

Obraz normalizační společnosti v dramatické tvorbě tehdejšího brněnského studia Československé televize

Marek HLAVICA

V předchozích třech letech jsem se v rámci projektu podpořeného Grantovou agenturou České republiky věnoval průzkumu dramatických pořadů vzniklých v brněnském studiu Československé televize (ČST) od jeho založení v roce 1961 až do vzniku nástupnické České televize (ČT) v roce 1992. Snažil jsem se komplexně zmapovat všechny dramatické pořady, které za těch třicet let v Brně vznikly v redakci dramatické, hudební, zábavní či dětské – celkem jich bylo více než pět set. Zkoumal jsem jejich obsahové i formální proměny, ale také vývoj instituce, personální obsazení, organizaci dramaturgie i produkce, způsoby financování i způsoby komunikace s pražským vedením ČST i s mocenskými orgány, zejména s dozorujícím Krajským výborem Komunistické strany Československa (KSČ).

Žádná podobně komplexní a systematická práce u nás (pokud vím) dosud nevznikla a nebudu spekulovat, zda je to vina spíš výzkumných a akademických institucí, nebo samotné České televize, jejíž povinnosti v oblasti péče o archivní fondy jsou příslušným zákonem definovány jen velmi obecně.¹

V tomto textu se pokusím přiblížit některé z poznatků, které jsem při svém výzkumu zjistil. Předem musím zdůraznit, že jsem oprávněn hovořit jen za brněnskou dramatickou tvorbu a nelze vyloučit, že průzkum pořadů pražských, ostravských, bratislavských či košických by přinesl úplně jiné závěry. Dokonce je to i velmi pravděpodobné, protože televizní studia byla tehdy – ve srovnání s dnešním stavem – dramaturgicky mnohem samostatnější.

Zřejmě nebudu daleko od pravdy, když prohlásím, že obecně sdíleným názorem v současnosti je, že Československá televize byla v totalitním období prodlouženou rukou komunistické moci, zaměřenou na propagandu a manipulaci s veřejným míněním, a že tedy většina vzniklých pořadů byla více či méně skrytými agitkami typu *Třetíci případů majora Zemana*, *Inženýrských odysseí* či *Okresů na severu*. V brněnském studiu (a to jen v dramatické tvorbě, protože například publicistické a dokumentární pořady jsem nezkoval) to však neodpovídá skutečnosti. Z průměrně deseti dramatických pořadů každoročně připravených redakcí dramatických pořadů byl tohoto druhu pouze jeden či dva. Více jich vznikalo v sedmdesátých letech, zatímco v letech osmdesátých se podobná díla natáčela jen ojediněle, jako jakási dramaturgická „útliba ideologickým bohům“ či na přímý popud nadřízených orgánů. Například ukázková dezinterpretace události v roce 1968 nazvaná *Parcela 60, katastr Lukovice* (1983, režie Evžen Sokolovský) byla dramaturgicky připravena pražským studiem (dramaturgie Helena Slavíková) a v Brně vznikla zřejmě jen proto, že

1 „Česká televize naplňuje veřejnou službu v oblasti televizního vysílání zejména tím, že vytváří archivní fondy, udržuje je a podílí se na jejich výtvarném a obsahovém rozvoji jako součásti národního kulturního bohatství“, viz §3 odst. 1 písm. f zák. 483/1991 Sb.

se její děj odehrával na moravské vesnici – a bylo to tedy produkčně snazší. Nebo třetí díl volného cyklu kriminálních filmů *Stopy zločinu* nazvaný *Otmár česká spojka* (1986, režie Stanislav Strnad), jenž vypráví příběh emigranta, který se ve Vídni nechá najmout americkým tajnou službou a vrací se se špiónským úkolem do vlasti, aniž by tušil, že běhla a bystrá socialistická kontrazvědká nikdy nespí a rejdí imperialistických agentů hravě odhalí, má v titulcích uvedeno, že vznikl ve spolupráci s Krajskou správou Sboru národní bezpečnosti. Tato spolupráce se však zřejmě příliš neosvědčila, takže další díly cyklu jsou už opět zaměřené jen na „běžnou“ kriminalitu – a kvalitativně jdou o řád výše.

Zejména ve zmiňovaných pořadech ze sedmdesátých let se vliv vládnoucí ideologie či moci projevoval několika způsoby. Jedním z úkolů všech redakcí dramatické tvorby bylo uvádět autory ruské, sovětské, ze zemí socialistického bloku a případně i z tzv. zemí třetího světa s důrazem na zobrazení „lidově-osvobozenického boje“. Nejschematictější jsou pořady z poslední skupiny. Příkladem může být *Kára* (1975, režie Jiří Bělka) natočená podle divadelní hry portorického autora René Marquese, která vypráví truchlivý osud ovdovělé ženy a jejích tří dětí na chudinském předměstí portorického hlavního města a jejich postupný úpadek až na úplné dno společnosti. Možná, že v době a místě vzniku hra pojmenovávala obecně sdílené pocity mnoha obyvatel a přispěla také ke zlepšení jejich životních podmínek, to posoudit nemohu, ale ve zpracování středoevropskou televizi až příliš vynikla její schematicnost a doslovnost, navíc doplněná veristicky začerněnými obličejí brněnských herců, jejichž nechťná komičnost by možná fungovala v silvestrovské estrádě, nikoli však ve vážné miněném příběhu.

Nicméně *Káru* – stejně jako několik málo podobných pořadů – lze považovat za bližší zajímavost na okraji brněnské dramatické tvorby. I na ní si však lze povšimnout zaměření na rodinné problémy a psychologii postav, nikoli na obecně politická či ideologická témata. Podobná orientace je typická i pro pořady vzniklé na motivy literárních a dramatických předloh ze socialistických států a ze samotného SSSR. Tato díla zaujímala v tehdejší hlavním programovém dokumentu, tzv. ideově-tematickém plánu (ITP), samostatnou kapitolu a (nepsanou) povinnost každé redakce bylo přispět do ní alespoň jedním pořadem. U brněnských inscenací je zjevné, že dramaturgie se snažila vyhledávat příběhy méně schematické, nikoli prvoplánově propagandistické, ale spíše zaměřené na psychologická dramata. Požadavku na uvádění „literatury národů SSSR“ tak redakce často vyhověla adaptacími klasiků ruské literatury (Ivan Bunin, Anton Pavlovič Čechov, Maxim Gorkij, Michail Jurjevič Lermontov).

Nechťel bych však budít dojem, že brněnská dramaturgie byla jakýmsi téměř disidentským centrem, které důmyslně a hrdině sabotovalo ideologické požadavky vedení ČST. To by rozhodně nebyla pravda. Už název mého příspěvku slibuje přiblížit „obraz normalizační společnosti...“ a kdybych měl „normalizační společnost“ zúžit (*pars pro toto*) na redakci dramatických pořadů, pak by se tato společnost skládala především z lidí, kteří se veřejně proklamovanými ideologickými tezemi a požadavky sice neztotožňovali, ale ani se jim nevzpírali. (Samozřejmě, pracovalo zde i několik lidí, kteří se ostenativní podporou režimu snažili urychlit svůj kariérní postup. Obvykle se jim to také podařilo a záhy redakci opustili, aby se stali členy managementu ČST.) Především se zřejmě snažili udržet si práci a uživit své rodiny a pak se v mezích možnosti snažili dělat pořady, které by se příliš nepříliš jejich svědomí či estetickému vkusu a které by ocenili i diváci. Ostatně – což se mi však nepodařilo prokázat, protože to zřejmě není zachyceno v žádném dokumentu – se lze domnívat, že podobné stanovisko zastávala i určitá část programového vedení ČST. Tito, říkáme jim profesionálové, chtěli především připravovat pořady, které by diváci dobrovol-

ně a s chutí sledovali, a věděli, že cesta k tomuto výsledku nevede přes ilustrování propagandistických tezí. Ostatně, udělám-li další úkrok do současnosti, ani dnes se nenatačejí pořady, které by jednoznačně dokazovaly například pravdivost tvrzení: „Česká republika je svrčchaný, jednotný a demokratický právní stát založený na úctě k právům a svobodám člověka a občana“² či „Strany této smlouvy potvrzují svou víru v cíle a zásady Charty Organizace spojených národů a svou touhu žít v míru se všemi národy a všemi vládami“³. Ba naopak, při sledování dnešních zpravodajských, publicistických, ale i dramatických pořadů (např. kriminální a válečné filmy a seriály) může divák snadno dospět k závěru, že jsou to jen prázdné fráze značně vzdálené od reality, v lepším případě jen vysněné ideály – jako třeba komunistická společnost.

Prvoplánových ilustrací propagandistických tezí je v brněnských dramatických pořadech jen málo a mnohem více (zřejmě) o normalizační společnosti vypovídají narativní schémata v nich obsažená a některé opakovaně využívané dějové a charakterizační prvky. Například poměrně častým typem pořadu byly příběhy z pracovního prostředí, zejména z továren. Mimochoodem, kdy naposledy mohl divák v nějakém dnešním dramatickém pořadu vidět továrnu, důl, stavbu či nějaký průmyslový podnik? Podle údajů Českého statistického úřadu v nich pracují téměř dva miliony obyvatel tohoto státu, ačkoli dramatické pořady České televize se tváří, že snad všichni pracujeme v cukrárnách, školách, na farmách či rovnou na zámku, že se po práci procházíme po návších a náměstíčkách a v létě se jezíme utopit na vodě či spadnout z koně. Zdá se, že továrna je dnes použitelná jen jako „temná“ kulisa kriminálních příběhů, ale nikoli jako místo, kde pracují normální lidé.

Ale zpět k továrnám normalizačním. Příběh v nich předváděný se velmi často odehrával podle následujícího schématu: mladý dělník objeví nějaký výrobní problém či inovativní technologický postup > chce jej prosadit, ale narazí na pasivitu spolupracovníků > jeho hlavními protivníkem je „zlý“ náměstek, posedly plněným norem a hlavně udržováním *statu quo* > mladík už téměř rezignuje na svou snahu a vypadá to, že je poražen > najednou se však jako *deus ex machina* zjeví moudrý a spravedlivý generální ředitel, mladíka ocení a povýší a náměstka pokará. Aby se dal vyprávět dramatický příběh, bylo třeba mít nějaký reálný problém a silného protivníka, ale zároveň bylo třeba utvrdit diváka v tom, že systém je spravedlivý, že ocení poctivé úsilí, a že dobro nakonec zvítězí nad zlem. Jako v pohádkách, jen místo zámku byla továrna, místo padoucha/děbla náměstek, místo krále generální ředitel a místo princezny dobrušedná sekretářka.

„Pohádky“ z pracovního prostředí převládaly zejména v sedmdesátých letech a jejich hlavními postavami byli takřka výhradně muži. Pokud měli stálou partnerku, jejím úkolem bylo tiše a trpělivě poskytovat pevné rodinné zázemí „bojovníkovi za lepší zítřek“. Avšak v následujícím desetiletí jako by se úlohy obrátily a ke slovu se dostaly ženy. Rozšířenou zápletkou již nebyl problém na pracovišti, ale problém doma, problém ženy s přepracovaným mužem, takže téma workoholismu, který si většina lidí zřejmě spojuje až s polistopadovou dobou. Pracovně jsem si tento druh pořadů nazval „budovatelské milostné trojúhelníky“, tedy příběhy mužů, kteří musejí volit mezi zákonnou manželkou a milenkou-prací, přičemž nezdíka dají přednost „milence“. Manželka tedy musela zůstat doma u plotny a čekat, až bude socialismus dobudován, čehož, jak už dnes víme, se nikdy nedočkala.

Genderové rozdělení rolí bylo v tehdejší dramatické tvorbě velmi bipolární. Muži zcela ovládali vnější svět – realizovali se v zaměstnání a obsazovali všechny vedoucí pozice –,

2 Čl. 1 odst. 1. Ústavy ČR.

3 Preambule Severoatlantické smlouvy.

zatímco ženy byly odsouzeny k existenci ve stísněných panelákových bytech, k péči o děti a čekání na muže. Aktivní žena narušující toto schéma jako by neexistovala. Totéž rozdělí i genderových rolí se objevovalo i v komediích, jen s tím rozdílem, že hlavním cílem muže nebylo vyřešit nějaký zásadní pracovní problém, ale obvykle buď dostat nějakou jinou ženu do postele, nebo rychle zbohatnout, zatímco cílem ženy bylo udržet status quo – tedy manžela a rodinný klid, případně poctivou chudobu.

Rozsah tohoto příspěvku mi nedovoluje přiblížit všechny narativní prvky, zápletky či typy postav, které se v brněnské dramatické tvorbě opakovaně objevovaly. Nemohu podrobněji objasnit způsob zobrazování černé ekonomiky a tzv. melouchů ani zachycování náboženských motivů, například jejich absolutní nepřítomnost v (dodnes úspěšném) seriálu z údajně moravské vesnice *Slovácko sa nesúdí*. Nemohu analyzovat částo se opakující motiv muže, který pracuje v kapitalistickém zahraničí, a spekulovat, zda šlo o zaměrné budování iluze „normality“ těchto cest, nebo jen o scénaristickou pomůcku při vytváření atmosféry světovosti či úspěšnosti hrdinů. Nemohu přiblížit, a už vůbec ne vysvětlit, proč na začátku osmdesátých let vznikla řada pořadů s ekologickou tematikou, a dokonce pořadů podporujících občanskou angažovanost při nápravě nešvarů. Nepodařilo se mi zjistit, zda tato tematika pronikla do dramatické tvorby na nějaký mocenský příkaz, či zda se jednalo pouze o shodu okolností, nebo dokonce o nějakou vlastní aktivitu brněnských dramaturgů. A nemohu přiblížit ani to, jak byla v těchto pořadech (dílech státní televize ve státě ovládaném komunistickou stranou) zachycována komunistická strana, resp. prakticky nebyla (pro mne překvapivé), jako by neexistovala a neměla žádnou moc. Případně zájemce byla (pro mne překvapivé) o tyto a další fenomény či analýzy jejich proměn v čase mohu jen odkázat na svou knihu.⁴

V souladu s názvem tohoto textu bych v podobném výčtu mohl pokračovat ještě dlouho a třeba bych se mohl pokusit objasnit, jak se tehdejší televize otevřeně i skrytě snažila manipulovat s vědomím diváků. Mohl bych rozebrat formy, motivy i důsledky těchto manipulací a snad i vyvolat pousmání nad hloupostí tehdejších mocných. Mý se totiž smát můžeme – patřime mezi vítěze a víme, že komunistický režim byl zlý a špatný. Vyvracet to nechci, ale na závěr svého příspěvku se pokusím přiblížit i jiný pohled na „obraz normalizační společnosti v dramatické tvorbě brněnského studia“.

Soudě například podle brněnských dramatických pořadů se normalizační společnost – ve srovnání s dneškem – mnohem více věnovala dětem. V brněnské redakci vysílání pro děti a mládež vznikalo ročně v průměru pět až šest původních inscenací, zatímco dnes nevzniká nic, snad s výjimkou jedné efektní „vánoční“ rodinné pohádky. Ano, máme teď nový dětský kanál – ale původní a premiérová dramatická tvorba pro děti je na něm ve výrazné menšině. A tvorba pro mládež prakticky neexistuje. Na tu (zahraniční) se dnes televizní dramaturgové jezdí dívat na festival do Zlína, i když se zdá, že si z něj mnoho inspirace neodvážejí, zřejmě ji po nějakém „filmu industri“ večírku vždycky zapomenou na toaletách v hotelu Moskva.

Na dětské tvorbě, ale nejen na ní, se v minulosti podíleli významní jihomoravští výtvarníci, kteří tak zřejmě i kultivovali estetické citění dětí. Desítky dětských pořadů vznikly ve spolupráci s loutkovými divadly, mimo jiné s nejvýznamnějším českým režisérem loutkového divadla druhé poloviny 20. století Josefem Křofrou, jehož tehdy v Praze „neměli rádi“, takže se uchýlil do brněnského studia.

Dále – soudě podle brněnských dramatických pořadů – se normalizační společnost mnohem více než dnes zajímala o kulturní tradice a historii. Počet adaptací práz klas-

4 HLAVICA, Marek. *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU, 2012.

kých českých autorů je s dneškem nesrovnatelný. Specifické místo v této skupině zaujímali regionální autoři jako Jiří Mahen, Rudolf Těsňohádek, Alois a Vilém Mrštíkovi či Gabriela Preissová. Kolik podobných adaptací vzniká dnes? Skutečně jsou dnešní scenáristé kvalitnější než tito autoři? Vznikaly také inscenace o významných historických osobnostech regionu (např. Gregor Johann Mendel, Jan Amos Komenský, Prokop Diviš). A dnes? Snad se shodneme na tom, že strážmistr Harazím takovou osobností není.

Když je řeč o regionech, tak brněnské studio se již od samého počátku snažilo, aby se na jeho dramatických pořadech podíleli regionální tvůrci, což bylo ostatně i jedním z důvodů jeho vzniku. Současný stav je takový, že hlavní tvůrčí profese, tedy scenárista, režisér, představitelé hlavních rolí, kameraman či střiháč, jsou u naprosté většiny dramatických pořadů obsazeny tvůrci z Prahy. Lze pak o takovém pořadu mluvit jako o brněnském? Formálně ano, požadavek zákona⁵ bude nakonec naplněn, ale podle mne jen pomocí prostého účetního triku – my vám posleme peníze, vy si připsíte pár hodin původní tvorby a my si pak peníze zase odvezeme v podobě honorářů. Nechtě prosím tato má poznámka není vnímána jako láterění zakomplexovaného Moraváka na adresu zistěných Pražáků – za tohle Pražáci nemohou, významný podíl na tom nese samotné brněnské studio a jeho zaměstnanci, kteří již na ambici podněcovat a prezentovat regionální kulturu a tvůrce dávno rezignovali. Ale uvidíme, třeba poté, co se studio přestěhuje do kukuřičných lánů za městem, bude mít k regionu blíže.

Kdybych byl mimozemšťan, který se rozhodne zabít nudu mezihvězdného prostoru a nekonečnost vesmíru porovnáním normalizační a dnešní dramatické tvorby brněnského studia, mohl bych snadno dospět k závěru, že v období normalizace byla brněnská produkce obdivuhodně rozsáhlá a rozmanitá, že prezentovala i rozvíjela kulturní tradice národa i regionu, že soustavně spolupracovala se současnými „netelevizními“ tvůrci, že věnovala výjimečnou pozornost dětem a mládeži či pravidelně obracela pozornost k problémům obyvatel s nižším socioekonomickým postavením, tzv. příslušníkům dělnické třídy. A že s nástupem tzv. demokracie toto úsilí zcela opustila.

Jenže já nejsem mimozemšťan a vím, že je to všechno složitější. Vím, že mnou zkoumaný vzorek byl velmi omezený – jen na dramatické pořady a pouze na jedno regionální studio –, vím, že to byla úplně jiná doba, že neexistovala ani komerční, ani nová média, že se na celém světě změnila podoba televizní dramatické tvorby i divácké návyky, že byla ne-svoboda, že obraz normalizační společnosti v televizní tvorbě není skutečně normalizační společností, ale jen iluze o ní, že hovořím jen o tématech, ale nikoli o kvalitě jejich zpracování, nebo že klasická literatura i dětská tvorba byla pro mnohé tvůrce jedinou slušnou oblastí realizace, protože k současnosti se vůbec nedalo vyjadřovat bez lži a přetvářání.⁶

To všechno vím, ale přesto jsem chtěl přestat i tento „obraz normalizační společnosti v dramatické tvorbě tehdejšího brněnského studia Československé televize“. Možná to k něčemu bude. Třeba k tomu, aby za padesát let mohl nějaký jiný mimozemšťan dospět k závěru, které budou pro dnešní ČT příznivější.

5 „Podíl vysílání televizních studií na celostátních vysílacích okrajových musí činit minimálně 20 % celkového vysílacího času České televize v měřicím úhru“; viz §12 odst. 4 zák. 483/1991 Sb.

6 K tomuto výtku je třeba doplnit, že tento text vznikl v září 2013, tedy v době, kdy v České televizi dosud nebyly uvedeny téměř žádné dramatické pořady; vznikly po změně vedení ČT v roce 2011. Podobu premiérových dramatických pořadů uvedených na konci roku 2013 a začátku roku 2014 svědčí o tom, že v ČT proběhl pozitivní změny.

Československá televize a její role v procesu politické změny 1989

Milan ŠMÍD

Zkoumání účinků masové komunikace je věcným i vědeckým tématem mediálních výzkumů, které se snaží vypátrat, jak velkou moc a sílu mají sdělení masových médií při působení na vědomí, postoje a chování veřejnosti.¹

Výzkum a teorie účinků masových médií procházely několika fázemi, přičemž v první polovině 20. století, až do konce druhé světové války, převažovala teorie všemocných médií. Po druhé světové válce nastoupila druhá fáze, v níž došlo k vystřízlivění podloženému četnými výzkumy, jež poukazovaly na to, že média nejsou všemocná, protože účinky masové komunikace narážejí na predispozice recipientů, včetně jejich ochoty vystavit se působení komunikovaného sdělení. Třetí fázi výzkumu a teorii mediálních účinků odstartovaly studie publikované po roce 1970, které odmítly názory o „impotenci médií“, zdůraznily význam, jímž média ovlivňují agendu společenského diskursu, a přinesly přesvědčivé důkazy o účincích masové komunikace v dlouhodobé časové perspektivě.

Zatímco u rutinních událostí a záležitostí, jež se dotýkají každodenních problémů, spolehlivost a účinnost komunikace v kulturním a politickém otázkám, jsou účinky masové komunikace limitované, protože narážejí na již zafixované hodnotové vzorce jejich recipientů, u mimořádných událostí, velkých krizí, přírodních i sociálních katastrof s masovým dosahem, jež se dotýkají základních existenciálních problémů lidí, se účinky sdělení masových médií téměř vyrovnají těm, které předpokládala teorie všemocných médií.

Události, které se v Československu odehrály v listopadových dnech roku 1989, spadaly do kategorie událostí mimořádných. Jejich průvodním jevem byla silný zájem veřejnosti, provázený nadprůměrným vystavením se vlivu masové komunikace, a je u nich také velká pravděpodobnost ovlivnění postojů komunikovaným obsahem.

Zásah policie a pohotovostních jednotek, které brutálně potlačily pokojnou studentskou demonstraci 17. listopadu 1989, uveřejněl do pohybu řetěz událostí, jež vyvrcholily politickou změnou. Původní protesty studentů a divadelníků proti policejnímu zásahu přerostly na masových demonstracích v protesty proti vládnoucímu režimu. Opozice, zformovaná do Občanského fóra, se 22. listopadu připojila k výzvě studentů zahájit dvouhodinovou protestní generální stávkou, vyhlášenou na 27. listopadu.

Byl to riskantní krok a vládnoucí režim doufal, že se lidé k výzvě nepřipojí. Naděje na neúspěch stávek nebyla nereálná, neboť konzervativní venkov nebyl dostatečně informo-

1 Uvedený text je rozšířenou verzí příspěvku proneseného na konferenci AUTOR-VIZE-MEZE-TELEVIZE. Vychází ze studie *Česká média a jejich role v procesu politické změny roku 1989* [di. 12.2.2015]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/pril01/listopad.pdf>.

AUTOR - VIZE - MEZE - TELEVIZE

Edičně připravili Petr Kaňka, Václava Kofránková, Ingrid Mayerová a Martin Štoll.

Odborná redakce Václava Kofránková.

Jazyková redakce českých textů Markéta Hubová.

Jazyková redakce slovenských textů Veronika Matisová.

Jmenný rejstřík Kateřina Brožová, Adriana Semlová a Eva Síčová.

Seznam literatury Václava Kofránková a Martin Štoll.

Recenzovali doc. PhDr. Martin Ciel, Ph.D., Miloslav Kučera.

Návrh obálky a grafická úprava Jiří Pobřísko.

Vydaly Česká televize, Praha, Ústav pro studium totalitních režimů
a Vysoká škola múzických umění v Bratislave v roce 2015.

Odpovědná redaktorka Václava Kofránková.

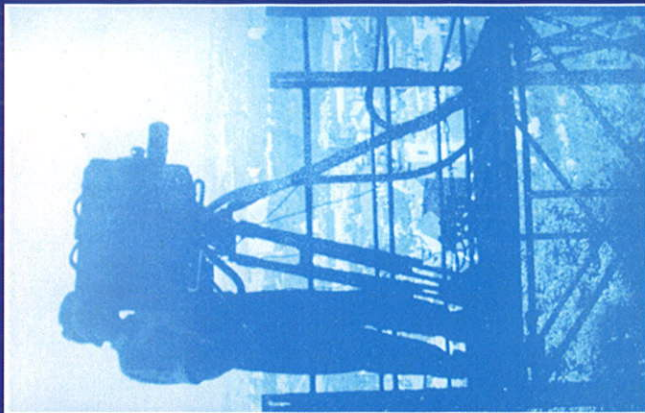
Vydání první.

ISBN 978-80-7404-176-1 (Česká televize, Praha)

ISBN 978-80-87912-36-2 (ÚSTR)

ISBN 978-80-89439-69-0 (VŠMU)

AUTOR • VIZE • MEZE • TELEVIZE



Petr Kaňka, Václava Kofránková, Ingrid Mayerová, Martin Štoll
a kolektiv autorů