480 diváků, ale například *Silnější než strach* vidělo v kinech jen 61 306 diváků. Tato čísla jsou skutečně velmi skromná, uvážíme-li, že návštěvnost tohoto druhu filmů byla často centrálně organizována a na jejich výrobu byly nezřídka

Zločinem v modré hvězdě (1973), natočeným podle vedlejšího motivu z Olbrachtovy *Anny Proletářky*, nabídl Antonín Kachlík třídně vzorově vyhocený pohled na politické pozadí první republiky. Autorem scénáře byl Václav Šašek: „*Ten film byl moje 'pokání'. Ředitel Fábera mi řekl: 'Drahý Václave, nedá se nic dělat, musíte umýt schody. Vymyslete si něco, abysme mohli říct, jako že je to ono, ale aby vás to vnitřně neuráželo...' Takhle na rovinu mi to řekl a já jsem se tedy pokusil ty schody umýt. Pokusil jsem se o to na dobové látce a na tématu, které bylo všelidské. Byl to příběh maďarského revolucionáře, který se po porážce maďarské revoluce skrývá v Praze, šlo vlastně o epizodu z *Anny Proletářky*. Snažil jsem se to napsat jako kriminálku, ale bohužel to studio přidělilo Kachlíkovi. Ten se zrovna vrátil z Moskvy, kde načerpal inspiraci, jak by se měly dělat politické filmy a chtěl to hned aplikovat. (...)*“⁴⁰¹

V následujících letech realizoval Kachlík ještě několik jednoznačně ideologicky podbarvených snímků. V nejhroším slova smyslu mezi nimi vyniká zejména *Dvacátý devátý* (1974), pseudohistorická rekonstrukce V. sjezdu KSC z roku 1929, kdy se do čela strany postavil Klement Gottwald. Sám Kachlík se však hájí: „*Dvacátý devátý mi pořád vyčítají, ale přitom jsem v něm ukázal, že spisovatelé, později národní umělci, vystoupili v roce dvacet devět ze strany... Není to budovatelský film, ale hraný dokument vykreslující události roku dvacet devět, ukazující, proč u nás v tom roce levice prakticky vyhrála volby. A že se Gottwald potom zkurvil, to už je jiný příběh.*“⁴⁰²

V roce 1977 pak Antonín Kachlík natočil film *O moravské zemi*, umělecky nepříliš přesvědčivý pokus o ideologický pandán k Jasného *Všem dobrým rodákům*. Za účasti řady hereckých představitelů z Jasného filmu (Radoslav Brzobohatý, Ilja Prachař, Helena Růžičková, Václav Babka, Jaroslava Vysloužilová) se snímek snaží kolektivizaci vesnice líčit jako dobu, kdy sice docházelo k dílčím přehmatům a nepravostem, avšak podstata celého procesu byla nezpochybnitelná a správná. Také v tomto případě nabízí režisér vlastní pohled na věc: „*Film O moravské zemi jsem točil jako pokračování Rodáků, ne jako jejich protipól. Já jsem říkal Fankovi Jilíkovi, což byl kronikář obce Kunovice, kam jsem ten příběh zasadil: 'Fanku, tys to tady všechno prožil, co dělali ti sedláci, když byli násilím natlačeni do družstva?' A on podle svých zážitků napsal tenhle film. To jsou dějiny Kunovic, té jedné vsi z mnoha, kde se kolektivizovalo. A do dneška tam ten film uznávají a zvou mě na projekce, protože v tom*

vynakládány zcela mimořádné sumy. Snaha přivábit diváky a dodat dílu zdání exkluzivity se projevovala například i v tom, že *Vysoká modrá zeď* byla jako vůbec první domácí titul vydána také v 70mm kopiích, zaručujících bohatší obrazový i zvukový zážitek.

401 Rozhovor s Václavem Šaškem. C. d. (Pozn. 164).

402 Rozhovor s Antonínem Kachlíkem vedený Štěpánem Hulíkem v Písku 8. srpna 2009.

vidí svou historii. Copak by mě dnes vůbec do té vsi pustili, kdybych o nich lhal?“⁴⁰³

Snahou této práce není jen rekonstruovat průběh prvních normalizačních let v naší kinematografii podle stop, které lze dohledat v archivech. Je to také pokus nahlédnout osudy a motivace těch, kteří dané roky vytvářeli, nebo jimi naopak byli pohlceni. I proto zaznamenejme, jak na své působení v československém filmu oněch let pohlíží sám Antonín Kachlík: „*Já jsem byl věrný těm původním ideálům a ne těm volům, co je likvidovali. Komunistickou stranu jsem chápal tak, jak jsem ji poznal za války, v ilegalitě. Protože tam jsme k sobě vždycky byli solidní, když dal někdo slovo, tak to slovo platilo. A z mých nejlepších kamarádů ani jeden nebyl členem strany. To mám ostatně dodneška. Ve straně jsem byl a zůstával, protože jsem těm myšlenkám věřil a věřil jsem, že i navzdory Husákům a jim podobnejm bezpáteřejm pragmatikům se něco z těch idejí dá realizovat.*“⁴⁰⁴ Václav Šašek k tomu dodává: „*Kachlík ty své filmy nedělal pro peníze nebo výhody, ale z čistýho srdce. Myslím, že to je třeba rozlišovat, protože byl třeba obrovský rozdíl mezi lidmi jako Trapl nebo Sequens a Kachlíkem... Protože Kachlík byl přesvědčenej, kdežto tihle byli konjunkturalisté.*“⁴⁰⁵ A vůbec lapidární soud o svém kolegovi pronesl režisér Jiří Hanibal: „*Tonda vždycky doplácel na svou poctivost.*“⁴⁰⁶

Poslední z této skupiny straně oddaných filmařů, Jaroslav Balík, se spíše než jednoznačně prorežimně orientovaným snímkům (ten natočil vlastně jen jediný, *Atomovou katedrálu*, 1984) věnoval typicky normalizačním pseudodramatům, v nichž s umělecky málo průkaznými výsledky tepal nešvary, s nimiž se naše tehdejší jinak veskrze „dokonalá“ socialistická společnost ještě nestihla vypořádat.

Úsilí při budování socialistické kinematografie uměl režim samozřejmě patřičně ocenit: Sequens byl národním umělcem jmenován roku 1978, Steklý totéž ocenění obdržel již roku 1973, následovaly Řád Vítězného února (1975) a Řád republiky (1978). Čech, Kachlík a Balík byli jmenováni zasloužilými umělci. Vávra, jenž se pyšnil titulem národní umělec už od roku 1968, obdržel za svou trilogii alespoň Státní cenu Klementa Gottwalda (1977).⁴⁰⁷

Jak realizace udělení takového titulu v praxi vypadala, můžeme demonstrovat na Antonínu Kachlíkovi. Na jednání předsednictva MV KSČ Praha v červenci 1972 předložil Jiří

403 Tamtéž.

404 Tamtéž.

405 Rozhovor s Václavem Šaškem. C. d. (Pozn. 164).

406 Rozhovor s Jiřím Hanibalem vedený Štěpánem Hulíkem v Písku 8. srpna 2009.

407 K obhajobě některých tvůrců, že titul nešlo odmítnout, byť by o něj sami nijak nestáli, uveďme případ scenáristy Jiřího Křížana. Ten v roce 1980 rezolutně odmítl státní cenu Klementa Gottwalda, jež mu měla být udělena za film *Signum laudis* (r. Martin Hollý, 1980). Svě rozhodnutí odůvodnil tím, že přece nepřijme ocenění nesoucí jméno člověka, který nechal v roce 1950 popravít jeho otce. Přes enormní tlak, který na něj vedení studia vyvinulo, Křížan nepovolil a cenu nepřevzal. Z Barrandova byl nedlouho nato propuštěn a několik dalších let mohl pracovat pouze na Slovensku.

Purš návrh na udělení vyznamenání „Za vynikající práci“ tomuto tvůrci u příležitosti jeho padesátých narozenin. V návrhu napsal: „*Soudruh Kachlík má za sebou řadu filmů, vyznačujících se jeho osobitým režisérským rukopisem. Je pro něho příznačné, že vždy citlivě počítá s odezvou filmového diváka. Nevyhýbá se přitom uměleckým výbojům, vždy však usiluje o to, aby film měl ohlas u publika. (...) Jak nasvědčují všechny okolnosti, je teprve na prahu svého tvůrčího rozvoje. (...) Povahy je velmi dobrosrdečné, upřímné. (...) V krizových letech 1968-69 setrval na marxistických pozicích. Od nástupu nového vedení čs. kinematografie v roce 1969 se přihlásil k práci a byl jedním z prvních, kteří podporovali nové vedení studia.*“⁴⁰⁸ Návrhu ústředního ředitele bylo vyhověno.

Vyjmenovaní tvůrci jistě nebyli jedinými, kteří pomáhali normalizátorům převzít a udržet moc nad československým filmem. Mezi režiséry-straníky, v nichž našlo nové vedení studia oporu, patřili také Václav Vorlíček, Jindřich Polák či bratři Machové. Podstata jejich tvorby však byla jiná. Jejich doménou byla díla zábavného žánru, tedy taková, do kterých politika či ideologie mohly pronikat jen omezeně nebo vůbec. Byť i zde bychom pochopitelně našli výjimky z pravidla typu Vorlíčkova *Bouřlivého vína* (1976). Ostatně právě Václav Vorlíček otevřeně odhaluje, jak jednoduše se dalo, měl-li k tomu jedinec dispozice, v normalizaci existovat: „*Bouřlivé víno, podle novely Jana Kozáka Svatý Michal, jsme dostali úkolem od ředitele Fábery, který to měl zase nakázané přímo z ústředního výboru. My jsme se z toho snažili vykrotit, tvrdili jsme Fáberovi, že jsme s Macourkem oba z města, že nemůžeme točit film z vesnice, poněvadž vesnické tematice nerozumíme. Fábera byl ale neoblomný. Tak jsme z toho udělali vesnickou komedii, do který jsme přidali, aby vrchnost měla radost, postavu toho neúspěšného vídeňského emigranta. Byla to taková úlitba bohům. Pak jsme udělali ještě pokračování, ale to už bylo jen vysloveně o hospodářské kriminalitě. (...) Udělali jsme si z toho kšeft. Když najednou nebylo co dělat, tak jsme honem fofrem napsali další 'Vino' a to nám hned schválili a hned na to byly peníze.*“⁴⁰⁹

Stejně jako se nevěnujeme výše uvedeným tvůrcům, opomíjíme také některé další filmaře, o které se normalizátoři po svém nástupu mohli opřít. Ivo Tomana, Stanislava Černého či o něco málo později Václava Matějku nebo Stanislava Strnada. Popisem jejich individuálních případů bychom se dostali daleko za hranice této práce.

408 Návrh na udělení vyznamenání „Za vynikající práci“, AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, 12. 7. 1972.

409 Rozhovor s Václavem Vorlíčkem vedený Štěpánem Hulíkem v Písku 6. srpna 2009.

Zakončíme tuto kapitolu slovy režiséra Jiřího Menzela: „*Toman byl jenom loutka, velmi ochotná loutka, v rukou našich kolegů. Sequens, Balík, Matějka, Vorlíček, všichni tihle chlapci dobře věděli, že vedle 'nové vlny' si nikdy nevrznou, že budou pořád v pozadí. Jejich prvním úkolem bylo – a to zařídil právě Toman, který ovšem na tom měl taky osobní zájem, z mindráku, protože sám byl neúspěšný filmař – zadupat do země všechny, kteří byli úspěšní. (...) Prostě první snaha těchhle lidí bylo zbavit se konkurentů, svých lepších kolegů. Měli k tomu nádhernou, velice účinnou zbraň – nový režim, bolševickéj. Kdo nebyl včas ochoten projevit loajalitu s ruskou okupací, tak už dál nedělal. Tomu já bych říkal 'Biafra ducha'.*“⁴¹⁰

4.2.8 Klíč

Film *Klíč* režiséra Vladimíra Čecha měl být prvním dílem, kterým chtěl čs. film po instalaci nového vedení prezentovat svou obrodu.⁴¹¹ Vyličení osudu komunistického funkcionáře Jana Ziky, člena ilegálního výboru KSČ z období protektorátu, blízkého přítele a spolupracovníka Julia Fučíka a zároveň hrdinné oběti boje s nacisty, se zdál být pro tento účel naprosto ideální.

Původní povídka Jan Zika autorů Kamila Pixy a Kristiána Topiče se v barrandovské dramaturgii objevila v podstatě ihned po vytvoření nových dramaturgických skupin. Již v květnu 1970 byl po dramaturgické stránce dokončen a vedením FSB schválen stejnojmenný literární scénář.⁴¹² Zároveň byla látka přihlášená do soutěže vyhlášené k padesátiletému výročí založení KSČ, v níž po vyhodnocení počátkem roku 1971 získala druhou cenu, aniž byla udělena cena první.⁴¹³

Přípravné práce byly urychleny na nejvyšší možnou míru, protože film musel být za všech okolností hotov do 15. května 1971, na kdy zmíněné půlstoleté jubileum strany připadalo.⁴¹⁴ Pro projekt se kvapně hledal vhodný režisér. Byl osloven Jaroslav Balík, který obdobné téma zpracoval již v roce 1961, když ve FSB zfilmoval Fučíkovu „Reportáž psanou na oprátce“. Předpokládalo se, že režisér, který byl mezi prvními, kdo se přihlásili ke spolupráci s novým vedením studia, nabídku k realizaci filmu přijme. Balík však 30. června

410 Robert Buchar, *Sametová kocovina*, Rozhovor s Jiřím Menzelem, Brno: Host 2001, s. 35-36.

411 Srov. Jiří Purš, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie 1945 – 1980*, Praha: ČSFÚ 1985, s. 107 - 108. Jako zásadní dílo roku 1971 uvádí film *Klíč* i citovaná Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii (C.d. Pozn. 180).

412 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zprávy k filmu *Klíč* uložené ve složce k tomuto scénáři.

413 Srov. kap. 4.2.3.

414 Na tyto dny byl zároveň vyhlášen XIV. sjezd KSČ, který pod heslem „Leninskou cestou za další rozvoj naší socialistické vlasti“ vymazal z historie strany tzv. mimořádný (vysočanský) XIV. sjezd ze srpna 1968. *Klíč* byl tedy darem filmových tvůrců straně k jejímu výročí a zároveň i k tomuto sjezdu, který definitivně stvrdil vítězství normalizační moci ve všech složkách společnosti.

1970 v dopise vedoucímu dramaturgovi Zdeňku Dufkovi, jehož skupina „Klíč“ připravovala, režii odmítl: „*Toto téma už jsem natočil. Natočil jsem Friedricha s jeho urnami, Ziku na nosítkách i panychidu po jeho smrti, scény zatčení, heydrichiádu, atd. (...) Jsem přesvědčen, že ze scénáře může být působivý film, ale já nejsem v této chvíli schopen a připraven realizovat scény hrůzy, strachu, úzkosti a utrpení.*“⁴¹⁵

Bez režiséra nemohly být zahájeny práce na technickém scénáři a některé další přípravné práce, vedení studia proto bylo ve velmi tíživé situaci. V barrandovském archivu je uložen Tomanův dopis řediteli Štúdia hraných filmov Koliba a zároveň režisérovi Vlado Bahnovi, v němž se na něj obrací s žádostí, aby realizaci filmu převzal. Přestože není jisté, zda byl dopis nakonec odeslán, o zoufalství normalizátorů vypovídá průkazně: „*Pro realizaci filmu se snažíme vytvořit co nejpříznivější podmínky i při komplikovaném stavu, jaký na Barrandově je. (...) Pokud by ses nemohl ujmout režie tohoto filmu, bude jeho přípravou a realizací pod tvou supervizí pověřen mladý spolehlivý pomocný režisér St. Černý, který má nejen dobré zkušenosti, ale názorově stojí plně na naší straně. Osobně tě prosím, abys náš návrh přijal a pomohl nám ve složité situaci ve FSB. Abys mohl na tomto filmu pracovat, budeme plně respektovat tvé podmínky.*“⁴¹⁶ Ochota přidělit ve všech směrech závažný film naprostému začátečníkovi bez jediné zkušenosti se samostatnou režii, dokládá, že jakkoliv se normalizátoři předháněli v prohlášeních, kolik tvůrců se přihlásilo k jejich politice, realita byla značně odlišná.

Doslova v poslední chvíli převzal nakonec režii Vladimír Čech. Ten se rozhodl provést některé zásadní změny: „*Vzhledem k tomu, že scenáristé a režisér byli si vědomi nejen významu a neopakovatelnosti tohoto filmu, ale i politicko-umělecké odpovědnosti za tento film, rozhodli se scénář od základu přepracovat a dodat jej v nejlepší dosažené verzi. Dohodli se na úplně nové koncepci a to nejen dramaturgické, ale i uměleckovýtvarné.* (...)“⁴¹⁷ Oproti Pixově a Topičově květnové verzi přibyly ve scénáři scény, které měly posílit ideovou, respektive ideologickou rovinu příběhu – především retrospektivní obrazy z Moskvy, kde Zika navštíví pracovnu V. I. Lenina, a symbolický závěr.⁴¹⁸ Vedle toho se Čech s

415 Dopis Jaroslava Balíka DS Zdeňka Dufka, In: C.d. (Pozn. 412).

416 Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Korespondence.

417 C.d. (Pozn. 412).

418 Zakončení snímku je pokusem o bezmála ejzenštejnovskou intelektuální montáž: nad záběrem aleje mohutných stromů, které podřaty jeden po druhém padají k zemi, jsou hlasem mimo obraz předčítána jména popravených soudruhů z protektorátního I. ilegálního výboru KSČ. Následně se obraz vykácené aleje prolne do obrazu vysazených mladých, kvetoucích stromků. Symbolika je jasná: strana žije dál, vyrůstají noví soudruzi, kteří ty padlé nahradí. Produkční zpráva obsahuje zmínku: „*Dne 30. 3. 1971 z rozhodnutí J. Purše byla nařízena úprava v posledních metrech závěrečné scény filmu a úprava komentáře ve 3. díle, což bylo provedeno dne 2. 4. 1971. Jednalo se o přetočení aleje kvetoucích stromků bez kříže v pozadí obrazu.*“ Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zprávy k filmu *Klíč* uložené ve složce k tomuto scénáři. Vzhledem k tomu, že v záběru kácené staré aleje je v pravé části obrazu kříž jasně patrný a nikomu

kameramanem Václavem Huňkou rozhodli, že film bude natočen jako barevný. To vedení studia odsouhlasilo poté, co se tvůrci zavázali, že první kopie bude hotova do 20. února 1971.⁴¹⁹

Současně s úpravami scénáře a přípravou natáčení probíhalo také obsazování herců do jednotlivých rolí. Jak dokládá produkční zpráva, ani to se neobešlo bez komplikací: „*Nemalé problémy byly v té době s obsazováním hlavních rolí. Někteří herci odmítli z důvodů zdravotních, někteří z důvodů časových a jiní z důvodů, že se jim role nelíbí.(...) S obdobnými problémy jsme se setkali i s obsazováním německých rolí.*“⁴²⁰ Je zřejmé, že v tomto období (druhá polovina roku 1970) se ještě drtivá většina našich předních herců odmítala podobných ideologicky jednoznačně zatížených projektů účastnit. Normalizátoři zároveň ještě nevládli dostatečně silnými prostředky, kterými by je ke spolupráci přinutili. Hlavní role v *Klíči* tedy nakonec obsadili periferní herci. Jana Ziku hraje František Vicena,⁴²¹ v dalším obsazení figurují Vlasta Vlasáková, Zdeněk Kampf či Eva Jiroušková. Relativně nejznámějšími jmény jsou Oldřich Velen v roli Preislera a Zdeněk Kryžánek v epizodní postavě velitele SS. Z německých představitelů se objevují Wilhelm Koch-Hooge v úloze komisaře Friedricha a Jurgen Frohriep jako vězeňský lékař. Jak Vicenovi, tak některým dalším představitelům byl za ztvárnění rolí v tomto filmu mimořádně navýšen honorář o 50 %, ⁴²² což bylo projednáno a odsouhlaseno také na operativní poradě ústředního ředitelství čs. filmu. S odůvodněním, že je „...nutno považovat účast herců v tomto filmu za vysoce politickou angažovanost“⁴²³

Jednotlivé verze scénáře byly konzultovány s odbornými poradci z Ústavu dějin KSČ i ministerstva vnitra. Míra ideologického dohledu nabírala místy až téměř absurdní rozměry, jeden z konzultantů, dr. Václav Král, ve svém posudku např. varoval: „*(...) Není ovšem třeba zakrývat skutečnost, že vzhledem k současné politické situaci může dnes reprodukce okupační tematiky z let 1939-1945 být chápána jako symbolika, která ukazuje k nedávné minulosti. Věc netkví snad v politicky špatném úmyslu autorů takových inscenací apod., ale zcela nezávisle na jejich subjektivním úmyslu je pouhá zmínka o okupaci, kolaboraci, atd. přijímána v*

nevadil, nabízí se otázka, zda tady normalizátoři nechtěli dát nenápadně najevo, že zatímco stará generace komunistů vyrůstala ještě takřkajíc „ve stínu kříže“, jejich nástupci už jsou zhoubného vlivu náboženství ušetřeni.

419 Tamtéž.

420 Tamtéž.

421 Vicena v této postavě dostal po několika malých a epizodních filmových úlohách svou životní roli. Hercův následný vzestup je typickým případem normalizační kariéry: po patnáctiletém angažmá v oblastních divadlech se v roce 1970 stal odborářským funkcionářem nově zřízeného a vůči režimu servilního Svazu československých dramatických umělců, což mu vyneslo i nástup do Městských divadel pražských. Souběžně s hereckou kariérou působil pak jako pedagog na DAMU a stal se ředitelem tamní divadelní scény DISK.

422 C.d. (Pozn. 412).

423 Operativní poradý ÚŘ, 1971 – 1972, 15. porada, bod IV. Uloženo v NFA.

některých diváckých kruzích jako jinotaj, který v sobě obsahuje zašifrovaný protest proti známým událostem v Československu v r. 1968. Předložený scénář nedává důvod k pochybnostem o subjektivních úmyslech autorů. Otázkou zůstává ovšem posouzení objektivního ohlasu, které může dílo mít...“⁴²⁴

Konečná podoba literárního scénáře byla hotova v srpnu 1970. S Pixou, Topičem a Čechem na ní spolupracoval dramaturg Josef Šilhavý.⁴²⁵ Scénář je uvozen citací básníka Majakovského: „A já dnes chci, aby znovu zazářilo nejmajestátnější ze slov – strana.“ Přístup autorů ke zpracovávané historii výstižně odhaluje úvodní douška: „*Snad hrdinové tohoto filmu vypadali jinak a události se odehrály v jiném sledu, ale ve své podstatě je to příběh pravdivý, který se stal v roce 1942.*“

Přestože ještě nebyl dokončen technický scénář, rozběhlo se natáčení. Celá řada technicko-organizačních záležitostí nebyla adekvátně připravena a musela se řešit takříkajíc za pochodu. Všechny tyto nedostatečnosti „...bylo nutno nahradit velkým vypětím celého štábu jak v přesčasových hodinách, tak i prací o sobotách a nedělích.“⁴²⁶ Je překvapivé, že přestože šlo o takto angažované a ve všech ohledech mimořádně důležité dílo (nesmíme zapomenout, že jím vlastně normalizátoři měli dokázat, že jsou vůbec schopni vyrábět filmy), povolení k poskytnutí vojenské výpomoci získali filmaři až po šesti týdenním náročném vyjednávání, kdy se jejich žádostí nejdříve zabývalo vedení studia, ústřední ředitelství, Ministerstvo národní obrany, Ústřední výbor KSC a dokonce předsednictvo vlády.⁴²⁷

Navzdory obtížím natáčení úspěšně pokračovalo a fakt, že již 11. února 1971 byl ústřednímu řediteli Puršovi předveden čistý stříh filmu (tedy bez hudby a ruchů)⁴²⁸ je do jisté míry obdivuhodný. Pochvalou za rychlost provedení však výčet úspěchů tvůrců *Klíče* končí.

Základní chyba tkví už ve scénáři. Vyprávěný příběh je velice řídký, v této podobě jde snad o historku na středometrážní snímek, ale jistě ne na celovečerní metráž. Vše prozrazuje spěch, v němž byl scénář připravován. Děj se odvíjí zcela mechanicky bez jediného překvapení, Pixovi s Topičem se nedařilo najít skutečný vnitřní smysl retrospektivních pasáží a propojit je dramaticky s hlavní dějovou linkou. V této podobě jsou obrazy Zikových vzpomínek jen nudnými zastaveními na ještě nudnější cestě. Krom toho autoři selhávají i ve vyličení Zikova hrdinství – v jejich podání vlastně o žádné hrdinství nejde. Zika se na začátku příběhu těžce zraní a od té chvíle umírá. Vyslychající neznají skutečnou identitu svého vězně

424 C.d. (Pozn. 412).

425 Šilhavý přišel do studia jako ideologická posila v rámci reorganizace dramaturgie v roce 1970. Stejně jako režisér Čech byl i on spolupracovníkem Státní bezpečnosti v kategorii agent.

426 C.d. (Pozn. 412).

427 Tamtéž.

428 Tamtéž.

a jelikož blízkost jeho smrti je neodvratná, nemohou mu tak ničím vyhrožovat. V této situaci tedy o jakémkoli dramatu nemůže být řeči a je snad možné, že o něj autorům ani nešlo. Tvůrci sami se nechali v době premiéry filmu slyšet, že v jejich díle „ideologická funkce záměrně zatlačila do pozadí funkce ostatní.“ Jejich cílem tedy není zachycení dramatického osudu jako spíše vytvoření mramorové busty hotové k vsazení do panteonu. V panteonu se přece již žádné drama neodehrává, vládne tam jen všeobecná majestátnost.

Důraz, který je ve scénáři opakovaně kladen na popis Zikovy fyzické podoby, jež pochopitelně v ničem nezaostává za krásou jeho nitra, dokládá, že snahou tvůrců je znovu oživit mýtus komunisty – hrdiny, který byl nabourán revizionistickou krizí šedesátých let. Po komunistech váhajících, vnitřně rozviklaných či dokonce slabošských, jak je uvedli na scénu např. Evald Schorm s Antonínem Mášou v *Každý den odvahu* (1964) nebo Ladislav Helge s Ivanem Křížem *Studu* (1967) se vrací komunista rozhodný a odvážný. Budování mýtu je tu vše podřízeno: „*Jeho oči* (Zikovy, pozn. Š. H.), *keré tak dokonale vyjadřují jeho charakter, jsou i teď jasné, chápavé a přátelské.*“ (literární scénář, s. 14). „*Tvrdá, ušlechtilá tvář Jana Ziky v bezvědomí.*“ (s. 32). „*Mužně krásný obličej Jana Ziky se bolestně usmívá do lstivých očí komisaře.*“ (s. 34).

Mytologický komunista se dále vyznačuje láskou k veškerenstvu, které pozoruje s jakýmsi trochu sentimentálním světobolem. „Podívejte se, za chvíli bude jaro,“ pronese ve filmu Zika zahleděný do zahrady za okny, zatímco kolegové ladí ilegální vysílačku. Mnohokrát se tak zadívá do krajiny, na město, na Prahu, jako by ji tím pohledem objímal, a my víme: miluje svou vlast. Malou holčičku, která jej míjí na schodech, nezapomene Zika otcovsky pohlédit po vlasech, rozkvetlý šerík ho přiměje k zastavení a ulomení větvičky. A samozřejmě – mytologický komunista má kladný vztah k hudbě. Ostatně stvrdil to ve svém testamentu i sám Julius Fučík, jemuž v pomyslném soudružském panteonu patří místo z nejčelnějších.⁴²⁹ Prostřednictvím hudby vyjadřuje komunista svůj veskrze pozitivní vztah k životu i sepětí s vrstvami, z nichž vzešel. Vždyť nevolníci si při práci na panském také zpívali. A tak se Zika projevuje hrou na křídlovku (může být lidovější nástroj?), a její teskný tón se stává ústředním motivem retrospektivních pasáží, zatímco linie přítomnosti je svázána především s Beethovenem. Toho předepisovala už srpnová verze scénáře, na které již spolupracoval Vladimír Čech. Beethovenova hudba se měla na ideové rovině filmu podílet od desátého obrazu: „*Nástup vnitřně dramatické hudby. Základní beethovenovský motiv, který tu dostává dvojí rozporný význam. Celý film bude pak poznamenán nejen hudebně, ale zejména myslitelsky beethovenovskou polohou tak, jak ji chápe Romain Rolland. Hudebně bude*

429 Srov. Julius Fučík, *Reportáž psaná na oprátce*, Praha: Československý spisovatel 1985, s. 34.

dominovat patrně *Es dur koncert – Emperor a Appassionata*.⁴³⁰ Hudbě se oddává i komisař Friedrich. Avšak zatímco Ziku křídlovka i zpěv svazují ještě pevněji se světem a lidmi, Friedricha jeho hra na klavír světu odcizuje, zatvrzuje jej, staví mezi něj a svět neprostupnou zeď a činí ho necitelným k utrpení druhých.

Již ve scénáři je také patrná jakási doprovodná funkce, kterou vedle oslavy komunisty-hrdiny příběh sleduje: dehonestovat jiný než komunistický odboj, jak ten domácí, tak zahraniční, a současně všechny ty, jejichž smýšlení neodpovídá komunistické věrouce. Zatímco členové ilegálního ÚV KSČ jsou maximálně opatrní a předvídaví, příslušníci demokratického odboje jsou líčeni jako skupina arogantních, zrádných a nezodpovědných floutků. „Zítra se sejdeme se zástupci londýnského odboje,“ říká Zika kolegovi z ÚV. „Já těm lidem moc nevěřím. Znáám je. Zradili nás ve Španělsku a klidně nás zradí i teď,“ opáčí kolega. Atentát na Heydricha je pak už jednoznačně vykreslen jako zcela nepřipravený a nezodpovědný čin svévolně provedený Londýnem. A protože k rozdrčení ilegálního ÚV, masovému zatýkání a samozřejmě i vyhlazení Lidic a Ležáků (které ve filmu už přímo ukázáno není, ale každý divák se základními školními znalostmi si jej automaticky doplní), došlo právě v reakci na zavraždění říšského protektora, je tím de facto západní odboj označen za hlavního viníka tohoto teroru. V kontextu nastupující normalizace, kdy se u nás hovořilo o kontrarevoluci řízené ze Západu, pak takové očerňující vykreslení demokraticky smýšlející, západně orientované části společnosti nevnímejme jen v rovině historického exkurzu, ale v souvislostech zcela současných.

Všechny cíle, které scénář sleduje, zejména úsilí o vybudování mýtu komunisty-hrdiny, ovšem důsledně narážejí na předkamerovou realitu. Františku Vicenovi v ústřední roli Ziky chybí nejen alespoň stopové množství charismatu, které je pro vytvoření hrdinské figury nezbytné, ale dokonce i základní schopnost herecky vyjádřit vnitřní prožitky postavy. Selhává tak hned expozice snímku, která má představit Ziku jako rozhodného muže, jenž si umí poradit i v nečekané chvíli (razie gestapa v domě, kde se ukrývá). Stejně tak nefungují pasáže, v nichž se líčí Zikův vnitřní růst v revolucionáře. Tedy právě ta místa filmu, která měla být z ideového hlediska nejdůležitější.⁴³¹ Ostatní herci na tom nejsou o mnoho lépe. Jejich projev je

430 Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Lit. scénář filmu *Klíč*, DS Zdeňka Dufka, srpen 1970.

431 Klíčové postavení mezi nimi měla mít retrospektivní pasáž z Moskvy, kde Zika navštíví Mauzoleum a setká se tak se svým vzorem: „*Velký revolucionář leží, jako by přemýšlel o svém díle. (...) Zika hledí na Lenina se zvláštním soustředěním, zdá se, že s ním hovoří. Lenin mlčí, ale kolik myšlenek tu náhle naplní prostor mauzolea. (...) Učitel, který revoluci zrodil, mluví i po smrti. Žák, který v díle pokračuje, právě podepsal smlouvu s učitelem.*“ (s. 59-60). Natáčení v Mauzoleu ale nebylo sovětskými úřady povoleno, a tak se scény přesunuly do Leninovy kremelské pracovny (postavené v ateliéru, do historického interiéru nebyli filmaři vpuštěni). Produkční zpráva to hodnotí velmi kladně, podle ní toto opatření vedlo ke značné finanční úspořetvůrcům se totiž zmíněné záběry podařilo natočit v dekoracích jiného filmu právě natáčeného v moskevských studiích.

zatěžován nadměrným patosem, i nejprostší věť je přikládána váha osudovosti. Snaha vytvořit sochy do panteonu se zdařila – veškerý život byl důsledně petrifikován.

O ostatních tvůrčích složkách lze říci snad tolik, že si zde splnily svou povinnost. Víme-li, jak obtížně se pro projekt hledal režisér, lze vytušit, s jakým nadšením se nejspíše Vladimír Čech práce ujal. Z filmu je to zřetelně patrné, dokonce i pasáže, které už ve scénáři vybízely k tomu, aby vnesly do filmu spád a oživení akce (hledání zámku, do něhož by pasoval Zikův klíč), jsou pojaty zcela nevzrušivě, ospale, bez jediného režijního či inscenačního nápadu. Jenže – vadilo to někomu? Některým propagandistickým a ideově tendenčním snímkům z padesátých let nemůžeme upřít alespoň zanícení a osobní nasazení jejich autorů, jakkoli samo přesvědčení o správnosti věci je jistě z podpory zvrhlého režimu nijak neomlouvá. Z *Klíče* však číší odosobněnost tvůrců, kteří ke své látce nemají žádný vztah. Právě to z něj činí typické dílo normalizační kinematografie, jakých státní film produkoval každý rok několik. Filmy vyráběné, nikoli tvořené. Bez nadšení, jen proto, aby se odškrtnla povinná položka ze seznamu.

Rozpočet *Klíče* činil 5 021 000 Kčs,⁴³² při natáčení se navzdory všem zmíněným těžkostem podařilo docílit snížení nákladů na 4 518 000 korun.⁴³³ Protože značné části úspor bylo docíleno snížením nákladů na barevnou filmovou surovinu úsporou negativu obrazu, bylo na XIV. poradě vedení studia 15. června 1971 rozhodnuto o vyplacení mimořádné finanční prémie režiséru Čechovi a kameramanu Huňkovi.⁴³⁴ Na následující poradě 22. července pak byla schválena kolektivní prémie členům výrobního štábu.⁴³⁵

12. května téhož roku, dva dny před premiérou *Klíče* v kinech, bylo na schůzi předsednictva OV KSČ Praha 5 projednáno a schváleno udělení čestného titulu „zasloužilý umělec“ kameramanu Huňkovi. V odůvodnění stojí: „*V letech 1968-69 do skupiny pravicových živlů ve FSB nepatřil. Proti straně se nikdy neprovinil. Při pohovoru mu bylo doporučeno vydat nový stranický průkaz. Patří mezi první filmaře, kteří se přihlásili ke spolupráci s novým vedením FSB a CZV KSČ. Svým vlivem pomáhá prosazovat normalizaci a konsolidaci čs. filmu. Zasloužil se o úspěch filmu „Klíč“ oslavujícího hrdinu komunistického odboje proti nacistům.*“⁴³⁶

Na VII. MFF v Moskvě získal v roce 1971 *Klíč* Stříbrnou medaili, na 22. Filmovém festivalu pracujících v roce 1971 Zvláštní cenu poroty a Cenu Svazu protifašistických

432 V roce 1971 to byl ve FSB druhý nejvyšší schválený rozpočet celovečerního hraného filmu, pouze *Tajemství velikého vypravěče* (r. Karel Kachyňa), historický snímek o životě Alexandra Dumase st., měl rozpočet vyšší – 6 milionů korun.

433 C.d. (Pozn. 412).

434 Tamtéž.

435 Tamtéž.

436 AHMP, POV KSČ Praha 5, f. 010/2-5, sv. 34, a. j. 364.

bojovníků, Kamil Pixa obdržel za scénář k tomuto filmu společně se scénáři k filmům *Lenin žije* a *Moskva v zimě* Múzu pražských diváků Kalliopé 1971 a na Filmovém festivalu československého filmu v Plzni 1971 získal František Vicena za roli Jana Ziky Cenu za herecký výkon.⁴³⁷

4.3 Vítězství „zdravých sil“

Ještě rok 1972 byl částečně závislý na dramaturgické přípravě předchozích let. Ve filmech jako byla Herzova *Morgiana* či Jirešovo *...a pozdravuji vlaštovky* byl navzdory úsilí schvalovatelů stále cítit závan toho, co do naší kinematografie vnesla nová vlna. Výrobní plán roku 1973 byl však již považován za první plně vzniklý z nové dramaturgie. Je možno jej chápat jako mezník, který završuje nástup normalizátorů do československého filmu.⁴³⁸ V produkci tohoto roku již nenalezneme jediný titul, který by v rovině formální či obsahové odkazoval na šedesátá léta.

Podstata nové koncepce studia byla zřejmá: „*Hlavním úkolem bylo zajistit výrobu filmů v duchu kulturní politiky strany a posílení vedoucí úlohy strany a její autority.*“⁴³⁹ Snaha vyhovět tomuto požadavku byla v přelomovém roce 1973 jednoznačně patrná ve snímcích *Hroch* (r. Karel Steklý), *Kronika žhavého léta* (r. Jiří Sequens), *Vysoká modrá zeď* (r. Vladimír Čech), *Větrné moře* (r. Eldar Kulijev), *Zločin v Modré hvězdě* (r. Antonín Kachlík), *Dny zrady* (r. Otakar Vávra), *Horká zima* (r. Karel Kachyňa), *Výstřely v Mariánských Lázních* (r. Ivo Toman) a ideologicky správného politického působení nebyli ušetřeni dokonce ani nejmenší diváci, jimž byla určena *Družina Černého pera* (r. Ota Koval). Z celkové filmové produkce toho roku, jež obnášela dvacet devět titulů, tak plná třetina vznikla na státní objednávku. Tento počet v následujících letech různě kolísal. Po celý zbytek dekády však filmy spadající do této kategorie představovaly vždy přinejmenším čtvrtinu z celkové roční produkce studia.

Co zůstalo? Nebylo toho mnoho. Svou úroveň si z větší části podržely dětské filmy, pohádky a alespoň částečně také komedie. Ideologický dozor nebyl v těchto „lehčích“ žánrech tak silný, tvůrci zde měli o něco volnější prostor. Ostatně právě na poli veseloherního žánru dopřála sedmdesátá léta československé kinematografii jeden nečekaný objev, scenáristickou

437 In: Jiří Purš, *Obrysy vývoje československé národně kinematografie 1945 – 1980*. Praha: ČSFÚ 1985, s. 234.

438 Takto je produkce FSB roku 1973 označena v oficiálním Rozboru hospodářské činnosti FSB za rok 1972. Archiv Barrandov studio a.s., Sbírká historie. Dokumenty k roku 1972.

439 Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB, únor 1973. AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

dvojici Ladislav Smoljak – Zdeněk Svěrák. Jejich filmy se zdatně odlišovaly od soudobé komediální produkce. Ve dvojici snímků z druhé půle dekády, *Na samotě u lesa* a především *Kulovém blesku*, dokázali pak autoři pouhou, byť na vysoké úrovni realizovanou zábavnost rozšířit o působivou lidskou dimenzi, jíž nechyběla emocionální ani myšlenková hloubka.

Zbylou část produkce pak z větší části ovládl naprostý schematismus. Místo individuality, jedinečnosti, s nimiž každé skutečné umění operuje, nastoupila přibližnost. Výstižně to dokumentovaly nicneřikající kategorie, jimiž byly filmy označovány: „filmy o mladých“, „filmy se závažným společenským a etickým problémem“, „filmy z výrobního prostředí“, apod. Charakteristickým rysem těchto snímků bylo, že se snažily jako by otevírat problém, ve skutečnosti však kolem bolestivých míst jen opatrnicky kroužily. Svou negativní roli zde bezpochyby sehrál všudypřítomný schvalovatelský dohled. Než scénář dospěl do realizační fáze, prošel tolika vynucenými úpravami, že na konci už často nebylo možné přesně říct, o čem měl původně vypovídat.⁴⁴⁰

Druhou příčinou tohoto úpadku pak byla ztráta přirozené konkurence, zdravé soutěživosti. Stejně jako většinu společnosti také kinematografii ovládl s postupem normalizace pocit, že za tohoto stavu věcí nemá vlastně příliš cenu se o cokoli pokoušet. Proč jít s kůží na trh, když výsledkem byly jen ústrky a klacky pod nohy a za hodnotné bylo oficiálně vyhlášeno, co zjevně žádnou hodnotu nemělo? Této celkové apatii dokázali čelit jen nemnozí tvůrci. Mezi těmi, kteří se svými díly stále snažili podat nezfalšovanou zprávu o tom, co každého v nejněšednějším životě obklopovalo, to byla především Věra Chytilová, později v osmdesátých letech Jiří Krejčík, Karel Kachyňa, Vít Olmer, Vladimír Drha či Karel Smyczek.

Pro celá sedmdesátá léta v československém filmu je charakteristický absurdní stav, v němž se nalézala celá domácí společnost: drtivá většina filmové produkce nemohla obstát ani pod málo přísnými měřítky, čehož si byli vědomi jak tvůrci tak diváci. Oficiálně však bylo stále znovu stvrzováno, že naše kinematografie vzkvétá. Tato situace se začala pomalu a opatrně měnit až s nástupem osmdesátých let a ještě spíše až v jejich druhé půli. Nekonal se však žádný radikální převrat. „Zdravé síly“, či raději přesněji „staré struktury“ se spíše jaksi samovolně vydrolily. Ty, kteří normalizátorům pomáhali uvrhnout naši kinematografii do

440 Ke scénáři se vyjadřovali vedoucí dramaturg skupiny, ústřední dramaturg studia, ředitel FSB a podle potřeby také ústřední ředitel Čs. filmu, popřípadě další instance a instituce. Podle vzpomínky dramaturgyně Marcely Pittermannové přerostlo později, na konci sedmdesátých let, schvalování dokonce ještě i tuto mez: „*Tehdy přišel na ústřední ředitelství umělecký ředitel, jistý doktor Beránek. A ten si vymyslel, že se budou schvalovat nejen scénáře, ale i povídky. Což studio úplně ochromilo, protože on to tam nechával ležet, měsíc, dva, tři, nemohlo se na tom pokračovat, autor samozřejmě mezitím úplně vystydl... Ta situace byla naprosto neřešitelná a zoufalá, naštěstí pak Beránek kvůli jakémusi svému skandálu musel odejít...*“ Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. C. d. (Pozn. 165).

efemérnosti, stihl pro umělce ten nejtěžší trest: jejich filmy dnes už nikoho nezajímají. Mají cenu již jen jako archeologické exponáty, z nichž je možné poznávat dobu, ve které vznikly.

Závěr

Tato práce chtěla popsat mechanismy, s nimiž takzvaná normalizace vstoupila do mekky československého filmu, Filmového studia Barrandov. Na základě archivních dokumentů jsme se pokoušeli tento nástup zaznamenat, zmapovat a zpřehlednit. Demonstroval jsem, že velká část úsilí normalizačních činitelů ve studiu byla napřena směrem k dramaturgii. Právě tento úsek filmové přípravy byl normalizátory chápán jako klíčový. Proto i já jsem změnám v této oblasti věnoval značnou pozornost.

Ukázali jsme, jak konkrétně se na proměnách filmové tvorby v tomto období podílela komunistická strana. Zde byl předmětem našeho zájmu jak vliv stranických orgánů s celorepublikovou působností (především ÚV KSČ), tak působení místních organizací strany (MV KSČ Praha, OV KSČ Praha 5 a samozřejmě také jednotlivých stranických buněk přímo ve studiu).

Snažil jsem se mít stále na paměti, že ačkoliv byl popisovaný proces časově téměř symbolicky ohraničen obdobím jedné „pětiletky“, pokračoval ještě daleko za onen druhý mezní rok. V těch pěti letech mezi roky 1968 a 1973 byla naše kinematografie uvržena do tristního stavu, v němž se pak udržela ještě řadu dlouhých let. Nechtěl jsem přitom líčit popisované období jako čas, kdy československý film nevytvořil naprosto žádné hodnoty. Ty jistě vznikaly. Avšak je zřejmé, že vznik děl, které se od hlavního proudu v pozitivním slova smyslu odlišovaly, nebyl zásluhou nějaké širší koncepce. Byla to díla, která naopak vznikla jaksi natruc, která „prošla sítím“. Přičemž fakt, jak těžce se tyhle filmy oním sítím hustě spleteným z nařízení, doporučení a dohledů prodíraly, zanechal i na nich své nesmazatelné stopy.

Přitom všem jsem usiloval mít stále na paměti, co jsem si vytkl jako jeden z úkolů na začátku práce: ukázat, že všechny tyhle změny se neděly samy od sebe. Že za nimi stáli konkrétní lidé. Chtěl jsem alespoň stručně zaznamenat také jejich osudy a osobní motivace. Stejně jako vylíčit, jaké byly osobní pohnutky a příběhy těch, kteří s těmito změnami nesouhlasili.

Doufal jsem, že spojím-li výpovědi archivů a vzpomínky přímých účastníků, získám obraz doby, o níž píši. Doufal jsem, že ji potom také sám pochopím. To první se zdařilo, to druhé nikoliv. Po roce práce se mi zdá, že tu doba před sebou vidím docela plasticky se vším, co ji tvořilo. A přece nemůžu říct, že jí rozumím víc, než když jsem se do svého úkolu pouštěl. Otvírají se přede mnou jen nové otázky. Připadám si, jako bych se ocitnul

uprostřed Kurosawova *Rašomonu*. Úhly pohledu a tedy možnosti hodnocení událostí se střídají a já nemám jak rozhodnout, který ze závěrů je ten správný. Sedí přede mnou režisér, jenž natáčel nejhorší prorežimní agitky, a vysvětluje mi, proč tak činil. Setkávám se s lidmi, kteří toho režiséra tenkrát znali. Potvrzují, že mi režisér nelže, že jeho úmysly byly vlastně docela čisté, protože neměl před očima to, co z velké myšlenky aktuálně zůstávalo, ale jaká by ideálně měla být. Můžu si stokrát říkat, že dílo nelze odtrhnout od doby, ve které vzniká. Že v půli sedmdesátých let nemohlo být režisérovo dílo chápáno jinak, než jako film, který podporuje právě tento přítomný, zvrhlý režim. Můžu si to opakovat stále znovu, ale můj pohled na režiséra i jeho tvorbu už je najednou trochu jiný. To, co se mi na začátku práce jevílo tak jasné, se najednou komplikuje. Zkoumání, které mělo přinést odpovědi, přineslo jen další otázky.

Byl bych rád, kdybych tuto práci mohl zakončit prostým výčtem toho, co se zdařilo, k čemu jsem ve svém bádání dospěl. Takový výčet by si vystačil s větami oznamovacími. Jenže větám, které mne na konci této normalizační expedice napadají, je mnohem bližší tón tázací.

Použitá periodická literatura:

Josef Smrkovský, Oč dnes jde?, *Práce*, 21. ledna 1968, s. 1.

Karel Steigerwald, O scénářích, které nemohly být natočeny, *Student*, 3. 4. 1968, s. 6.

Filmy z trezoru, *Svobodné slovo*, 14. 4. 1968, s. 7.

Zakázané ovoce, *Mladá fronta*, 12. 4. 1968.

Petr Píthart, *Svědectví*, 1978, č. 56, s. 607.

Zemědělské noviny, 27. 8. 1968, s. 2.

Svědectví IX, 1969, trojčíslo 34/36, s. 228.

Listy, 23. ledna 1969, s. 1

Mladá fronta, 28. ledna 1969, s. 3.

Glosa Vladimíra Bystrova. *Květy*, 8. 2. 1969, s. 9.

Rozhovor Karla Kryla s Bohumilem Pečinkou, Já tu legendu rozbiju!, *Studentské listy* 1, 1990, č. 19, s. 3.

Jan Lukeš, Slovo nevezmu zpět, *Iluminace* 8, 1996, , č. 21, , s. 11-19.

Rozhovor Evy Struskové s Františkem Vláčilem, O věcech trvalých a pomíjivých, *Film a doba*, 1997, č. 4, s. 173.

Jan Lukeš, Slovo nevezmu zpět, *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 27.

Rozhovor Jiřího Menzela s Janem Lukešem „To co dělám, má mít smysl“, *Iluminace* 9, 1997, č. 25, s.

Jan Lukeš, Nerealizované scénáře šedesátých let, *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 78

Jan Lukeš, Rozhovor s Hynkem Bočanem, S nenávisť dělat nemůžu. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 135-142.

Jan Kliment, Dokoordinováno jest, První kapitola z přírodopisu samozvané elity, *Rudé právo*, 13. 6. 1970, s. 3.

Proč byl leden nutný, *Rudé právo*, 5. 1. 1970, s. 1-3.

Marta Švagrová, Strmá cesta a pád Jana Procházky. *Lidové noviny*, roč. 18, 2007, 18. srpna 2007, s. 15.

Diamantová svatba, *Květy*, 5. června 1971, s. 26 – 27.

Brána, kterou procházíme, *Květy*, 3. července 1971, s. 18-20.

Bulletin, 1968, č. 4.

Michal Bregant, Abrakadabrantní proměny, *Iluminace* 9, 1997, č. 2, s. 161-171.

Ludvík Toman, Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba* 18, 1972, č. 9, *Filmové informace*, roč. 10, 1959, č. 18., s. 11.

- S Jiřím Menzelem o včerejšku i dnešku, *Záběr* 7, 1974, č. 17, s. 3.
- S Karlem Kachyňou o včerejšku a zítřku i o jeho novém filmu, *Záběr* 4, 1971, č. 9, s. 3.
- Nad'a Klevisová, Rozhovor s Vladimírem Körnerem, *Hospodářské noviny, příloha Víkend*, 2005, 4. 3. 2005, s. 8.
- Rozhovor s Jiřím Puršem „Jak v roce 1970“ In: *Záběr*, 1970, 5. 2. 1970, s. 3.
- Petr Koura, Příběh nejhoršího českého filmu, *MF Dnes*, 2009, 28. 3. 2009, s. D6-7.

Použitá neperiodická literatura:

- Ivan Klimeš, Modely filmové dramaturgie. In: *Život je jinde...?*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002.
- Robert Buchar, *Sametová kocovina*, Brno: Host 2001.
- Dopis FITES A. Dubčekovi, NA, fond 07/15, sv. 17, a.j. 169.
- Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady vedení FSB.
- Jarmila Cysařová, *Koordinační výbor; tvůrčí svazy a moc 1968- 1972*, Praha: USD AV ČR 1994.
- Dopis Koordinačního výboru tvůrčích svazů A. Dubčekovi, NA, fond 07/15, sv. 17, a.j. 166.
- Dokumenty o Národním shromáždění, c.d., dokument č. 1, USD AV ČR.
- Miloš Bárta, Pokus o záchranu reformního programu, In: *Československo roku 1968, 2. díl: Počátky normalizace*, Praha 1993.
- Pavel Juráček, *Deník*, Praha: NFA 2003.
- Proměny pražského jara*, Praha: ÚSD AV ČR, 1993, c.d., s. 121 – 122.
- Jarmila Cysařová, *FITES, pokus o občanské společenství*, Praha: USD AV ČR, 1994.
- Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán na rok 1968.
- Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1968.
- Václav Macek, *Ján Kadár*, Bratislava: SFÚ 2008.
- Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Porady ředitele FSB.
- Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán FSB na rok 1969, prosinec 1968.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán TS Šmída-Daniel na rok 1969.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Složka „Různé“.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка scénářů, Produkční zpráva k filmu Rallye uložená mezi písemnými materiály k tomuto filmu.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán na rok 1969.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, Dramaturgický plán TS Juráček-Kučera.

Dramaturgické skupiny, Šebor-Bor, Sekretariát ÚŘ, 1969. Uloženo v NFA.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка scénářů, Složka materiálů k projektu Továřstvo Ježíšovo.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка scénářů, Literární scénář Horečka, TS Šebor-Bor, únor 1968.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, „Zpráva o filmech natočených v roce 1969 a o plánu na výrobní rok 1970 TS Šebor-Bor.“

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1968, „Zpráva o činnosti TS Šebor-Bor za měsíc listopad 1968“.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1969, Porada vedení FSB září 1969.

Michal Procházka, *Svědectví do těžkých let (Filmy po srpnu 1968)*. Diplomová práce Katedry filmové vědy FF UK Praha, 2002.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка scénářů, Literární scénář filmu *Den sedmý, osmá noc*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка historie, Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1969.

Jan Bernard, *Odvahu pro každý den (Evald Schorm a jeho filmy)*, Praha: Primus 1994.

Zpráva o situaci v oblasti českého filmu, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, fond 02/7, sv. 22, a.j. 47, březen 1970.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка scénářů, Složka *Skřivánci na niti*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка scénářů, Produkční zpráva filmu *Smuteční slavnost*.

Zdenek Sirový, *...není zač, řekl Bůh*. Praha: Český spisovatel 1996.

Boris Jachnin, *Jan Procházka*, Praha: ČSFÚ 1990.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbíрка scénáře, Produkční zpráva filmu *Ucho*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva filmu *Zabitá neděle*.
Zpráva o situaci v čs. kinematografii, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 114, a.j. 187,
12. ledna 1970.
KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980), uspořádal
Zdeněk Štábla a Pavel Taussig. Praha: ČSFÚ 1981.
Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva filmu *Nahota*.
Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva k filmu *Nevěsta*.
Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva filmu *Kateřina a její děti*.
Prameny zla 1, Věda a kultura. Praha: Public history 1992.
Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, Ústřední
dramaturgie.
Knihovna FAMU, Lit. scénář povídkového filmu *Návštěvy*, TS Šebor-Bor červen 1969.
Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Technický scénář Vladimíra Drhy a Jozefa Ort-
šnepa Anně K. je zima, s. 2, TS Šebor-Bor, srpen 1969.
Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Technický scénář Otakara Fuky a Josefa Vaniše
Hippokratova přísaha, s. 2, TS Šebor-Bor, srpen 1969.
Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Porady
vedení FSB.
Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Ústřední
dramaturgie.
Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka
„Různé“.
Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970,
Korespondence k filmu *Pasták*.
Jiří Purš, *Poslání socialistického filmu*, Praha: Čs. filmový ústav 1981.
AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, počet stran 8.
Zpráva o situaci v čs. kinematografii, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, f. 02/1, sv. 114, a.j. 187,
12. ledna 1970. Strojopis A4, 14 stran.
Zpráva o prověrce vybraných úseků hospodářské činnosti Svazu filmových a televizních
umělců v Praze, NA, Předsednictvo ÚV KSČ, F.02/1, sv. 130, a.j. 206/5, 9. Června 1970.
Strojopis A4, 41 stran.
Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii, NA, Předsednictvo
ÚV KSČ, f.02/1, sv. 161, a.j. 243, 23. března 1971. Strojopis A4, 32 stran.
Zápis ze schůze OV KSČ Praha 5. AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5, sv. 29, a.j. 307.

Informační zpráva o situaci v CZV KSČ Filmového studia v Praze na Barrandově AHMP, MV KSČ Praha, f. 02/2, sv. 42, a. j. 795, strojopis A4, počet stran 5.

Informativní zpráva o situaci v činnosti ZO v období listopad a prosinec 1969, AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f.010/2-5, sv. 30, a.j. 311, 14. ledna 1970. Strojopis A4, stran 26.

Zpráva o plnění úkolů v jednotkách LM v Praze 5 za rok 1969. AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f. 010/2-5, sv. 30, a.j. 314, strojopis A4, stran 6.

Informace o stavu dramaturgie ve FSB. AHMP, Předsednictvo OV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 33, a. j. 366, strojopis A4, stran 7.

Zpráva o plnění předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci. AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, sv. 128, a.j. 871, strojopis A4, stran 19.

Hodnocení práce ZO KSČ v kulturních zařízeních /FSB, Realistické divadlo Z. Nejedlého/ po skončení pohovorů k výměně legitimací, AHMP, POV KSČ Praha 5, fond 010/2-5, sv. 32, a.j. 345, strojopis A4, stran 8.

Informace o průběhu výměny členských legitimací k 17. 4. 1970, AHMP, Předsednictvo OV KSČ, f.010/2-5, sv. 30, a.j. 323, strojopis A4, stran 4.

Jaroslav Belda, Konečná fáze obrodného procesu. In: *Československo roku 1968, 2. díl: počátky normalizace*. Praha.

Svazek – Porady ÚŘ 1. - 10., 1970, uloženo v NFA.

Dopis J. Procházky ÚV KSČ, nedatováno. In: AHMP, POV KSČ, fond 010/2-5, sv. 29. A.j. 304, strojopis A4, počet stran 6.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Slasti otce vlasti*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Svatby pana Voka*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, Produkční zpráva k filmu *Na kometě*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, složka Nejmladší bratr.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, Účetní doklady u synopse a film. povídky Kráva.

Archiv Barrandov studio a.s., Sbírka scénářů, složka Comenius.

Archiv NFA, Porady Ústředního ředitelství 1.- 10. 1970.

Pavel Janoušek, Katapult a *Katapult*. In: *Filmový sborník historický I*. Praha: ČSFÚ 1988.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1971, „Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1971“.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Ústřední dramaturgie- „Statut a náplň činnosti Ideově-umělecké rady FSB.“

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka

„Dramaturgie“.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Dramaturgické skupiny.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Složka „Ústřední dramaturgie- dramaturgické skupiny“.

Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka historie, Dokumenty k roku 1971, Ústřední dramaturgie.

Vít Olmer, *Tváře jak dětské prdelky aneb příběhy českého filmaře*, Praha: HAK 1997.

Zdeněk Podskalský, *Lásky a nelásky aneb není tam nahoře ještě někdo jinej?*. Praha: Forma 1996.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, Složka Továrna iluzí.

Julius Fučík, *Reportáž psaná na oprátce*, Praha: Československý spisovatel 1985

Jiří Purš, *Vývoj znárodněné kinematografie 1945-1980*. Praha: FAMU 1980.

Jan Jaroš, *Jaromil Jireš*, Praha: ČSFÚ 1990.

Jiří Purš, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie 1945 – 1980*. Praha: ČSFÚ 1985.

Vojtěch Jasný, *Život a film*, Praha: NFA 1999.

Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva *Kronika žhavého léta*.

Návrh na udělení vyznamenání „Za vynikající práci“, AHMP, Městský výbor KSČ Praha, f. 02/1, 12. 7. 1972.

Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka scénářů, Produkční zprávy k filmu *Klíč*.

Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1970, Korespondence.

Operativní porady ÚŘ, 1971 – 1972. Uloženo v NFA.

Rozbor hospodářské činnosti FSB za rok 1972. Archiv Barrandov studio a.s., Sběrka historie. Dokumenty k roku 1972.

Původní rozhovory vedené autorem práce:

Rozhovor s Marcelou Pittermannovou, Praha prosinec 2008, leden a červen 2009.

Rozhovor s Pavlem Jirasem, Praha prosinec 2008.

Rozhovor s Jiřím Žůčkem, Praha prosinec 2008.

Rozhovor s Luborem Dohnalem, Praha duben 2009.

Rozhovor s Vladimírem Bystrovem, Praha duben 2009.

Rozhovor s Otakarem Fukou, Praha duben 2009.

Rozhovor s Ladislavem Helgem, Písek srpen 2009.

Rozhovor s Václavem Šáškem, Písek srpen 2009.

Rozhovor s Antonínem Kachlíkem, Písek srpen 2009.

Rozhovor s Jiřím Hanibalem, Písek srpen 2009.

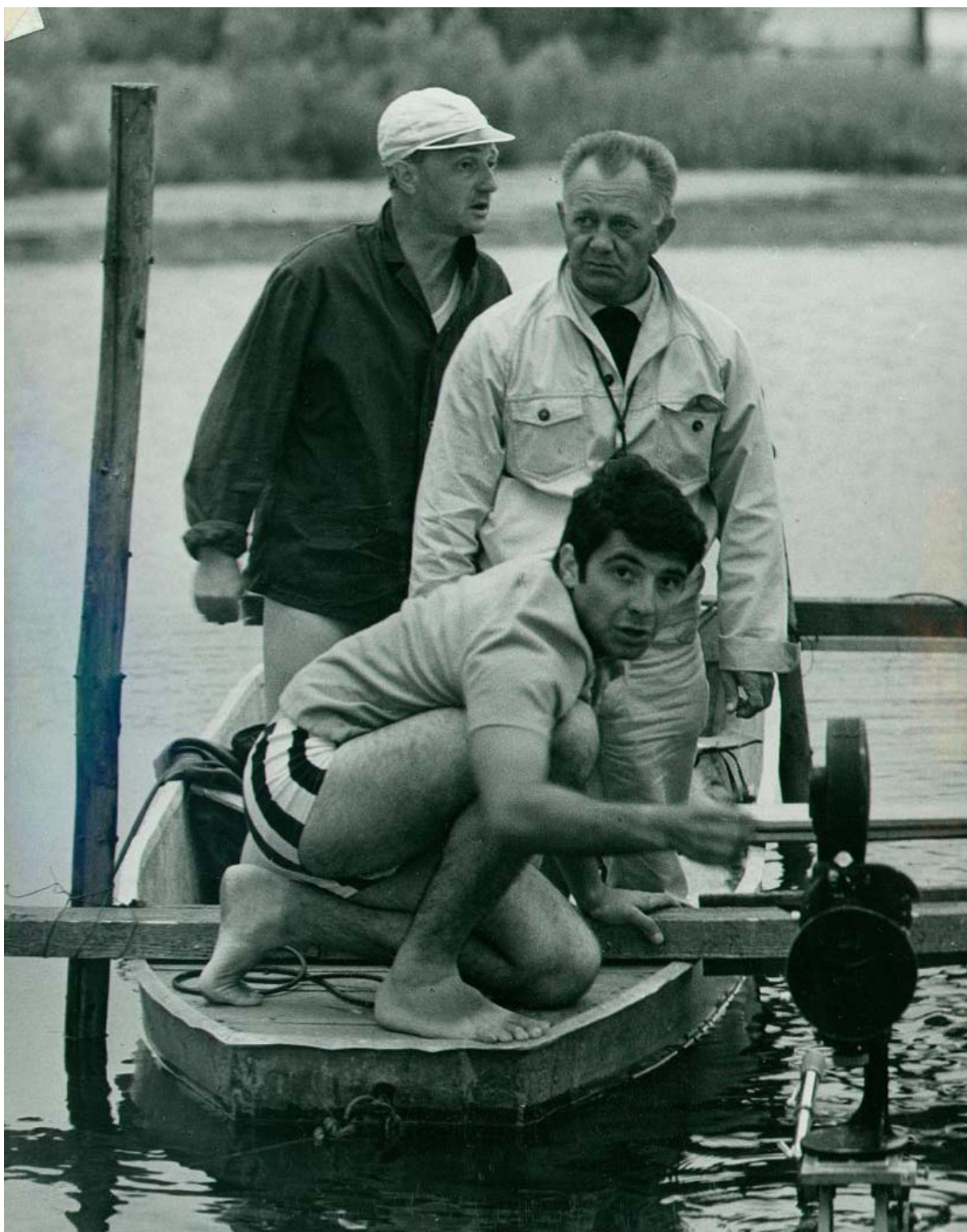
Rozhovor s Václavem Vorlíčkem, Písek srpen 2009.



Archa bláznů (1970 – 1990). „Vyprávění z konce světa“ aneb všudypřítomná atmosféra rozkladu a ztráty i těch nejzákladnějších jistot v rovině obsahové i formální.



Už zase skáču přes kaluže (1970).



Karel Kachyňa (v pozadí) natáčí film *Už zase skáču přes kaluže*. Utajeným autorem scénáře snímku, jímž se režisér vrátil k práci za „předem stanovených politických podmínek“, byl Jan Procházka.



Dva charakteristické výjevy z *Morgiany* Juraje Herze (1972). Důraz na estetické kvality filmového obrazu v době již na plno běžící normalizace.



Vladimír Čech v tvůrčím dialogu při práci na filmu *Klíč* (1971), prvním oficiálně vyhlášeném dílu „nové“ kinematografie.



František Vicena jako hlavní hrdina *Klíče* Jan Zika v zahloubání nad rozkvetlým šeríkem.



Jedna z retrospektivních pasáží Čechova snímku. Jan Zika hraje na křídlovku a velmi při tom připomíná mladého Klementa Gottwalda.



Typický výjev z jiného normalizačního opusu *Lidé z metra* režiséra Jaromila Jireše (1974).



Jaromil Jireš přemýšlí, jak režírovat budování. Jaromír Hanzlík mu podle všeho neporadí. Oba už zažili mnohem lepší časy...



Lidé z metra v plné akci.

FILMOVÉ STUDIO BARRANDOV

uděluje

kollektivu dramaturgické skupiny
s. Dr. Miloše B r o ž e

ČESTNÉ UZNÁNÍ

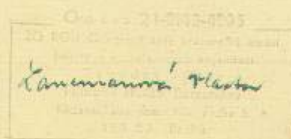
za

socialistický závazek ke splnění
úkolů spojených s urychlenou přípravou
k natáčení filmu "Lidé z metra"

ZÁVODNÍ VÝBOR ROH

KSC

VEDENÍ STUDIA



J. Kamenická Plzeň
FILMOVÉ STUDIO
BARRANDOV

[Signature]



Petr Haničinec jako poctivý předseda ONV v Potočné Bagár v Sequensově *Kronice žhavého léta* (1973).



Úvodní výjev z téhož filmu. Kdyby se Jiří Sequens narodil v Hollywoodu, možná by z něj byl režisér řemeslně dokonalých žánrových filmů. Třeba westernů.



Pohoda na MFF Karlovy Vary L.P. 1978. Druhý zleva se usmívá obávaný vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller, zcela vpravo ústřední ředitel Čs. filmu dr. Jiří Purš. K úsměvům byl důvod: po Puršově pravé ruce stojící první československý kosmonaut Vladimír Remek se jen nedlouho předtím vrátil z úspěšné vesmírné expedice.