

kinematografie v rukou státu (1945–1959)

Zestátnění

Konec války a osvobození republiky odstartovaly rozsáhlé společenské změny, jejichž součástí byly i hluboké zásahy do organizace národního hospodářství. Politické síly poválečné ČSR se shodly na nutnosti znárodnit doly, hutě, těžký průmysl a peněžnictví. K tomu došlo koncem října 1945, ale vůbec prvním odvětvím, které k sobě stát takto připoutal, se stala už o více než dva měsíce dříve právě kinematografie. Dne 11. srpna 1945 podepsal prezident Edvard Beneš dekret č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, který na dlouhou dobu téměř půl století (až do roku 1993) vytvořil pro kinematografii svébytný právní rámec. Dekret zajišťoval státu výhradní oprávnění „k provozování filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických [...], k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání“ a dále „k dovozu a vývozu filmů pro celé území Československé republiky“.¹

V zavedení takto široce pojatého státního monopolu se tak prosadila nejradikálnější varianta poválečného uspořádání oboru, kterou za protektorátu v ilegalitě připravili filmoví pracovníci z celého politického spektra. Nešlo tedy o žádnou komunistickou akci, nýbrž o akci na bázi profesní. (Není ovšem nepodstatné, že kinematografie od počátku spadala do resortu ministerstva informací a osvěty v čele s vlivným komunistickým ministrem Václavem Kopeckým, kinematografický odbor na ministerstvu vedl básník Vítězslav Nezval.) Završil se zde proces postupné centralizace oboru, která má své počátky v polovině třicátých let a jejíž předposlední, velice důležitou fází bylo čtyřleté působení protektorátní filmové komory s názvem Českomoravské filmové ústředí. Onen dějinný „zlom“ tedy obsahuje i řadu kontinuitních prvků včetně kontinuity personální, neboť ve vedení zestátněné kinematografie se v období 1945–1948 setkáváme v řadě případů s týmiž lidmi, kteří působili ve vrcholných kinematografických strukturách za první a druhé republiky i za protektorátu. Teoretickou alternativu této variantě představoval návrh dekretu (po osvobození ovšem ani neprojednáváný) „o přechodné úpravě věcí filmových“, který se zrodil v květnu 1944 na půdě Benešovy exilové vlády v Londýně a spočíval v tom, že by stát pře-

vzal na přechodnou dobu veškeré licence k provozování kina a že by se postaral i o dovoz a distribuci filmů,² uvažovalo se rovněž o zřízení samostatných družstevních podniků zvláště pro ateliéry, filmovou výrobu, kina apod.,³ zcela bez šance na úspěch pak zůstala koncepce Miloše Havla, před válkou majoritního akcionáře barrandovských ateliérů, který navrhoval zřídit akciovou společnost s 51% účastí státu.⁴

Již dva a půl roku před komunistickým převratem v únoru 1948 tak byly z filmového průmyslu vyloučeny veškeré soukromé podnikatelské subjekty bez ohledu na počet zaměstnanců, což bylo jinak v ostatních znárodněných odvětvích hledisko, které rozhodovalo, zda firma spadá pod znárodnovací dekret, nebo ne (znárodněny byly podniky s více než 50 zaměstnanci, což by se ve filmovém průmyslu mohlo týkat nanejvýš barrandovských ateliérů, ale ani jediného kina; odtud ten spěch vyřešit kinematografii odděleně od ostatních odvětví národního hospodářství). Dekret o opatřeních v oblasti filmu se nevztahoval pouze na filmovou výrobu v rámci ministerstva národní obrany a na film amatérský. Pokusy zvrátit tento vývoj skončily nezdarem.⁵ Za majetek převzatý státem v souvislosti se zestátněním kinematografie náležela podle dekretu původním vlastníkům náhrada, již se však řada oprávněných žadatelů nikdy nedočkala. K jejímu vyměření chyběly prováděcí předpisy a po únoru 1948 již byly takové nároky bagatelizovány, případně i politicky skandalizovány. Nejbolestivěji se tento postup dotkl různých spolků, které v minulosti vybudovaly a provozovaly většinu sítí kin v republice (zejména tělocvičná jednota Sokol, dále katolická tělocvičná jednota Orel, Dělnická tělovýchovná jednota aj.).⁶

Při přípravě koncepce zestátněné kinematografie se projevil vliv filmových pracovníků ze Zlína, kteří rozvíjeli filmové aktivity v rámci zdejší obuvnické firmy Baťa. Inspirováni jejími osvědčenými ekonomickými zásadami, zakomponovali do projektu státního filmovnictví princip ekonomické soběstačnosti: zestátněná kinematografie neměla vznášet žádné nároky na státní rozpočet, veškeré náklady na svůj provoz měla pokrýt ze svých příjmů. K tomu ale potřebovala disponovat bez výjimek celou sítí kin v Československu, jinak by byl tento princip naprosto nereálný.



Eva Feiglová
Návrat domů
R: Martin Frič
P: Československo, 1948
1948, ofset
94 x 60 cm
NFA, 7346

Oldřich Kavka
Taková láska
R: Jiří Weiss
P: Československo, 1959
1959, ofset
84 x 57 cm
MG, 14615

Zde právě pramení ona razance, s jakou byl proveden zábor kin, i jistá nevěle filmových i státních úřadů s původními vlastníky příliš diskutovat. Nicméně Čs. film o kina později přece jenom přišel – v roce 1957 byla kina (spolu s divadly) převedena do správy obcí.

Zestátnění ovšem vytvořilo pro rozvoj filmového průmyslu zcela nové podmínky a poskytlo mu také nové možnosti. Vedení kinematografie jich využilo zejména k rozšíření sítě kin a k dobudování technického zázemí pro filmovou výrobu. Právě v padesátých letech zažívají kina „organizovaný“ boom: v Čechách a na Moravě stoupl počet kin ze 1 418 v roce 1945 na 2 497 v roce 1960, na Slovensku pak dokonce z 232 na 1023 (!). V roce 1960 tedy Československo disponovalo 3 520 kiny oproti 1 650 kinům v roce 1945.⁷ (V dalších letech se toto číslo zvýší už jen nevýznamně a od druhé poloviny šedesátých let nastane pozvolný pokles.) Do roku 1960 srovnalo tedy Slovensko co do počtu kin (i vzhledem k počtu obyvatel) krok s českými zeměmi. Byl to proces řízený, neboť vybudování filmového průmyslu na Slovensku patřilo k základním programovým cílům původní koncepce zestátněné kinematografie. Tak byly například v Bratislavě 1. září 1953 otevřeny nově postavené ateliéry na Kolibě, které mají pro slovenský film stejný význam jako Barrandov pro film český.

V Čechách a na Moravě se v návaznosti na předválečnou a protektorátní tradici soustředila filmová výroba zejména ve dvou městech – v Praze a ve Zlíně (v letech 1949–1989 Gottwaldov – na počest prvního komunistického prezidenta Klementa Gottwalda). Zlínské, resp. gottwaldovské studio se postupně specializovalo na dětský a loutkový film, ale věnovalo se i produkci populárně vědeckých a naučných filmů, které vznikaly rovněž v Brně. Gottwaldovské i brněnské studio⁸ bylo v padesátých letech organizační součástí pražského podniku Krátký film, který zajišťoval zejména produkci zpravodajských a dokumentárních filmů a filmů animovaných. Výrobu hraných filmů obstarávalo pražské Filmové studio Barrandov. Dokumentární, zcela výjimečně i hrané filmy produkoval mimo struktury zestátněné kinematografie také Čs. armádní film spadající pod ministerstvo národní obrany.

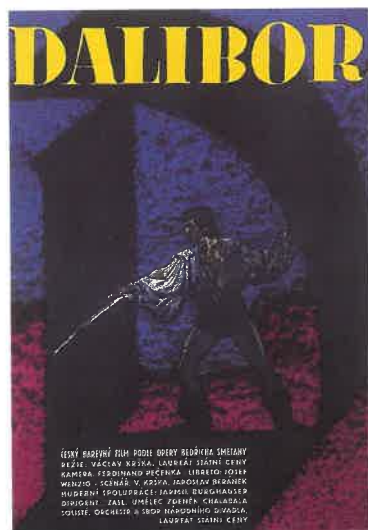
V náruči státního filmu tvůrci rychle zapomněli na dřívější ekonomické starosti provázející filmovou výrobu; pová-

lečné generace filmařů pak už nebyly vůbec zvyklé o svých filmech v ekonomických dimenzích uvažovat (o to větší šok je čekal po zrušení státního monopolu v roce 1993). Stát totiž projevoval vůči filmu poměrně značnou finanční velkorysost – zaměstnal na sto spisovatelů na postech dramaturgů a scenáristů, další spisovatele lákal ke spolupráci s filmem hmotnými pobídkami, investoval do vybudování filmového školství, investoval do rozvoje animovaného filmu, v roce 1946 uspořádal státní film první ročník mezinárodního filmového festivalu v Mariánských Lázních, který se v roce 1950 přesunul do Karlových Varů, atd. V dlouhodobé perspektivě se tyto investice zúročily v podobě kvalitního profesionálního zázemí filmové tvorby a v návaznosti na to i v podobě celé řady filmů, bez nichž si dnes historii české kinematografie vůbec neumíme představit. Tato státní péče o celý obor však měla i svou odvrácenou tvář – trvalý ideologický dohled, který se neprojevoval jen kádrováním tvůrců a zásahy do scénářů i hotových filmů, případně jejich zakazy, ale i apriorním vykázáním nežádoucích témat a autorů ze zorného pole filmařů.⁹ Posouvání hranice mezi ještě politicky únosným na jedné straně a již zapovězeným na straně druhé bylo předmětem trvalého napětí mezi kulturní frontou a mocenským aparátem, vine se jako červená nit celým poválečným obdobím až do roku 1989 a svým způsobem „kopíruje“ politický vývoj země.

Dramaturgie

Už za protektorátu bylo zřejmé, že se ve vztahu úřadů, filmových i státních, k fenoménu filmu něco podstatného mění, že aspekty ekonomické povahy začínají vnímat jako spíše druhořadé, zatímco kulturní a umělecká (a samozřejmě i propagační a propagandistická) dimenze filmu nabývá na významu.¹⁰ Tuto proměnu a z ní plynoucí ambice lze vyčíst i z dokumentů filmových pracovníků, kteří v ilegalitě připravovali poválečné zestátnění oboru. Z jejich vize budoucí filmové tvorby je patrné, že chtěli od základu změnit nejen organizaci filmového hospodářství, ale také samu tvář českého filmu:

„[...] Film jako zábava? Ano. Ale nikoliv zábava insinující falešné vidění života a světa, falešné chápání úkolu



Anonym
Jan Žižka
R: Otakar Vávra
P: Československo, 1955
1955, ofset
84 x 58 cm
soukromá sbírka

Anonym
Dalibor
R: Václav Krška
P: Československo, 1956
1956, ofset
40 x 28 cm
soukromá sbírka

jednotlivce a společnosti. Falešně může se rovnat reakci-onářskému.

Žádné čítankové příklady chudých hochů, kteří prací a úsporami se stali velkopodnikateli. Žádní podnikatelé, kteří pěstují blahosklonné almužnictví k dělnictvu.

Žádné měšťácké společenské fanfáry a z nich odvozo-vané plytké tragédie.

Žádná sentimentalita a žádné pitvorné měšťácké spo-lečenské hodnocení.

Žádná ‚Společnost‘ s velkým ‚S‘, nýbrž společnost lidí vědomých si svých práv a povinností.

Žádné plytké hurá-vlastenectví a ubrečené pohledy do bolestínské národní minulosti.

Žádný kult hrdinů, kromě hrdinství prostých lidí.

Žádná parádívá brannost a hraní na vojáčky, nýbrž reálný pohled do očí pravdě, že za svobodu je třeba bojo-vat a že jednotlivec má obětovat celku, že však celek je povinen mít na zřeteli jednotlivce.

Neústupná a nemilosrdná kritika jakéhokoliv nespole-čenského útisku a násilí. [...]”¹¹

V této ambiciózní, dobově zradikalizované vizi, črtající kontury žádoucího směřování českého filmu na základě ne-gace některých rysů meziválečné produkce, se ovšem již také vynořuje princip dramaturgického diktátu příznačné-ho pro centrálně řízenou státní kinematografii. Právě oblast filmové dramaturgie – v celém jejím komplexu od hledání námětů přes jejich scenáristické zpracování a více-násob-né schvalovací řízení až po charakter a působení drama-turgických orgánů – bude zásadním způsobem ovlivňovat podobu českého filmu, problému dramaturgie také věnují řídicí struktury (kinematografické, státní i stranické) zcela zvláštní pozornost.

V letech 1946–1948 měly výběr a schvalování námětů, filmových povídek a scénářů na starost dva orgány – Fil-mový umělecký sbor (FIUS) a tzv. státní filmová dramatur-gie neboli zvláštní oddělení Nezvalova V. odboru minis-terstva informací. FIUS posuzoval scénáře z hlediska umě-leckého, státní dramaturgie z hlediska kulturně politického. Oba orgány řídil spisovatel Jiří Mařánek, který stál rovněž v čele aprobační komise určené k hodnocení hotových filmů. FIUS tvořili hlavně renomovaní zástupci umělec-kých oborů spjatých s filmovou tvorbou.¹² To jistě svědčí

o počátečním značném důrazu na uměleckou stránku fil-mových projektů, ale po komunistickém převratu v únoru 1948 se situace brzy změnila. FIUS byl rozpuštěn a v lednu 1949 nahrazen Filmovou radou, která už prac-ovala v nápadně odlišném složení – seděli v ní zástupci ministerstva informací, Ústřední rady odborů, Svazu čes-koslovenské mládeže, armády, bezpečnosti, vědy, denní-ho tisku, kritiky, zemědělství, sociální péče atd.¹³ Filmová rada, v jejímž předsednickém křesle se v prvních dvou letech vystřídali dva pracovníci kulturního a propagač-ního oddělení ÚV KSČ, měla původně pouze připravovat roční tematické plány, tj. jakýsi soupis vybraných námětů a scénářů doporučených k rozpracování či k realizaci, zatímco praktickou dramaturgii měla vykonávat Ústřední dramaturgie, jejíž podstatnou část tvořili šéfové tvůrčích kolektivů na Barrandově, tedy filmaři. Ve skutečnosti se ovšem činnost obou těchto dramaturgických orgánů v mno-hém dublovala, což celý už tak dost těžkopádný mecha-nismus ještě více zpomalovalo. Byrokratizace procesu schvalování scénářů (provázená vstupem laiků do drama-turgických orgánů) povážlivě prodloužila období literární přípravy filmu a málem přivodila kolaps filmové výroby. V roce 1951 se Čs. státní film mohl vykázat pouze osmi ce-lovečerními hranými filmy (oproti devatenácti v letech 1946 a 1947; v roce 1959 překročí počet českých celove-černích titulů tři desítky vedle dalších pěti slovenských).

Popsaný model se týká prvních poúnorových let, kdy mocenský aparát ÚV KSČ prostřednictvím státních orgá-nů kinematografii ovládl, aby ji přiměl od základu změnit charakter filmové tvorby a podřídil ji svým propagandi-stickým záměrům. Po uplynutí nejtěžšího období, po smrti Stalinově i Gottwaldově v roce 1953, se začíná společen-ské klima sice velmi pomalu, ale přece jen měnit. Tak i na půdě filmové dramaturgie dojde v průběhu padesátých let k dvojímu příznačnému pohybu. Nejprve Filmovou radu opustí různí aparátní a ministerští úředníci a vrátí se do ní umělci a poté bude Filmová rada v polovině pade-sátých let zrušena a její kompetence se přesunou do struk-tur Čs. filmu.¹⁴

Bez ohledu na všechny tyto změny byl nicméně každý filmový projekt vystaven důkladné ideologické i umělecké kontrole ve všech genetických stadiích přípravy a výroby



Anonym
Vlčí jáma
R: Jiří Weiss
P: Československo, 1957
1957, ofset
80 x 58 cm
MG, 14614

Bedřich Lipenský
Hvězda jede na jih
R: Oldřich Lipský
P: Československo, 1958
1958, ofset
84 x 58 cm
NFA, 3050

filmu počínaje už několikastránkovým námětem. Tím samozřejmě klesl význam tradiční cenzury a cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu informací také při reorganizaci centrálních úřadů v roce 1953 i s ministerstvem zanikl. (Kinematografie přešla do kompetence ministerstva kultury, od roku 1956 pak ministerstva školství a kultury.) Nicméně v roce 1953 byla podle sovětského vzoru zřízena při ministerstvu vnitra Hlavní správa tiskového dohledu, která přesto cenzurní činnost nově a velmi agilně rozvinula i na poli filmu. Předmětem její kontroly navíc nebyly jen hotové filmy jako u dřívějšího cenzurního sboru, nýbrž také scénáře, takže situace se pro filmaře paradoxně spíše zhoršila.¹⁵

Filmový obor se v poválečném období rychle zalidňoval novými tvářemi. Řada rutinních režisérů z předválečného období už příležitost nedostala nebo se jejich tvůrčí, případně i životní dráha nedlouho po válce uzavřela (Vladimír Slavínský). Někteří čeští filmaři se již po válce do Československa nevrátili (Karel Anton, Karel Lamač, Gustav Machatý), jiní naopak republiku po únoru 1948 opustili (František Čáp). Kontinuitu reprezentovali především Martin Frič (1902–1968) a Otakar Vávra (1911), z debutantů před rokem 1945 se ve čtyřicátých a padesátých letech opravdu výrazně uplatnil také Václav Krška (1900–1969). Z nové krve na sebe strhli pozornost hlavně Jiří Krejčík (1918–2004), Jiří Weiss (1913) a Alfréd Radok (1914–1976), později pak i režisérská dvojice Ján Kadár (1918–1979) a Elmar Klos (1910–1993). Z nejmladší generace, která posílila řady režisérů ve druhé polovině padesátých let a začala český film osobitě proměňovat, je třeba uvést zejména Ladislava Helgeho (1927), Vojtěcha Jasného (1925), Karla Kachyňu (1924–2004), Františka Vlácilu (1924–1999) a Zbyňka Brynycha (1927–1995). Jasný a Kachyňa jsou již absolventy FAMU, vysoké filmové školy, jejíž založení v roce 1946 patří v poválečných dějinách české kinematografie k událostem prvořadého významu. Studovala se zde zpočátku pouze režie, dramaturgie a kamera, další obory přibýly později. Z čerstvých absolventů FAMU na sebe vedle režisérů brzy upozornili například kameramané Jaroslav Kučera (1929–1991) a Jan Kališ (1930).

Po válce z pláten kin na čas nebo zcela zmizely některé hvězdy předválečného a protektorátního filmu jako Adina

Mandlová, Lída Baarová, Vlasta Burian, případně se objevovaly už jen sporadicky jako Nataša Gollová, Jiřina Štěpničková či Hana Vítová. Velké konjunktury a svým způsobem herecké satisfakce se po únoru 1948 dočkal Jaroslav Marvan obsazovaný v agitkách do rolí komických starých bručounů tak často, že se pro tyto filmy vžil pojem „marvanovské komedie“. Hlavní mužskou hereckou personou českého filmu padesátých let se však stal Karel Höger, který se výborně uplatnil nejen jako představitel národních velikánů v životopisných filmech, ale ve druhé polovině dekády ztvárňoval i psychologicky složité charaktery. Z nové herecké generace vynikli zejména Vladimír Ráž a Eduard Cupák, svou bohatou filmovou dráhu zahájili Jiří Sovák, Vlastimil Brodský, Miloš Kopecký, Vladimír Menšík ad. Mezi herečkami bychom jen těžko hledali osobnost s tak dominantním postavením, jaké zaujímal Karel Höger, což je jistě dáno i spíše druhořadou pozicí ženských postav ve většině syžetů přinejmenším do poloviny padesátých let. Řadu výrazných dramatických charakterů ztvárnila ze střední generace Marie Vášová, schopností psychologicky odstíněného projevu se ve svých postavách vyznačovala Dana Medřická, z čerstvých absolventů DAMU se díky svému jemnému, kultivovanému výrazu brzy dostala k velkým filmovým rolím Marie Tomášová. Ve druhé polovině padesátých let se ve filmu rychle prosadila budoucí hvězda – Jana Brejchová.

Na stezkách filmové tvorby

Obnovit po osvobození filmovou výrobu byl úkol značně svízelný – nebylo co točit. Chyběly scénáře reagující na převratné historické dění a chyběl také odstup od přítomnosti i nedávné minulosti. První premiéry pod taktovkou státního filmu se veřejnost dočkala v prosinci 1945. Otakar Vávra zde představil svou adaptaci historické prózy Zikmunda Wintra *Rozina sebranec*. Z velké části ji ovšem natočil ještě za protektorátu, přičemž natáčení uměle prodlužoval, aby se premiéra uskutečnila již ve svobodné zemi. Na tento film navázal další adaptací wintrovské historické látky situované do 16. století *Nezbedný bakalář* (1946), nikoliv z potřeby doby, nýbrž proto, že měl ještě z konce třicátých let hotový scénář. Právě z nouze o scénáře



Anonym
Florenc 13.30
R: Josef Mach
P: Československo, 1958
 1957, ofset
 58 x 83 cm
 Exlibris Praha

tak vzniklo v tomto počátečním období několik filmů podle protektorátních scénářů, které novou dobu nijak nereflektovaly a které měly státnímu filmu pouze umožnit uvést filmovou výrobu do pohybu.

Teprve v letech 1947–1948 se objevují první vážnější pokusy zobrazit problémy přítomného času. Jiří Krejčík natočil drama o osídlování pohraničí po odsunu Němců *Ves v pohraničí* (1948) a pozoruhodné psychologické drama se silným etickým nábojem *Svědomí* (1948). V komediálním žánru naznačil nové cesty Bořivoj Zeman ve filmu *Nevíte o bytě?* (1947), svěží veselohře reagující na poválečný nedostatek bytů. Velmi působivě vyzněly i návraty k nedávným dramatickým událostem – *Uloupená hranice* (1947) Jiřího Weisse, která revokovala trauma z mnichovské dohody, *Němá barikáda* (1949) Otakara Vávry líčící na základě stejnojmenného povídkového souboru Jana Drdy epizody z Pražského povstání či *Návrat domů* (1948) Martina Friče, psychologicky laděný film o návratu československého důstojníka do osvobozené Prahy. Do této linie patří i debut divadelního režiséra Alfréda Radoka inspirovaný jeho osobní zkušeností *Daleká cesta* (1949), vrcholné filmové dílo s tematikou holocaustu.

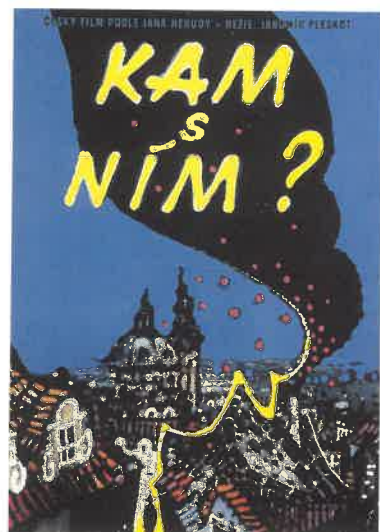
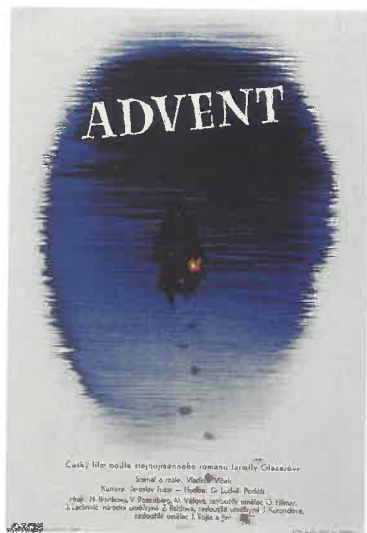
Vedle tohoto aktuálního proudu se však slibně rozvíjela i linie těžící z tradice české literatury, klasické i moderní – Jiří Krejčík projevil smysl pro historickou drobnokresbu a rázovitost staropražských postav v adaptaci Nerudových Povídek malostranských *Týden v tichém domě* (1947), Martin Frič vytvořil se scenáristou Jaroslavem Žákem zajímavě prokomponovaný povídkový film *Čapkovy povídky* (1947) a další prózu Karla Čapka, románovou utopii *Krakatit* sugestivně zfilmoval v roce 1948 Otakar Vávra. Karel Steklý pak podle stejnojmenné prózy Marie Majerové natočil sociální drama *Siréna* (1947), fotograficky i hudebně pozoruhodný film z prostředí hornických rodin na Kladně v době dramatické stávky v roce 1889, který získal ocenění i v Benátkách.

Celkově lze říci, že se státnímu filmu do roku 1948 podařilo nejen obnovit filmovou výrobu, ale zejména rozvíjet tvorbu v širokém žánrovém i tematickém spektru a nalézt umělecký kontakt s přítomností. Únor 1948 tento vývoj násilně zarazil, i když ne hned, neboť výroba rozpracovaných filmů dobíhala až do roku 1949. Ale právě to

kulturně-politické činovníky z ÚV KSČ v postojích k filmu radikalizovalo, a tak některé čerstvě dokončené filmy také ihned upadaly v nemilost. Kritika se snesla na Krejčíkovo *Svědomí* i na Radokovu *Dalekou cestu*, která se jako „formalistické“ dílo ani nedočkala oficiální pražské premiéry a byla distribuována jen v mimopražských kinech. Po již popsané rekonstrukci dramaturgických orgánů se filmařům dostalo směrnic v podobě usnesení předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950, které prohlásilo za základní metodu československého filmu metodu socialistického realismu a vyjmenovalo preferovaná témata, na něž se mají filmaři zaměřit:

„[...] látka má být zpracována tak, aby divák chápal správně smysl naší cesty k socialismu, aby pochopil, že pětiletka, přestavba našeho hospodářství v průmyslu i zemědělství, jsou prostředkem k dosažení šťastného a plného života pro všechny poctivé pracující lidi. Pod tímto zorným úhlem mají být umělecky zpracovány hlavní problémy současného období, úloha ČSR ve světové frontě míru vedené SSSR, myšlenka přátelského soužití národů, nový poměr naší dělnické třídy k práci, projevující se v údernictví a socialistickém soutěžení, její heroismus při výstavbě našeho hospodářství a při mnohostranné práci na rozkvětu naší vlasti, přechod k družstevní zemědělské výrobě a přeměna vesnice na cestě k socialismu, svazek dělníků a drobných a středních zemědělců, spojitost práce dělníků v průmyslu se zvyšováním úrovně všeho lidu a zvláště venkova, otázky poměru ke společenskému vlastnictví, boj s třídním nepřítelem, práce a úloha národních výborů, nového soudnictví a všech jiných orgánů lidu, práce a nový život mládeže, problémy inteligence z dělnické třídy, pomoc vědy pracujícím, otázky školy a vůbec kulturních přeměn v našem státě, zvláště na závodech a na vesnicích, pomoc SSSR a vděčnost i láska našich občanů k našemu osvoboditeli, život a vůdčí úloha strany, mezinárodní solidarita atd.

„[...] Aktuálnost našeho filmu chápeme v celé šířce v tomto smyslu, že každý film má mluvit k dnešnímu divákovi, pomáhat mu v jeho životě, vychovávat ho. Takto chápaný požadavek aktuálnosti vymezuje také správné zaměření a poslání historického filmu, který nesmí být proto ani pokusem o únik ze současné problematiky, ani



Jiří Trnka
Advent
R: Vladimír Vlček
P: Československo, 1957
1957, ofset
40 x 28 cm
soukromá sbírka

Anonym
Kam s ním?
R: Jaromír Pleskot
P: Československo, 1956
1956, ofset
40 x 28 cm
soukromá sbírka

samoúčelným zobrazením určitého úseku nebo postavy dějin. Naopak, historický film musí mluvit k dnešnímu divákovi blízkou a srozumitelnou řečí o těch myšlenkách, jež jsou součástí života a duševního bohatství dnešních lidí i idejí, za něž bojoval náš lid v minulosti a které uskutečňuje dnes a které jej i do budoucna posilují. V historických filmech mají být zobrazeny jednak revoluční pokrokové tradice našeho národa, ztělesněné především v husitském hnutí, a jednak má být zobrazen boj dělnické třídy proti kapitalismu a slavná úloha, kterou v tomto boji sehrála komunistická strana, iniciátorka tohoto vítězného dějinného zápasu, jakož i rozhodný vliv Říjnové revoluce a Sovětského svazu na rozmach a úspěchy toho boje.“¹⁶

Tak zněla „objednávka“ stranického politbyra. Stát měl na filmovou výrobu monopol a komunistický stát si tedy diktoval požadavky – film se měl významným způsobem takzvaně podílet na výchově nového, socialistického člověka.

Filmová tvorba první poloviny padesátých let je plná pokusů tomuto zadání vyhovět. Natáčely se veseloherní agitky, které chtěly vyzářovat budovatelský elán a často vycházely z různých celostátních kampaní („70 000 z administrativy do výroby“, nábor pracovních sil z vesnice do průmyslu, nábor do dolů, propagace zlepšovateľského hnutí apod.).¹⁷ Tyto filmy líčily radostné mládežnické kolektivy plnící údernické závazky a vesele soutěžící s generací starých, zatím ještě nedůvěřivých fachmanů, kteří se nakonec nechají přesvědčit o výhodách nových pracovních metod (většinou převzatých ze Sovětského svazu). K happy endu pravidelně patřilo odhalení nějakého nepřítele nového režimu, které mělo diváky utvrzovat v bdělosti a ostražitosti (ale také zadržovat). Taková postava byla vždy prezentována jako nepřítel lidu, ať už šlo o saboteura, záškodníka či přímo západního agenta. Silně schematický ideologický koncept tak proměnil tradiční detektivku ve špionážní drama a veselohru v agitku, do které s motivem vnitřního nepřítele pronikaly opět prvky špionážního dramatu. Schematismus svým způsobem kulminoval v žánru politického dramatu, kde se postavy dělily na kladné, spjaté se světem socialismu a záporné, často zločinné, náležející do dekadentního, zvrhlého a bezskrupulózního světa kapitalismu. Jako ukázkový případ tohoto

typu komunistické filmové propagandy, doslova čítanku dobových propagandistických konvencí a stereotypů lze uvést film Jána Kadára a Elmara Klose *Únos* (1952), drama o únosu československého letadla za „železnou oponu“.

Velkorysé péče se dostalo historickým žánrům, které obecně souvisely se silným proudem poučovacího historismu. Komunisté interpretovali svůj nástup k moci jako završení odvěkého úsilí českého národa o sociálně spravedlivou společnost, jejíž základ tvoří prostý lid. Ústy poučovacího ministra školství Zdeňka Nejedlého se prohlásili za dědice všech „pokrokových tradic“,¹⁸ přičemž převzali bez velkých změn obraz českých dějin vytvořený českými vlastenci v 19. století – vrchol spatřovali v husitství a národním obrození, nejhlubší úpadek pak v době pobělohorské. To ostatně celkem korespondovalo s historickým povědomím české společnosti, takže přijetí tohoto obrazu nenaráželo ve veřejnosti na žádný odpor. Přesto měla pomoci zafixovat tento obraz v povědomí veřejnosti tzv. jiráskovská akce, samotným Gottwaldem zaštitěná kampaň na propagaci díla klasika české historické prózy Aloise Jiráska. (V přímé či volnější souvislosti s jiráskovskou akcí je hned šest celovečerních filmů z let 1950–1956 podle Jiráskových předloh a celá řada nerealizovaných scénářů.) Jestliže tedy filmy ze současnosti prezentovaly přítomnost jako počátek nového věku, jako čas revoluční, a tedy diskontinuitní, zdůrazňovaly historické žánry naopak kontinuitu přítomnosti s minulostí a vyhledávaly v českých dějinách zárodky přítomného dění. Historie tak byla využívána k aktuálním politickým zápasům a na jejich základě také účelově, prizmatem přítomnosti, interpretována. Z tohoto principu vyrůstal koncept poučovacího historického filmu, i když jeho východiska – aktuálně ideologizovaný pohled na národní minulost – zastávali filmaři i v předcházejících obdobích.

Na vrcholu produkce z poučovacího období se tyčí nejrepresentativnější historický projekt onoho času – husitská trilogie Otakara Vávry tvořená filmy *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Protivšem* (1956). Výpravný triptych, akcentující třídní vidění a navazující na obrazové konvence historické malby 19. století, se stal oblíbeným programem povinných školních představení pro několik generací žáků základních škol a navzdory své dávno překonané



Anonym
Stříbrný vítr
R: Václav Krška
P: Československo, 1954
1955, ofset
81,5 x 58,5 cm
soukromá sbírka

Josef Flejšar
Stříbrný vítr
R: Václav Krška
P: Československo, 1954
1955, ofset
81,5 x 58,5 cm
soukromá sbírka

interpretaci ovlivňuje představy o husitské revoluci vlastně do dnešních dnů. Po vzoru Sovětského svazu se dále těšil velkému rozkvětu žánr životopisného filmu, který se zaměřil zejména na osobnosti české kultury a vědy 19. století. I zde se vliv marxismu projevil v apriorním hodnocení postav podle třídní příslušnosti a v sympatiích, jaké vyjadřuje národnímu géniovi prostý lid. Historické žánry se v poúnorovém období vyznačovaly silným nacionalistickým nábojem – adorovaly vše domácí, české, a negativně prezentovaly vše cizí, „cizácké“ (zvláště, šlo-li o Němce). Životopisný film se stal doménou režiséra Václava Kršky, který s ním měl zkušenost ještě z předúnorové etapy a u příležitosti stého výročí natočil také rekonstrukci historické události *Revoluční rok 1848* (1949). Krška vytvořil filmové životopisy *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (1952) o Aloisu Jiráskovi a *Z mého života* (1955) o Bedřichu Smetanovi (výběr osobností prozrazuje vliv Zdeňka Nejedlého). Jestliže tyto filmy beze zbytku naplňovaly oficiální linii, podařilo se Krškovi realizovat i dva projekty nesporně bližší jeho naturelu, které šly jednoznačně „proti srsti“ hlavního poúnorového proudu – dvě adaptace děl Fráni Šrámka, lyrického dramatu *Měsíc nad řekou* (1953) a lyrického románu *Stříbrný vítr* (1954). Oba filmy jsou významné mimo jiné proto, že oproti dobově adoranému kolektivismu obrací pozornost k individualitě člověka, k jeho senzualitě, k jeho touhám a snům. Ostatně není náhodou, že trvalo dva roky, než byl *Stříbrný vítr* povolen k distribuci.

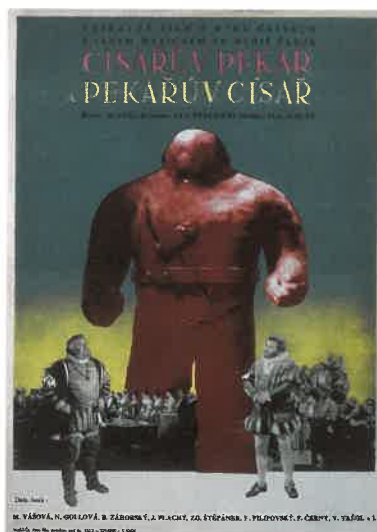
Množství historických projektů, realizovaných i nerealizovaných, svědčí o tom, že je filmařská obec skutečně vnímala a vyhledávala jako únikové. Jakmile to začalo být z výkazů o rozpracovaných látkách zřejmé, ztratily historické žánry podporu kulturněpolitických pracovníků ÚV KSČ a následně i podporu vedení kinematografie.

Navzdory vydatné kontrole a tlaku dramaturgických orgánů vznikaly i v tomto období filmy, jejichž neutuchající popularitu nikdy neohrozily žádné, třebaže četné stopy dobové ideologie. Kryty žánrovým „deštníkem“ a sponťánní filmařskou inteligencí, přečkaly na výsluní divácké popularity všechny režimy následujícího půlstoletí. To je kupříkladu případ filmové parodie *Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář* (1949), Fričova půvabného lou-

čení s předválečným kýčem. Stejnou pozici má v diváckých preferencích dvoudílná historická veselohra z rudolfské Prahy s Janem Werichem v hlavní dvojroli *Císařův pekař – Pekařův císař* (1951) Martina Friče, komediální zpracování legendy o golemovi. Oběma těmto filmům ovšem v divácké oblibě patrně kraluje klasická pohádka *Pyšná princezna* (1952) Bořivoje Zemana.

Kolem poloviny padesátých let se začíná situace zřetelně měnit – éra radostných hrdinských budovatelů byla nenávratně pryč i se stranickou směrnicí plnou preferovaných témat. Filmaři začali – někdy opatrně, jindy odvážněji – zkoumat a znovu objevovat svět privátního života, prostředí rodiny nebo třeba mikrosvět činžovního domu a jeho nejbližšího okolí. Filmy jako *Tam na konečné* (1957) Jána Kadára a Elmara Klose či *Žižkovská romance* (1958) Zbyňka Brynycha prozrazovaly, že každodenní život získal náhle pro filmaře zvláštní přitažlivost. Potřeba obrátit k realitě se však nevyčerpávala jen zachycováním vnější tváře okolního světa, kořeny tohoto trendu tkvěly mnohem hlouběji. Filmoví tvůrci – alespoň ti nadaní – se nikdy nesžili s rolí řemeslných ilustrátorů politických tezí, kterou jim po únoru 1948 přisoudil aparát ÚV KSČ. Chtěli život ve svých filmech skutečně reflektovat, nikoliv jen simulovat jeho lživě idealizovanou variantu. Svou představu společenské funkce umělecké tvorby jako tvorby kriticky reflexivní ostatně sdíleli s dalšími uměleckými obory. V roce 1956 je v této představě posílil a utvrdil také XX. sjezd KSSS, který odsoudil po léta budovaný Stalinův kult a dal jej zahlédnout jako svět zločinné kamufláže. Toto odhalení na českou společnost hluboce zapůsobilo, i když ji to ve víře v socialistické ideály příliš neoslabilo. Zřejmá politická motivace ke kritickému zkoumání reality měla ještě jednu a pro české prostředí opravdu charakteristickou dimenzi – kultura cítila potřebu a povinnost suplovat politiku, stejně jako ji suplovala za Rakouska-Uherska či za protektorátu.

V průběhu druhé poloviny padesátých let vzniklo několik filmů, které se snažily – kontrastně k dosavadnímu obrazu – pojmenovat některé problémy současnosti a alespoň naznačit jejich příčiny. Ve filmu *Škola otců* (1957) z prostředí venkovské školy dal Ladislav Helge zaznít hořkosti nad nezájmem lidí i úřadů o nápravu všem známých



Anonym
Touha
R: Vojtěch Jasný
P: Československo, 1957
1957, ofset
82 x 57 cm
NFA, 3052

Anonym
Císařův pekař – Pekařův císař
R: Martin Frič
P: Československo, 1951
1951, ofset
84 x 57 cm
NFA, 3289

nepravostí, na nichž se podílí i syn okresního funkcionáře, a ve *Velké samotě* (1959) zproblematizoval téma kolektivizace vesnice do té míry, že jej schvalovací komise donutila změnit závěr filmu a oslabit jeho pesimistické vyznění. Ústřední postavou dramatu *Zde jsou lvi* (1958) Václava Kršky je frustrovaný důlní inženýr, před lety potrestaný za podíl na důlním neštěstí, nyní jen narážející na nedůvěru lidí, jemuž se hroutí osobní život a východisko hledá v alkoholu. Ján Kadár a Elmar Klos vnesli do českého filmu žánr pohádkové satiry – ve filmu *Tři přání* (1958) podle scénáře Vratislava Blažka nechali do socialistické přítomnosti vstoupit postavu pohádkového dědečka, který za nezištnou službu hodlá průměrnému, špatně placenému mladému úředníkovi splnit tři přání a ta jsou těžkou zkouškou jeho charakteru; navíc se ani nedozvíme, zda a jak v této zkoušce nakonec obstál.

Oba posledně jmenované filmy se na 1. festivalu československých filmů v Banské Bystrici v únoru 1959 octly pod palbou tvrdé kritiky ze strany státních úředníků (na čele s ministrem školství a kultury Františkem Kahudou) i stranických funkcionářů a posloužily jako záminka k represivnímu zásahu proti dotyčným filmům (premiéra *Tři přání* se mohla uskutečnit až v roce 1963), proti filmovým tvůrcům i vedoucím pracovníkům Čs. filmu. Bansko-bystrický střet filmařů s mocí je vnímán jako symbol snah úřadů zvrátit směřování českého filmu k autorskému kritickému myšlení nezávislému na proklamacích komunistických ideologů.

Ale změna společenského klimatu ve druhé polovině padesátých let se odrážela i v jiných aspektech filmové tvorby. Při vyhledávání literárních předloh vhodných ke zfilmování se oproti jednoznačné preferenci české literární klasiky 19. století v letech pounorových nyní přesunul zájem dramaturgů a scenáristů na moderní meziválečnou a soudobou českou literaturu. Mezi adaptacemi tohoto období vyniká komorní psychologické drama Jiřího Weisse *Vlčí jáma* (1957) natočené podle stejnojmenného románu Jarmily Glazarové. V komediálním retrofilmu z počátků automobilismu *Dědeček automobil* (1956) podle knihy Adolfa Branalda prokázal Alfréd Radok opět svůj vytříbený smysl pro poetickou metaforu. Odezněla již také záliba v historických námětech, ale ještě než se tak

stalo, přišel Miloš Makovec se zcela alternativním konceptem historického filmu, když v komorním dramatu *Ztracenci* (1956) podle jedné z Vojenských povídek Aloise Jiráska sledoval na pozadí prusko-rakouské sedmileté války osudy tří bezejmenných zběhů. Nejen *Ztracenci*, ale i další filmy, jako komedie s faustovským motivem *Kam čert nemůže* (1959) Zdeňka Podskalského či poetický povídkový film Vojtěcha Jasného *Touha* (1958), již předjímalý budoucí vývoj hrané filmové tvorby.

Vůbec největší mezinárodní úspěchy a doslova světový věhlas však získaly zestátněné československé kinematografii loutkové a kombinované filmy. Tato oblast s minimální domácí tradicí zaznamenala po válce neobyčejně prudký rozmach zejména díky třem osobnostem – Jiřímu Trnkovi, Karlu Zemanovi a Hermíně Týrlové. V Praze působící Jiří Trnka (1912–1969) našel svůj styl velmi záhy a zabýdlel se v klasickém loutkovém filmu často založeném na některém z osvědčených děl české nebo světové literatury. Jeho snímky jako *Špalíček* (1947), *Árie prerie* (1949), *Bajaja* (1950), *Staré pověsti české* (1952) či *Sen noci svatojánské* (1959) budily zasloužený obdiv na mnoha světových festivalech a byly vnímány jako svébytná poetická alternativa k produkci Walta Disneyho. Hermína Týrlová (1900–1993), která spolu s Karlem Zemanem natáčela své filmy v Gottwaldově, se zaměřila na dětské diváky. Na mezinárodním fóru se prosadila filmy kombinujícími hru herců a loutek jako *Vzpouza hraček* (1946), *Ukolébavka* (1947) či *Nepovedený panáček* (1950). Experimentovala rovněž s podobou loutky – velký úspěch sklídil například její kombinovaný film *Uzel na kapesníku* (1958). Karel Zeman (1910–1989) se nejprve věnoval kombinovaným a loutkovým filmům – známé jsou zejména *Vánoční sen* (1945) či *Inspirace* (1948) –, ale v průběhu padesátých let pro sebe objevil svět trikového filmu. S nadšeným přijetím na domácí i zahraniční půdě se setkal již jeho hraný populárně naučný trikový film *Cesta do pravěku* (1955). Návštěvníky Světové výstavy EXPO 58 v Bruselu pak zcela okouzila triková verneovka *Vynález zkázy* (1958) oživující naivistický svět raných fantastických filmů Georgese Mélièse i dobových knižních ilustrací k Verneovým románům. Na téže výstavě se mimochodem s mimořádnou odezvou představila také *Laterna magika* se svým principem Polyekranu.



Ladislav Dydek
Kam čert nemůže
 R: Zdeněk Podskalský
 P: Československo, 1959
 1959, ofset
 81,5 x 59 cm
 NFA, 3118

Břetislav Šebek
Občan Brych
 R: Otakar Vávra
 P: Československo, 1959
 1959, ofset
 83,5 x 57,5 cm
 MG 14669

Prvních patnáct let státního filmu je obdobím neobyčejné dynamiky. Odhalilo jak mimořádné možnosti modelu centralizovaného a státem monopolizovaného filmového hospodářství, tak i jeho zjevné slabiny, ne-li přímo rizika. Již za tuto relativně krátkou dobu se ukázalo, že úroveň českého filmu, a to zejména filmu hraného, bude zřejmě vždy silně závislá na stávající politické situaci, resp. na intenzitě ideologického dohledu. Také se ukázalo, že to bude hraný film, tedy svět fikce, a nikoliv film dokumentární, který bude mocenské orgány nejvíce zaměstnávat. Oblast animovaného filmu naproti tomu představovala jisté závěť. Navzdory banskobystřickému konfliktu byl český film po pounorovém útlumu ve druhé polovině padesátých let zjevně na vzestupu a podílel se na širším uměleckém oživení české kultury. Filmová žeň z konce padesátých let nemohla nikoho nechat na pochybách – *Touha*, *Vynález zkázy*, *Zde jsou lvi*, *Tři přání*, *Žižkovská romance*, *Kam čert nemůže*, Krejčíkovo drama ze života současné mládeže *Probuzení* (1959), Weissovo okupační drama *Romeo, Julie a tma* (1959) podle prózy Jana Otčenáška, *Sen noci svatojánské*, *Uzel na kapesníku* a jiné další filmy, to vše byl velmi zřetelný příslib do budoucna.

Ivan Klimeš

Poznámky

- 1 Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu*. Filmový ústav, Praha 1967, s. 28. Idea nějaké formy státního monopolu v oblasti filmu se v Evropě objevila již na sklonku první světové války a pak zejména v prvních letech poválečných. Setkáme se s ní již v létě 1918 v Uhersku, po válce pak v Rakousku, v Jugoslávii, ve Finsku, v Norsku. S výjimkou sovětského Ruska a také Norska, kde došlo ke komunalizaci kin (kina zde směly provozovat pouze obce), zůstaly tyto ideje jen v rovině diskusí či neúspěšných parlamentních návrhů.
- 2 Srov. Karel Jech – Karel Kaplan, *Dekrety prezidenta republiky 1940–1945. Dokumenty I. Ústav pro soudobé dějiny v nakladatelství Doplněk*, Brno 1995, s. 389–395.
- 3 Srov. svědectví Karla Feixe in: Jak byl znárodněn československý film. Svědectví a dokumenty III. *Film a doba* 11, 1965, č. 4, s. 188; V. M. Havel, *Mé vzpomínky*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993, s. 98–100.
- 4 Srov. Jindřich Elbl, Patnáct let filmové politiky. 1933–1948. *Film a doba* 11, 1965, č. 8, s. 399. (Takový model zavedla v období samostatného státu 1939–1945 vláda na Slovensku.)
- 5 Nejvýznamnější vzdornou akcí se stala zákonodárná iniciativa národněsocialistického poslance a starosty Čs. obce sokolské JUDr. Antonína Hřebíka, která měla umožnit spolkům provozovat i nadále jejich kina zabraná nyní státem. Srov. Šimon Eismann, Ministr informací Václav Kopecký na parlamentní půdě. *Illuminace* 11, 1999, č. 4, s. 97–99; Projev Václava Kopeckého, tamtéž, s. 101–112; *Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“*. Čs. filmové nakladatelství, Praha 1947.
- 6 Srov. Šimon Eismann, Osudy spolkových biografů v poválečném Československu. *Illuminace* 11, 1999, č. 4, s. 53–86.

7 Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Český filmový ústav, Praha 1970, s. 220 a 268; týž, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Československý filmový ústav, Praha 1973, s. 238 a 276.

8 Brněnské studio převzala v roce 1963 Čs. televize.

9 Nikdy kupříkladu nedošlo ke zfilmování některého z děl ze spirituálního proudu české literatury, ostatně jména katolických spisovatelů komunistické školství ani nevpustilo do učebnic.

10 Nešlo o žádné české specifikum. Nad proměnou teoretického uvažování o filmu po roce 1945 konstatuje Francesco Casetti obecnou „akceptaci filmu jako faktu kultury“, kulturní legitimita nového média je podle něj zřejmá. Francesco Casetti, *Epistemologické prostřihy v poválečných teoriích filmu*. *Illuminace* 4, 1992, č. 1, s. 25.

11 J. Elbl (cit. v pozn. 4), s. 398.

12 Ve Filmovém uměleckého sboru postupně působili za předsednictví Jiřího Mařánka např. filmoví režiséři Martin Frič, Otakar Vávra a Jan S. Kolár, dokumentarista Jiří Lehovec, kameraman Václav Hanuš, architekt Jan Zázvorka, herci Jaroslav Průcha, Jindřich Plachta a Vladimír Šmeral, skladatelé Julius Kalaš a Jiří Srnka, básníci Konstantin Biebl a František Hrubín, spisovatelé Marie Majerová, Karel Konrád a Marie Pujmanová, literární kritik A. M. Píša, divadelní a filmový kritik A. M. Brousil ad. Viz J. Havelka 1970 (cit. v pozn. 7), s. 47.

13 Nad činností Filmové rady bděla ještě Kulturní rada, nejvyšší orgán ÚV KSČ pro oblast kultury, osvěty, školství, tisku, filmu, rozhlasu a tělovýchovy.

14 V první polovině šedesátých let nastane pohyb třetí – decentralizace dramaturgických kompetencí z centrální Ideové a umělecké rady Filmového studia Barrandov na úroveň jednotlivých tvůrčích skupin. Srov. Ivan Klimeš, *Modely filmové dramaturgie*. In: *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. ÚČL AV ČR, Praha 2002, s. 377–387.

15 Srov. Milan Bárta, *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968*. In: *Securitas imperii* 10, ÚDV, Praha 2003, s. 5–57.

16 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. *Rudé právo* 30, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetištěno in: *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. ČSFÚ, Praha 1981, s. 67–71.

17 Srov. Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* ČSFÚ, Praha 1988, s. 54–55.

18 Srov. Zdeněk Nejedlý, *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*. Sekretariát ÚV KSČ, Praha 1946.



Ludvík Kadleček
Zlatovláska
 R: Hermína Týrlová, Jan Dudešek
 P: Československo, 1955
 1956, ofset
 40 x 28 cm
 soukromá sbírka

Jiří Trnka
Sen noci svatojánské
 R: Jiří Trnka
 P: Československo, 1959
 1959, ofset
 40 x 28 cm
 soukromá sbírka

nová vlna (1960–1968)

Už ve své době bývala šedesátá léta označována za zlatý věk českého i slovenského filmu – například podle mínění Milana Kundery došlo tehdy „k rozkvětu, který nemá v národní historii tohoto uměleckého odvětví vůbec obdoby“.¹ Jakoby skokem ocitla se československá kinematografie v hledáčku ciziny – začala sklízet vavříny na zahraničních filmových festivalech, hned dvakrát dosáhla na Oscara,² začala přitahovat zájem zahraničních kritiků, diváků a posléze i producentů. Mluvilo se o „československém filmovém zázraku“, jako kdyby opravdu šlo o zcela nečekané oslnění, takže alespoň někteří považovali za vhodné poukázat na jeho logické vývojové souvislosti.³ Zázrak bylo možné brzy s kritickým porozuměním bilancovat,⁴ ale než mohl nastoupit cestu všední a dlouhodobé konfrontace s diváky doma i v zahraničí, přišla okupace v srpnu 1968 a brzy po ní i konstatování: „není zázraků“.⁵

Čím vlastně šedesátá léta v české kinematografii byla, o to trvá spor dodnes,⁶ což je už samo o sobě možná dostatečně výmluvné. V debatách se přitom kříží nespočet nej-různějších hledisek: historické, politické a kulturně-politické, ideologické, ekonomicko-výrobní, technické, dramaturgické, estetické a poetologické, ale také třeba etické, psychologické, sociologické a další. Všechna mají své oprávnění, zároveň ve všech nějak rezonuje složitá situace kinematografie fungující v náruči postupně rozleptávaného a reformujícího se totalitního režimu jednoho ze satelitních států tehdejšího sovětského bloku.

Stavět proto například proti dnešnímu nedostatečnému způsobu financování české kinematografie systém právě šedesátých let není produktivní. Tehdejší státem plně dotovaná filmová výroba nemusela mít nakonec téměř žádné komerční ohledy a v jejím rámci si filmaři posléze vynutili takovou tvůrčí nezávislost, o jaké se možná i dnešním „nezávislým“ jenom zdá... Kinematografie, stejně jako celá kultura, využila v průběhu pouhých několika let historicky neopakovatelné příležitosti – a pak za to zejména její hybné jádro, nazvané nová vlna, tvrdě zaplatilo. Éra začínající klidným nástupem mladých poté, co se starší kolegové ocitli pod palbou kritiky v Banské Bystrici, skončila drastickým, politicky motivovaným přerывem, kterým byla kontinuita vývoje přerušena na dalších dvacet let.

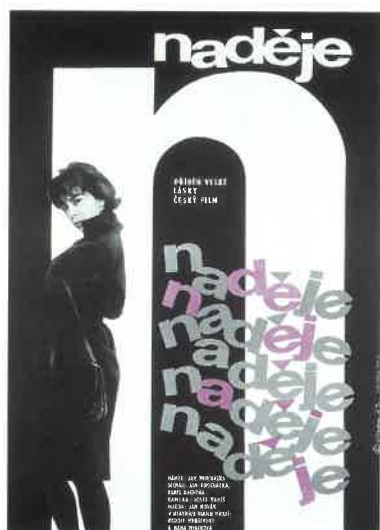
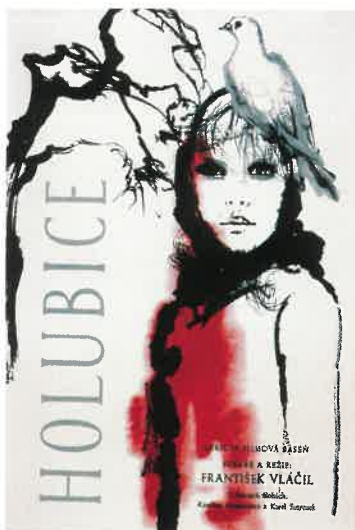
Právě nemožnost přímého, praktického i teoretického kontaktu s kinematografií šedesátých let způsobila, že se kolem ní vyrojilo tolik mýtů, zdeformovaných představ, iluzí a nakonec asi logicky i zklamaných očekávání, když se do země vrátila demokracie. Tento „pozdější život“ nové vlny neměl by však zastřít její autentickou tvář, historický význam, ani nadčasový přesah.

Krajina po bitvě

„Když výstřel padne / Voják se kácí / Tulipán vadne / Barva se ztrácí / I kytky pozná / Že bitva hrozná / Životu nesevědí,“ zpíval Jiří Suchý v roce 1962 v semaforickém představení Jonáš a tingl-tangl. Jednoduchý protiválečný text by mohl být vykládán v aktuálních domácích souvislostech – po čistkách, zákazech a restrikcích roku 1959 připomínala také československá kultura náhle zvadlou květinu.

Za první úspěchy, které po dlouhé době sklídila v letech 1958 a 1959 na mezinárodní scéně, očekávala právem uznání i doma. Kinematografie na nich měla nemalý podíl – zejména ohlas Laterny magiky a *Vynálezu zkázy* (1958, r. Karel Zeman) na EXPO '58 v Bruselu se zdál otevírat nové obzory, stejně jako série filmů kriticky reflektujících domácí realitu. Místo toho přišla na konferenci v Banské Bystrici studená sprcha a pod jejím dojmem sami filmaři ještě na místě přijali rezoluci, v níž se mj. konstatovalo, že byly „natočeny také filmy, [...] ve kterých vážné chyby [...] mohly přerůst v otevřený projev revizionismu“.⁷

Pod tuto zlověstnou nálepku se v dobové atmosféře a s dobovou terminologií dalo zahrnout téměř vše: od snahy po objasnění politických vražd z počátků padesátých let až po hledání nových způsobů filmového vyjadřování. Filmaři, stejně jako další příslušníci intelektuálních elit, včetně těch straně zcela oddaných, se domnívali, že po odhalení a událostech roku 1956 bude možné nastoupit cestu alespoň mírného uvolnění, demokratizace a svobodnějšího uměleckého rozvoje. Neuvědomili si, že po prvotním úleku režimu nastala zcela zásadní změna hned v listopadu 1957, kdy byl prezidentem zvolen Antonín Novotný. Od roku 1953 první tajemník ústředního výboru Komunistické strany Československa, od roku 1959 předseda



Mirko Hanák
Holubice
R: František Vlácil
P: Československo, 1960
1960, ofset
81 x 57 cm
NFA, 3022

Karel Vaca
Naděje
R: Karel Kachyňa
P: Československo, 1963
1963, ofset
80 x 57 cm
MG, 16024

ústředního výboru Národní fronty zkoncentroval ve svých rukách až do roku 1968 veškerou moc ve státě. A jako ten, kdo byl s předchozími politickými procesy bezprostředně spjat, neměl žádný zájem ani na jejich vyšetření, ani na otevření prostoru čemukoliv, co by mohlo absolutní moc komunistů oslabit.

Naopak, už v červenci 1960 byla přijata nová ústava, proklamující v úvodu, že „socialismus v naší vlasti zvítězil“, stát byl přejmenován na Československou socialistickou republiku (ČSSR) a všechny kritické proudy se zdály být zcela zpacifikovány. Přispívalo k tomu i zostření mezinárodní situace za berlínské (1961) a karibské (1962) krize, kdy se svět opakovaně ocitl na pokraji jaderné války. Její hrozby dovedl režim obratně propagandisticky využít, takže „kolísaví“ se raději stáhli, většinou stále v dobré vůli neškodit „myšlenke socialismu“, vůči ostatním se znovu tvrdě uplatnily takové mocenské nástroje, jako byla cenzura zosobněná Hlavní zprávou tiskového dohledu (HSTD).⁸

Ideologický a ekonomický nátlak, hrozby kriminalizací a zákazy činnosti, zostření dozoru nad vznikem díla ve všech jeho fázích, a to jak v rámci Čs. filmu a Filmového studia Barrandov (FSB) prostřednictvím nově ustavené Ideově umělecké rady, tak ze strany stranických a státních orgánů, to vše mělo na konkrétní filmovou výrobu v těchto letech ničivý dopad. Po kritice druhého programu *Laterny magiky*, která od ledna 1960 přešla do sféry Čs. filmu, byl z ní v témže roce propuštěn její hlavní tvůrce Alfréd Radok a původní tvůrčí kolektiv postupně rozmetán. Režiséři Ján Kadár a Elmar Klos dostali několikaletý zákaz činnosti, ukončený až filmem *Smrt si říká Engelchen* (1963), Václav Krška se po kritice filmu *Zde jsou lvi* (1958) už nikdy nevrátil k podobně neiluzivnímu realismu. Ladislava Helga výhrady ke *Škole otců* (1957) a vynucený optimistický závěr *Velké samoty* (1959) poznamenaly natolik, že se po čtyřech spíše průměrných filmech k plnohodnotnému tématu dostal až *Studem* (1967).

V atmosféře plné podezřívavosti, obnovené špionománie (*Páté oddělení*, 1960, r. Jindřich Polák) a ideové konfrontace se Západem (*Labyrint srdce*, 1961, r. Jiří Krejčík) se některé filmy do kin ani nedostaly, jiné byly brzy po uvedení staženy, další byly podrobeny tvrdé tortuře už ve stadiu literární přípravy. Zárukou obnoveného pořádku

bylo i pokračování výměn na vedoucích místech státní kinematografie: po Aloisu Poledňákovi jako novém řediteli ústřední správy Čs. filmu přichází do čela FSB Josef Veselý a nově jmenovaný ústřední dramaturg František Břetislav Kunc. Paradoxem doby je, že až bude Veselý od ledna 1964 vystřídán Vlastimilem Harnachem, stanou se právě tito původní strážci „ideové čistoty“ československé kinematografie spolutvůrci jejího dalšího vzestupu a nakonec i oběťmi jejího pádu.

Zatím ovšem, v letech 1960–1962, kinematografie do slova skomírá v kleštích bansko-bystrické direktivy orientovat se na „náměty z rozhodujících úseků našeho společenského přerodu a aktivní boj za socialistickou přeměnu společnosti a za nový morální profil našeho člověka“.⁹ Chápání umělecké tvorby výhradně jako plánovité průmyslové výroby s jednoznačně propagandistickým zaměřením téměř úplně podvázalo spontánní filmařskou nápaditost a tvořivost, takže zákonitě došlo nejprve k nedostatku „vhodných“ látek,¹⁰ a poté k produkci titulů, z jejichž pracovního elánu diváky znovu začínaly „bolet ruce“ (*Rychlík do Ostravy*, 1960, r. Jaroslav Mach; *Sedmý kontinent*, 1960, r. Václav Gajer; *Černá dynastie*, 1962, r. Štěpán Skalský), které jen služebně ilustrovaly komunistický výklad společenských dějů (*Kohout plaší smrt*, 1961, r. Vladimír Čech; *Reportáž psaná na oprátce*, 1961, r. Jaroslav Balík; *Horoucí srdce*, 1962, r. Otakar Vávra) či jejichž angažovanost vzbuzovala nejvýš útrpný úsměv (*Ledoví muži*, 1960, r. Vladimír Sís; *Kuřata na cestách*, 1962, r. Václav Vorlíček). Jen občas zachránily všechny tyto *à la these* psané příběhy alespoň herecké výkony, jako např. Zdeňka Štěpánka v „umístěnkovém“ dramatu *Všude žijí lidé* (1960, r. Jiří Hanibal a Štěpán Skalský).

Přesto i tato léta přinesla díla trvalé hodnoty. Především samostatný debut Františka Vláčila, lyricky uhrančivou *Holubici* (1960), po níž režisér pokračoval realističtější historickou metaforou o střetu svobody s věroučným dogmatismem v *Đáblově pasti* (1961). Sloučení obou poloh dosáhne v monumentální *Marketě Lazarové* (1967), jejíž počátek leží už v tomto období a která elementaritu milostného citu a vášně postaví mimo jakýkoliv vnější imperativ. Umělecky působivě, a přitom se skrytou mravní výzvou vůči současnosti, se do období okupace vrátily



Zdeněk Ziegler
Marketa Lazarová
R: František Vláčil
P: Československo, 1967
1966, ofset
83 x 58 cm
84 x 120 cm
MG, 16867
Exlibris Praha

filmy *Přežil jsem svou smrt* (1960, r. Vojtěch Jasný), *Vyšší princip* (1960, r. Jiří Krejčík) a *Transport z ráje* (1962, r. Zbyněk Brynych). A v citlivých psychologických příbězích režiséra Karla Kachyni a scenáristy Jana Procházky o dětství a dospívání *Trápení* (1961) a *Závrať* (1962) se do budoucna zformoval tvůrčí tandem zcela mimořádné kvantitativní a většinou i kvalitativní potence.

Nová vlna nastupuje

Je pravděpodobné, že kdyby nebylo ideologického masakru roku 1959, stali by se hybateli příštího vývoje české kinematografie tvůrci jako Brynych, Kachyňa, Jasný, Helge, Kadár, Klos či Ivo Novák. Někteří z nich si byli blízko i generačně, u všech se projevil neorealismem ovlivněný kritický smysl pro sociální skutečnost a syrový detail. Jejich nástup byl však mocensky zastaven, rozdroben a usměrněn, a tím se stalo, že do uvolněného prostoru vnikla nová síla, postupně se v době restrikcí formující na Filmové fakultě Akademie múzických umění (FAMU) v Praze.

Ani zde jistě nepanovaly ideální podmínky, což na vlastní kůži pocítili například Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek či později Vlastimil Venclík. Přece však škola na konci padesátých let a v letech šedesátých představovala prostředí spíše ojedinělé svou relativní svobodoumyslností, možností kontaktu se světovou kinematografií i širí rozhledu, který studentům zprostředkovali učitelé jako František Daniel, Milan Kundera či Otakar Vávra. Právě tento selfmademan a pragmatik českého filmu byl tvůrcem učebních osnov školy a pod jeho přímým působením se na filmařskou dráhu vydali režiséři jako Evald Schorm, Věra Chytilová, Jiří Menzel či Jan Schmidt. Ani učitel sám nepřišel přitom ve styku s mladými zkrátka: po ještě ploché *Srpnové neděli* (1960) jako by se zcela obrodil v introspektivní *Zlaté renetě* (1965) a hořce lyrické *Romanci pro křídlovku* (1966).

K jaké tvůrčí explozi díky FAMU těch let došlo, dobře dokumentuje srovnání dvou povídkových filmů: *Hlídače dynamitu* (1963) a *Perliček na dně* (1965). Ten první zpracovával prózy Jana Drdy, jeho režiséry byli Jaromil Jireš, Zdeněk Sirový a Hynek Bočan a vznikl z jejich absolventských prací v roce 1960. Do distribuce se však dostal až

koncem roku 1963, a to už se jeho dramaturgický i výrazový koncept ukázal jako překonaný. Byl to koncept vynucený okolnostmi, v rámci širšího trendu aplikující na „angažovaná“ okupační témata civilní pohled, který nebyl koncem padesátých let přijatelný u témat současných. Samotné mladé filmaře zajímalo však něco jiného: „že film není smluvená hra, ale ZPŮSOB, kterým lze vyložit názor a postoj“.

Scenárista a režisér Pavel Juráček, kterému tato slova patří,¹¹ si je po letech zapsal nad filmy spolužáků a soupeřů Jana Němce *Sousto* (1960), Jaromila Jireše *Sál ztracených kroků* (1960), Věry Chytilové *Strop* (1961), Evalda Schorma *Turista* (1961) a Miloše Formana *Konkurs* (1963). První čtyři, to jsou ještě krátké či středometrážní snímky školní, absolventské. Teprve tím posledním, samostatným Formanovým celovečerním debutem, jako by se nová vlna z prostředí školní laboratoře naráz přelila do prostoru a začala bez respektu strhávat dosavadní bariéry myšlenkové i tvárné. Ale nejen jím: vedle Formanovy kruté ironie, pokračující vzápětí ještě v *Černém Petrovi* (1963), se přibližně v téže době objevuje lyricky těkavý i vřelý Jirešův *Křik* (1963), chirurgicky přesná analýza lidského odcizení v Juráčkově a Schmidtově *Postavě k podpírání* (1963), tázání po touhách a údělu ženy v Chytilové esejí *O něčem jiném* (1963) i výsměšné boření folkloristických tabu ve Vachkově *Moravské Hellas* (1963).

Italský neorealismus, „černé“ filmy polské a maďarské kinematografie, anglické hnutí free cinema, francouzská nová vlna a cinéma vérité, americký underground, to všechno česká nová vlna znala a po svém vstřebala. Pro její vlastní podobu byla však nejdůležitější potřeba sebevyjádření: nezatížena historickými a ideologickými traumaty svých prarodičů, rodičů a starších kolegů, obrátila se k individuálnímu vědomí. Začala se zajímat o člověka mimo jakékoliv uměle vytvořené útvary a myšlenková klišé, o elementární projevy jeho existence – banální, komické, ubohé i vznesené, fádňní i surové, ignorující utilitaritu cizích záměrů a výkladů. Proto se jedním z jejích autorů stal Bohumil Hrabal, spisovatel objevující život mimo struktury nejen dílem, ale i svým vlastním údělem. Pět jeho povídkami zmíněných *Perliček na dně* (r. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), jejichž součástí mělo být



Zdeněk Ziegler
Křik
R: Jaromil Jireš
P: Československo, 1963
1963, ofset
83 x 58 cm
MG, 16051

Bedřich Dlouhý
O něčem jiném
R: Věra Chytilová
P: Československo, 1963
1963, ofset
82 x 58 cm
soukromá sbírka

původně i Passerovo *Fádní odpoledne* (1965) a k nimž se volně váží i *Sběrné surovosti* (1965) Juraje Herze, se završila etapa nástupu nové vlny a zároveň se manifestovala její různorodost a tvůrčí diferencovanost.

Česká nová vlna nenahrazovala staré dogma novým, ani nevyhlašovala nějaký umělecký, tím méně politický program (Jireš, Juráček a Antonín Máša byli sami členy KSČ). Nešlo o společenství skupinové a vlastně ani generační (např. mezi Chytilovou a Vachkem leží jedenáct let). Někteří jako Herz či Vachek si od něj od počátku udržovali odstup, někteří debutovali opožděně (Drahomíra Vihanová), někteří studovali v Čechách, ale natáčeli na Slovensku: Štefan Uher, předjímající novou vlnu jakýmsi civilistním vanutím svého *Slnka v sieti* (1962) a kacířsky proklamující „niet jasnej cesty“, či trojice Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Eliáš Havetta, novou vlnu později dovršující a překonávající.

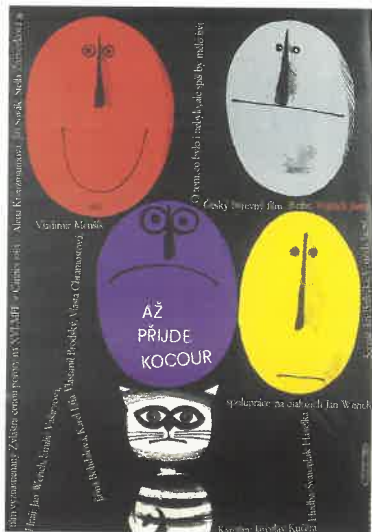
Připočíst musíme i vnější okolnosti, které nové vlně a šířeji celé české kinematografii otevřely cestu. Zrušení dohlížetelské Ideově umělecké rady ve FSB a její nahrazení autonomními radami u jednotlivých tvůrčích skupin v roce 1962. O rok později tajné stranické „přehodnocení“ restrikcí z roku 1959. Zhroucení pětiletky a zahájení diskusí o ekonomické reformě, stejně jako revize některých politických rozsudků. Založení samostatného Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES) v roce 1965, který se pak stal jedním z nejvýznamnějších nástrojů dialogu umělců a rodící se občanské společnosti s mocí. Inspirující kvas v divadlech malých i velkých scén, v literatuře, výtvarném umění, hudbě, publicistice. Přejícné působení starších kolegů: např. básníka Ladislava Fikara, vedoucího jedné ze skupin FSB, přímého inspirátora *Perliček na dně*, spisovatele a scenáristy Jana Procházky, vedoucího další skupiny FSB a zároveň osobního přítele Antonína Novotného a vysokého stranického funkcionáře, či režiséra Vojtěcha Jasného.

Kontakt s mladými měl přítom okysličující vliv na celou kinematografii, jak svědčí zrovna Jasného moralistní podobností *Až přijde kocour* (1963). Každý další film nastupující generace vyvolával svou novostí tvořivé pnutí: *Démanty noci* (1964, r. Jan Němec) surrealistickou asociativností, *Každý den odvalu* (1964, r. Evald Schorm) a *Bloudění* (1965,

r. Jan Čuřík a Antonín Máša) skeptickým bilancováním deformací minulosti, *Lásky jedné plavovlásky* (1965, r. Miloš Forman) a *Intimní osvětlení* (1965, r. Ivan Passer) autentickou pohledu na krutost, banalitu i zázračnost všedního života, *Nikdo se nebude smát* (1965, r. Hynek Bočan) obrazem člověka v pasti vlastního pokrytectví, *O slavnosti a hostech* (1965, r. Jan Němec) přesnou parabolou totalitních mechanismů. Navíc současníci ještě nevnímali novou vlnu jako cosi přece jen ohraničeného personálně, zkušenostně i výrazově, takže při prvním pokusu o její popsání se do tohoto pojmu vešlo hned čtyřicet tvůrců, počínaje Jaroslavem Balíkem a konče Milanem Vošmikem.¹²

Česká či spíše československá kinematografie, sklízějící v té době stále hojněji úspěchy na zahraničních festivalech, měla ale i své solitéry jako byl Karel Zeman (*Baron Prášil*, 1961; *Bláznova kronika*, 1964; *Ukradená vzducholoď*, 1966) a vynikající dokumentaristy, odhalující kriticky i s humorem skrývanou tvář reality a kladoucí vážné sociální a etické otázky (Kurt Goldberger, Rudolf Krejčík, Jiří Papoušek, Václav Táborský, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jaromil Jireš, Radúz Činčera, Jan Špáta, Vít Olmer). V její atmosféře ožil i praktik Martin Frič (*Král Králů*, 1963; *Hvězda zvaná Pelyněk*, 1964; *Lidé z maringotek*, 1966), nový dech začal nabírat film pro děti v dílech Milana Vošmika (*Táto, sežeň štěně!* 1964) či Pavla Hobla (*Máte doma lva?*, 1963), mimořádný úspěch co do návštěvnosti a divácké obliby slavily komedie *Limonádový Joe* (1964, r. Lubomír Lipský) a *Bílá paní* (1965, r. Zdeněk Podskalský) či hudební filmy *Kdyby tisíc klarinetů* (1964, r. Ján Roháč a Vladimír Svitáček), *Starci na chmelu* (1964, r. Ladislav Rychman) a *Dáma na kolejích* (1966, r. Ladislav Rychman).

Na novou názorovou i výrazovou úroveň se dostává téma válečné a okupační. Verismus a sílící psychologismus ovlivnil pozadí úzkostné studie *...a pátý jezdec je Strach* (1964, r. Zbyněk Brynych), možná i akčního *Atentátu* (1964, r. Jiří Sequens). Rozhodně však demytizační polohu Kachyňových a Procházkových filmů *Ať žije republika* (1965) a *Kočár do Vídně* (1966) a zejména *Obchodu na korze* (1966), kterým Kadár s Klosem po spíše publicistickém *Obžalovaném* (1964) postavili diváka před zásadní mravní dilema zodpovědnosti člověka za vlastní poddanost vůči moci.



Jaroslav Fišer
Až přijde kocour
R: Vojtěch Jasný
P: Československo, 1963
1963, ofset
82 x 58 cm
MG, 15990

Jaroslav Fišer
Až přijde kocour
R: Vojtěch Jasný
P: Československo, 1963
1963, ofset,
40 x 28 cm
soukromá sbírka

Poetika a politika

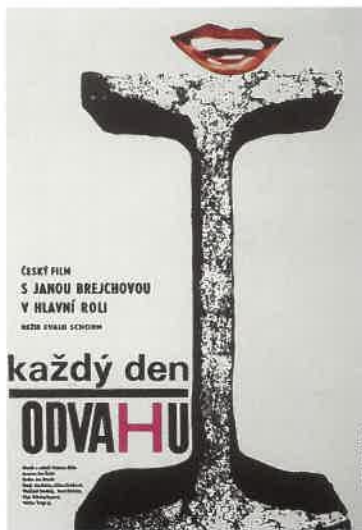
Všechny tyto úspěchy, oceňované i ze strany režimu například tituly národních umělců (1963: Jiří Trnka a Jan Werich; 1965: Frič), zasloužilých umělců (1965: Kadár a Klos) či Státními cenami Klementa Gottwalda (1966: Kadár, Klos, Kachyňa; 1967: Forman; 1968: Vávra, Menzel, Vlácil),¹³ nebyly ovšem plodem nějakých idylických poměrů. Československá kultura šedesátých let, včetně kinematografie, se rozvíjela v permanentním pozičním boji s mocí, která se každý ústupek ve svůj neprospěch snažila vyvážit buď skrytou či otevřenou korupcí, anebo naopak pokrytecky kamuflovanou represí. Dokladem toho mohou být více než roční průtahy s uvedením filmů *Každý den odvalu* a *O slavnosti a hostech* do distribuce, a to pro údajnou „bezvýchodnost a marnost“¹⁴ prvního a pro „pokus o zesměšnění socialistické společnosti“¹⁵ u druhého. Nejhlasitěji a nejostudněji vyznělo z těchto a mnoha jiných střetů poetiky s politikou¹⁶ vystoupení poslance Jaroslava Pružince 17. května 1967 v Národním shromáždění, v němž podobenství *O slavnosti a hostech* a *Sedmikrásky* (1966, r. Věra Chytilová) označil za „zmetky“, které nemají se „socialismem a ideály komunismu nic společného“ a jejich tvůrce rovnou za „vnitřní nepřátele“.¹⁷

Pohár trpělivosti přetekl ovšem vzápětí i na druhé straně, čerstvě rozhořčené únorovými zákazy realizace nových scénářů Evalda Schorma, Jaromila Jireše a Pavla Juráčka.¹⁸ Filmaři využili IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (27.–29. června 1967) a v otevřeném dopise tehdejšímu ministrovi kultury a informací Karlu Hoffmannovi, který ve svém projevu přečetl Václav Havel, se ostře proti skandalizaci svých kolegů ohradili (šlo dále o filmy Antonína Mášy *Hotel pro cizince*, Jana Němce *Mučedníci lásky* a Juraje Herze *Znamení Raka*, všechny pocházející z roku 1966). „Proto kategoricky odmítáme projev poslance Pružince a upozorňujeme na nebezpečí ohrožení základních občanských svobod a práv, jejichž nedílnou součástí je možnost svobodného uměleckého projevu,“ končil text podepsaný jmény Hynek Bočan, Miloš Forman, Juraj Herz, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Antonín Máša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer, Evald Schorm, Jan Schmidt, Peter Solan, Štefan Uher.¹⁹

První a poslední takto proklamativní, ostré a politicky nekompromisní vystoupení jádra české nové vlny, k němuž se připojili i slovenští kolegové, mělo paradoxní pokračování. Zatímco na spisovatele dopadla po sjezdu tvrdá odvěta, včetně odebrání svazového orgánu *Literárních novin* v září 1967, filmařům bylo naopak od července 1967 povoleno vydávání *Filmových a televizních novin*, od počátku roku zadržované. Do čtrnáctideníku FITES se vzápětí uchýlili kritici a publicisté jako Antonín J. Liehm či Ludvík Vaculík a noviny se až do svého zrušení v září 1969 staly důležitou platformou kulturní opozice nejprve vůči Novotného režimu, později vůči nastupující normalizaci. Nové vlně spolu s celou plejádou dalších, v tehdejší terminologii „progresivních“ filmových tvůrců dostalo se tu kontinuální pozornosti.²⁰

Protikladnost a nekoordinovanost akcí stranické a státní moci navzdory konkrétním dopadům naznačovala, že režim se od druhé půle šedesátých let dostává do vleklé krize a defenzivy. V roce 1966 byl sice znovu do čela KSČ zvolen Antonín Novotný, zároveň však už mimo stranu i v ní samotné sílily proti jeho konzervativní klíče opoziční síly, slévající se postupně v jeden reformní proud. Publicistika, divadlo, literatura i film se svou kritičností stávaly jeho vědomými i spontánními nositeli, a to v téže době, kdy v Moskvě naopak od nástupu L. I. Brežněva do čela KSSS dochází k restauraci stalinismu a v roce 1966 je vyhlášena doktrina „upevňování světové socialistické soustavy“, směřující k co nejužšímu připoutání satelitních socialistických států k SSSR.

Jak hrozivě této představě odporoval vývoj v Československu a jaký podíl na tom měl právě film, o tom svědčí obsáhlá relace prvního tajemníka sovětského vyslanectví v Praze V. Žuravleva, kterou zaslal 25. března 1968 do Moskvy a která je věnována „současné situaci v československé kinematografii a otázkám sovětsko-československých vztahů v oblasti filmu“.²¹ Československá kinematografie a FITES jsou tu přímočaře označeny za „aktivní centrum opozičních protisocialistických nálad inteligence“, nová vlna pak za jakési jejich nejagilnější jádro. V jejích filmech, „které hovoří řečí filmové alegorie a náznaků, se zpravidla skrývá odsouzení socialistické společnosti a propagování existencialismu“, FITES je jí plně



Zdeněk Palcr
Každý den odvalu
R: Evald Schorm
P: Československo, 1964
1964, ofset
83 x 58 cm
soukromá sbírka

Zdeněk Ziegler
Kočár do Vídně
R: Karel Kachyňa
P: Československo, 1966
1965, ofset
82 x 57 cm
soukromá sbírka

v řádu statisíců, někdy i jen desetitisíců (*O slavnosti a hostech*: 82 045, počítáno do dubna 1973). V pravomoci jednotlivých tvůrčích skupin FSB bylo však také samostatné hospodaření, a právě na levných filmech nové vlny se zpočátku šetřilo na ty náročnější (např. film *Kdyby tisíc klarinetů* stál 6,05 milionu Kčs, *Lásky jedné plavovlásky* 1,86 milionu Kčs).²⁶

Do posledního dechu

Vpád půlmilionové okupační armády do země znamenal okamžitý konec „obrodného procesu“. Protože však kromě prvních dnů neprobíhala demontáž výsledků předlednového a zejména polednového vývoje se zbraní v ruce, nýbrž skrytě, prostřednictvím československých orgánů a představitelů, zdálo se po několik dlouhých měsíců, že nic není ještě ztraceno. Důrazným apelem na solidaritu světové veřejnosti a zároveň skutečným obrazem událostí se staly záběry z okupace Prahy vysílané hned 22. srpna 1968 vídeňskou televizí, které natočil Jan Němec a později použil v dokumentárním filmu *Oratorium pro Prahu* (1968). Přes dva tisíce metrů dokumentárního materiálu ze srpnových dnů nasnímal kameraman Stanislav Milota s produkčním Jaromírem Kallistou a Evald Schorm z něho sestříhl středometrážní snímek *Zmatek* (1968–1969, 1989, uveden 1990). Na Barrandově se ještě v září dokončoval Jirešův *Žert*, pak Herzův *Spalovač mrtvol*, Forman s Passerem se v Paříži rozhodovali, co dál, Menzel a Juráček využili své říjnové účasti v porotách festivalů v Locarnu a Mannheimu k vyjádření rozhodného odporu vůči okupaci...

Opravdu stmívat se začalo od nového roku, jak do svědčuje pochmurná atmosféra pohřbu „živé pochodně“ Jana Palacha 25. ledna 1969 v Milotově a Kallistově filmovém eseji *Jan 69* (1969, uveden 2003). Konec všech nadějí přichází 17. dubna 1969 volbou Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ: tvrdá normalizace je odstartována. Pocity nejistoty, strachu a ztráty všech ještě nedávných perspektiv zaznamenává středometrážní anketní dokument *Zpráva o výzkumu veřejného mínění* (1969, uveden 1990, r. Rudolf Granec), natočený pouhých devět měsíců po srpnu 1968.

I kinematografie se ocitá v „časové tísní“, ale možná právě pod jejím tlakem se český film ještě pozvedá k poslednímu vzmachu. Nositelem boje za uchování občanské i tvůrčí svobody se stává FITES, odmítající se „znormlizovat“, tedy stát se vyloučením „pravičáků“ ze svého středu poslušnou převodní pákou moci. „Jednou tím bude potvrzeno, že československý film učinil v šedesátých letech víc než to, co mohli diváci vidět v kinech,“ zapsal si k tomu 19. ledna 1970 Pavel Juráček.²⁷ To už byl ale FITES počátkem ledna vyloučen z Národní fronty, a tím zahájena jeho okamžitá likvidace.

Stalo se tak jen něco víc než čtvrt roku poté, co byly zároveň v Čs. filmu zahájeny konkrétní kroky k „vyčištění terénu“: 23. září 1969 je odvolán ústřední ředitel Alois Poledňák a nazítří na jeho místo dosazen Jiří Purš, 1. prosince nahrazuje ředitele FSB Vlastimila Harnacha Bohumil Steiner, kterého 1. ledna 1970 střídá Jaroslav Šťastný, a jeho od 1. října až do roku 1977 Miloslav Fábera. Ústředního dramaturga F. B. Kuncce nahrazuje ve funkci 1. prosince 1969 Ludvík Toman a právě tato temná postava se spolu s Puršem stává garantem normalizace ve FSB: k 15. lednu 1970 jsou rozpuštěny umělecké rady tvůrčích skupin, k 1. březnu 1970 i samotné skupiny a jsou ustaveny nové. Vyklízeční fáze končí napřesrok v létě prověrkami režisérů, po nichž už se do FSB nevrátí režiséři Helge a Juráček, kameraman Milota, produkční Kallista a maskér Černý, režisér Máša je vytlačen do Filmového studia Gottwaldov, další tvůrčí dostávají několikaletý tichý distanc (Menzel, Bočan, Jireš), jiní jsou už v emigraci (Forman, Passer, Jasný, Kadár) či do ní postupně odcházejí (Němec, Vachek).²⁸ K 1. lednu 1970 je provedena reorganizace Krátkého filmu a do jeho čela instalován Kamil Pixa.

Hlavní pozornost nového vedení Čs. filmu, FSB a Krátkého filmu se ale bezprostředně po nástupu upřela k tomu, jak naložit s tvorbou vzniklou v posledních letech, zejména po srpnu 1968, a právě dokončenou či dokončovanou. Svědectvím toho jsou dokumenty předsednictva ÚV KSČ, na téměř dalších dvacet normalizačních let fakticky určující osudy konkrétních lidí i filmů. Na prvním místě byla mezi nimi díla, která v předtuše toho, co přijde, nechalo harnachovské vedení FSB narychlo realizovat, či alespoň roztočit ještě v roce 1969. Drastická, nadčasově



Karel Vaca
Kinoautomat
R: Ján Roháč, Radúz Činčera,
Vladimír Svitáček
P: Československo, 1967
1966, ofset
83 x 58 cm
soukromá sbírka

Jan Svoboda
Údolí včel
R: František Vlácil
P: Československo, 1967
1967, ofset
83 x 58 cm
MG, 17472

platná historická paralela politických procesů *Kladivo na čarodějnice* (1969, r. Otakar Vávra). Zpráva o státě, který se začal propadat do svých horších dějin v *Případu pro začínajícího kata* (1969, r. Pavel Juráček). Pochmurná i vzdorná svědectví o stalinistických likvidačních praktikách v *Skřiváncích na niti* (1969, r. Jiří Menzel) a *Smuteční slavnosti* (1969, r. Zdenek Sirový). Depresivní obraz lidské vyprázdňenosti a životního zmaru v *Pastáku* (1969, dokončen 1990, r. Hynek Bočan) a v debutech Drahomíry Víhanové *Zabitá neděle* (1969), Ivana Baladi *Archa bláznů* (1970, dokončen 1990) a Václava Matějky *Nahota* (1970, uveden 1990). Drtivý pohled na ubohost a bezcharakternost vysokého stranického zákulisí v *Uchu* (1970, r. Karel Kachyňa).

Všechny tyto filmy, ať byly dokončeny či nikoliv, putovaly okamžitě pod zámek, jen ze dvou třetin roztočený povídkový film o politických vězňích *Návštěvy* (r. Otakar Fuka, Vladimír Drha, Milan Jonáš) byl patrně zničen, s *Horčkou*, kterou měl podle románu Karla Pecky ze stejného prostředí točit Ladislav Helge, se po odkladu z roku 1968 už ani nezačalo.²⁹ Stažením z distribuce byla po etapách postižena celá řada filmů hraných i dokumentárních, domácích i zahraničních. Zákazy dopadly např. také na krátké filmy Jana Švankmajera *Zahrada* (1968) a *Byt* (1968), kterými se i podle vlastních slov nejvíce přiblížil společnému postoji nové vlny „proti“,³⁰ samozřejmě na Vachkův dokument *Spříznění volbou, Žert*, ale třeba i na *Hvězdu zvanou Pelyněk* či satiru Jaroslava Macha *Přehlídce velím já* (1969).

V těchto vyřazených nových hraných filmech FSB se přitom obnovil a ještě znásobil vztah filmařů ke konkrétní společenské a politické realitě, doslova v nich vyhrzela až existenciální úzkost z vracející se minulosti a prorocká vize pádu společnosti do nehnutého bezčasí. Vedle nich bylo ale i nadále místo pro ironické filozoficko-feministické šarády *Ovoce stromů rajských jíme* (1969, r. Věra Chytilová) a *Vražda ing. Čerta* (1970, r. Ester Krumbachová), pro modelové drama *Hlídač* (1970, r. Ivan Renč), pro politickou detektivku *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969, r. Václav Gajer), existenciální drama *Adelheid* (1969, r. František Vlácil), hořkou komedii *Já, truchlivý bůh* (1969, r. Antonín Kachlík) i lidové komedie *Ecce homo Homolka* (1969, r. Jaroslav Papoušek), *Světáci* (1969, r. Zdeněk Podskalský), *Utrpení mladého Boháčka* (1969, r. František Filip)

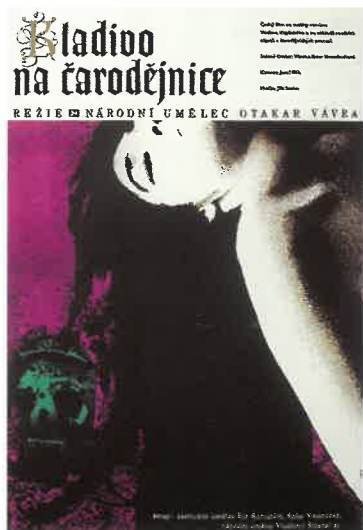
a další žánry: dobrodružný film, kriminálku, dětský film, historickou komedii, poetickou hříčku (*Nevěsta*, 1970, r. Jiří Suchý), science-fiction, sofistickou literární adaptaci *Luk královny Dorotky* (1970, r. Jan Schmidt) ad.

Až do poslední chvíle žil tak český film šedesátých let v takřka úplné škále svých možností, vydával ze sebe to nejlepší, k čemu se za minulé léta dopracoval. Pogrom, který následoval, podvázal jeho spontánní tvořivost a otevřel dveře konkurenci odstrčeným arivistům. Tvorbu změnil v posluhu a znovu do ní zavedl už jednou překonaný dohlížetelský systém. Ten možná vyhovoval pragmatickým cynikům, poctivé charaktery vystavoval však mnohdy neřešitelným dilematům.

Film a doba

Název filmového měsíčníku, který od ledna 1962 vedl jako šéfredaktor Antonín Novák, pišící pod jménem Jan Žalman, se stal jakýmsi emblémem toho, co se v šedesátých letech v české kinematografii odehrálo. Charakter, kriticky vyhraněná tvář a zřetel k domácí scéně, tak si redakce stanovila své úkoly, v přirozeném souladu se směřováním tehdy mladých nastupujících tvůrců. V těsném kontaktu s nimi se pak na stránkách časopisu rozvíjelo kritické i teoretické myšlení o jejich práci: jako opora i partner v polemice. A stejně jako v *Literárních novinách* či později ve *Filmových a televizních novinách* se také tady postupně vytvořil prostor živé názorové výměny, konfrontace s vývojem v zahraničí a mnohostranné tvůrčí inspirace.

Proměna *Filmu a doby* ve stále svobodomyšlnější reformistickou platformu byla přitom pouze jednou nepatrnou částičkou společenského a uměleckého pnutí, pro jehož protikladnost se dobře hodí název dokumentárního filmu Zdeňka Kopáče o díle Franze Kafky *Dvojí proces* (1962). Absurdní vize Kafkova románu *Proces* byla podle něj překonána skutečností třicátých a čtyřicátých let – a od tohoto konstatování byl jen krůček k pochopení jakéhokoliv uměleckého či intelektuálního výkonu nejen jako lakmusového papírku, ale přímo činidla reality. Liblická kafkovská konference v roce 1963 jako takové činidlo sama zapůsobila, poukázala na absurditu komunistického systému a její impulsy se propojily s bezprostřední touhou umělců po jeho



František Zálešák
Kladivo na čarodějnice
R: Otakar Vávra
P: Československo, 1969
1969, ofset
82 x 57,5 cm
MG, 17804

Eva Galová-Vodrážková
Případ pro začínajícího kata
R: Pavel Juráček
P: Československo, 1969
1969, ofset
83 x 58 cm
Exlibris Praha

změně: „Svoboda totiž sice tehdy scházela, ale nescházela naděje,“ popsal po letech stav mysli, z něhož se rodila nová vlna, Jaromil Jireš.³¹

Dlužno dodat, že Jirešův výrok měl ještě pokračování, vztahující se k naší současnosti: „Dnes je to naopak – máme svobodu, ale postrádáme naději a zvláště filmaři s tímhle pocitem zatím žít neumějí.“ Zračí se v něm rozdíl limitů, v nichž se kinematografická tvorba pohybuje dnes a v nichž se pohybovala v šedesátých letech. Ve svobodném světě vládnou kinematografii producenti, v nesvobodném ideologové. Českému filmu šedesátých let se podařilo podržet si plnou finanční podporu státu, a přitom se postupně v průběhu několika let z jakýchkoliv nároků moci vymanit. Stalo se tak za mimořádné konstelace vnitřních i vnějších okolností kulturních i politických, které k Československu obrátily pozornost světa a dopomohly českým a slovenským filmům k úspěchům i na mezinárodní scéně.

Nástup normalizace učinil z dějin nové vlny a české kinematografie šedesátých let vůbec relativně uzavřenou a neopakovatelnou kapitolu. Její lidský příběh bude však zřejmě stále vzrušovat a díla, která po něm zbyla, budou asi stále znovu oslovovat autenticitou víry v jednotu filmu a doby.

Jan Lukeš

Poznámky

- 1 *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (protokol)*. Praha 27.–29. června 1967. Československý spisovatel, Praha 1968, s. 22.
- 2 *Obchod na korze* (1965, r. Ján Kadár a Elmar Klos) získal Oscara za neanglicky mluvený film v roce 1966, *Ostře sledované vlaky* (1966, r. Jiří Menzel) v roce 1968 za předchozí rok. Do nominace za rok 1966 se dostaly *Lásky jedné plavovlásky* (1965, r. Miloš Forman), za rok 1968 film *Hoří, má panenko* (1967, r. Miloš Forman). Srov. *3 x Oscar pro český film*. Praha, Cinemax 1998, s. 244.
- 3 Srov. Antonín J. Liehm, Argument. *Literární noviny* 13, 18. 4. 1964, č. 17, s. 3. Přetištěno pod titulem Zázrak in: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Národní filmový archiv, Praha 2001, s. 25–32.
- 4 Antonín J. Liehm, Bilance zázraku. *Literární noviny* 16, 27. 5. 1967, s. 3. Přetištěno in: A. J. Liehm 2001 (cit. v pozn. 3), s. 33–42. Jaroslav Boček, Nová vlna z odstupu. *Film a doba* 11, 1966, č. 12, s. 622–635. Přetištěno in: Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Orbis, Praha 1968, s. 205–237.
- 5 Antonín J. Liehm, Není zázraků. *Orientace* 4, 1969, č. 2, s. 85–91. Přetištěno in: A. J. Liehm 2001 (cit. v pozn. 3), s. 43–55.
- 6 Srov. např. tematický blok analýz pod názvem Česká nová vlna a co z ní zbylo. *Cinerpur* 11, 2002, č. 22, s. 14–33. Na některá polemická stanoviska upozorňuje též dále má studie *Česká kinematografie 1990–2003*.
- 7 Rezoluce. *Film a doba* 5, 1959, č. 4, s. 219.

8 „Začátek 60. let představoval vyvrcholení cenzury,“ konstatuje Milan Bárta ve studii Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968. In: *Securitas imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“*. Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, Praha 2003, s. 5–57, cit. místo s. 15.

9 Cit. podle Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Československý filmový ústav, Praha 1974, s. 107.

10 Tamtéž.

11 Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)*. Národní filmový archiv, Praha 2003, s. 637.

12 Šárka Bartošková, Kdo je kdo. 40 profilů čs. nové vlny. *Film a doba* 10, 1964, č. 11, s. 588–591, č. 12, s. 639–645.

13 Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*. Československý filmový ústav, Praha 1975, s. 26; Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Československý filmový ústav, Praha 1976, s. 25–26.

14 Návrh opatření k některým československým filmům, předložený Pavlem Auerspergem 21. 5. 1965 sekretariátu ÚV KSČ, faksimile in: Jarmila Cysařová, *FITES a moc*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 1997, s. 69.

15 Hodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za r. 1965, předložené Pavlem Auerspergem 27. 4. 1966 sekretariátu ÚV KSČ, faksimile in: *Tamtéž*, s. 179.

16 O tom srov. hojně doklady Jarmila Cysařová (cit. v pozn. 14).

17 Text interpelace podané jménem jedenadvaceti poslanců vyšel pod titulkem Velký den poslance Pružince ve *Scéně* 15, 28. 3. 1990, č. 6, s. 5.

18 Srov. např. P. Juráček (cit. v pozn. 11), s. 492.

19 Viz *IV. sjezd...* (cit. v pozn. 1), s. 136–137.

20 Zejména díky Antonínu J. Liehmovi, který pak obsáhlé rozhovory s českými filmaři shrnul v knize *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Národní filmový archiv, Praha 2001.

21 Sovětský dokument o nové vlně. *Iluminace* 13, 2001, č. 1, s. 122–139. K tomu viz též Jiří Hoppe, Sovětský pohled na československou novou vlnu (Úvod k edici). *Tamtéž*, s. 117–121.

22 M. Bárta (cit. v pozn. 8), s. 18–20.

23 AJL, Pavel Juráček je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 11. 12. 1968, č. 24, s. 8. Přetištěno in: A. J. Liehm 2001 (cit. v pozn. 3), s. 362.

24 Sovětský dokument ... (cit. v pozn. 21), s. 127.

25 Srov. o tom Jan Lukeš, Jak nastupovala v českém filmu normalizace. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 154.

26 J. Havelka 1975 (cit. v pozn. 13), s. 153.

27 P. Juráček (cit. v pozn. 11), s. 658. Srov. též Jarmila Cysařová, *Pokus o občanské společenství*. FITES, Praha 1994.

28 Dále k tomu viz Jan Lukeš, Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 53–81; J. Lukeš (cit. v pozn. 25), s. 113–155; Jiří Hoppe, Normalizace a československá kinematografie. *Tamtéž*, s. 157–161; Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Tamtéž*, s. 162–201; Jan Lukeš, Příbramský Gulliver na pražské Laputě. Doslov, ediční poznámka, komentář. In: P. Juráček (cit. v pozn. 11), s. 1017–1052.

29 O obou posledních projektech viz podrobněji Jan Lukeš, Slovo nevezmu zpět. Nerealizované scénáře šedesátých let. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 9–44.

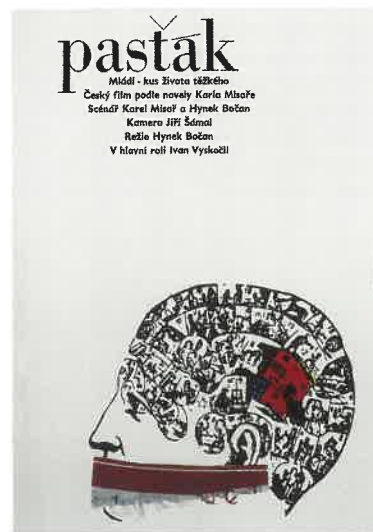
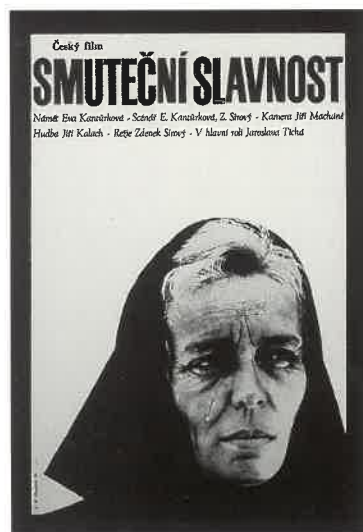
30 Jan Švankmajer, *Síla imaginace*. Dauphin a Mladá fronta, Praha-Podlesí 2001, s. 123, 130, 134–135.

31 Jan Lukeš, „Perličky nebyly manifest,“ tvrdí Jaromil Jireš. *Filmové listy*. Deník 20. ročníku LFŠ v Uherském Hradišti, 26. 7. 1994, č. 5, s. 1.

Prameny a literatura

Šárka Bartošková, *Československé filmy 1960–1965 I, II*. Filmový ústav, Praha 1966.

Šárka Bartošková, *Československé filmy 1966–1968*. Český filmový ústav, Praha 1970.



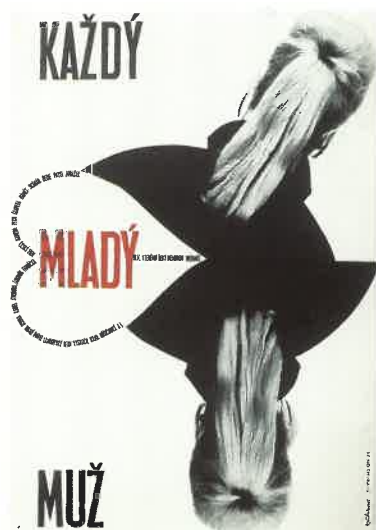
Radek Očenášek
Smuteční slavnost
R: Zdenek Sirový
P: Československo, 1969
1969, ofset
82 x 58 cm
soukromá sbírka

Milan Grygar
Pasták
R: Hynek Bočan
P: Československo, 1969/1990
1969, ofset
80 x 58 cm
Exlibris Praha

Šárka Bartošková, *Československé filmy 1969–1971 I, II*. Čs. filmový ústav, Praha 1973.
 Šárka Bartošková, *Československé filmy 1969–1971*. Čs. filmový ústav, Praha 1977.
 Šárka Bartošková, Luboš Bartošek, *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Československý filmový ústav, Praha 1986, 2. vyd.
 Šárka Bartošková, Luboš Bartošek, *Filmové profily 2. Českoslovenští filmoví herci, A–M, N–Ž*. Československý filmový ústav, Praha 1990.
 Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Orbis, Praha 1968.
 Václav Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Cinema, Praha 1996.
 Václav Březina, Aleš Danielis, Jindřiška Švecová, Jan Vymětal, *Československý film a filmová distribuce I. Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987*. Ústřední půjčovna filmů, Praha 1988.
 Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Host, Brno 2001.
Encyklopédia filmu. Obzor, Bratislava 1993.
Film a doba. Antologie textů z let 1962–1970. Sdružení přátel filmového tisku, Praha 1997.
Filmový sborník historický 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let. Národní filmový archiv, Praha 1993.
 Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1985.
 Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Československý filmový ústav, Praha 1974.
 Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*. Československý filmový ústav, Praha 1975.
 Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Československý filmový ústav, Praha 1976.
 Jiří Havelka, *Čs. krátké filmy 1945–1970, 1, 2, 3*. Československý filmový ústav, Praha 1977.
 Jiří Havelka, Jiří Hrbas, *Filmové vavříny dvaceti let*. Filmový ústav, Praha 1965.
 Jiří Havelka, *Filmové vavříny II*. Český filmový ústav, Praha 1970.
 Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Národní filmový archiv, Praha 2001.
 Jan Lukeš, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie*. Národní filmový archiv, Praha 1993.
 Václav Macek, Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Osveta, Martin 1997.
 Antonín Matzner, Jiří Pilka, *Česká filmová hudba*. Dauphin, Praha 2002.
 Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě a lži. 70 let dokumentárního filmu*. Filmový ústav, Praha 1968.
Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii / Nouvelle Nouvelle vague? Débats sur le cinéma tchèque et français. Národní filmový archiv, Praha 2002.
 Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně. Pražská scéna*, Praha 2002.
 Josef Škvorecký, *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Horizont, Praha 1991.
3x Oscar pro český film. Praha, Cinemax 1998.
 Stanislav Zvoniček, *Čtvrtstoletí československé kinematografie a její další perspektivy*. Český filmový ústav, Praha 1970.
 Jan Žalman, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Národní filmový archiv, Praha 1993.

Periodika

Film a doba 1960–1970
 Filmové a televizní noviny 1966, 1967–1969
 Filmový přehled 1960–1970
 Iluminace 1990–2003
 Kíno 1960–1970
 Lidové noviny 1990–2003
 Mladá fronta Dnes 1994–2003



Jiří Svoboda
Každý mladý muž
 R: Pavel Juráček
 P: Československo, 1965
 1965, ofset
 82 x 58 cm
 Exlibris Praha

Josef Vyletal
Všichni dobří rodáci
 R: Vojtěch Jasný
 P: Československo, 1968
 1969, ofset
 78,5 x 55 cm
 soukromá sbírka

čas sluhů (1969–1989)

„Nenávídím tu módní vlnu [...], která popírá silné lidské vztahy, která je předem ironizuje,“¹ prohlásil Kamil Pixa, scenárista prvního normalizujícího filmu *Klíč*. Normalizující proud v české kinematografii vsutku vznikl z jisté nenávisti; byla to nenávist těch, kdo se aktivně podíleli na stalinistickém režimu padesátých let a Pražským jarem roku 1968 se cítili otřeseni ve svém názoru na svět a ve svých kariérách. Po invazi vojsk Varšavské smlouvy se tito lidé prodrali do předních pozic ve všech oblastech života, včetně kinematografie.

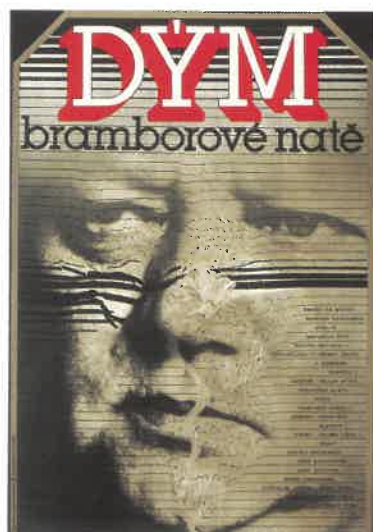
Negace negace aneb úder proti nové vlně

Termínem normalizace, převzatým z oficiálních stranických dokumentů oné doby, se v českém a slovenském kontextu obvykle míní celé dvacetiletí 1969–1989. Na jeho počátku stojí nástup Gustáva Husáka do funkce prvního tajemníka KSČ (duben 1969) a následná čistka, při níž bylo z Komunistické strany Československa vypuzeno bezmála půl miliónu členů; vyloučení ze strany s sebou zpravidla neslo diskriminaci v profesním či studijním uplatnění, již byly postiženy celé rodiny. Reformní hnutí šedesátých let bylo prohlášeno za „krizový vývoj ve straně a společnosti“ a jeho představitelé označeni za nositele „pravcového oportunistu a revizionismu“. Duchovní život země byl po nedlouhé liberalizaci vrácen do pevného stisku sovětské ideologie, a to v její zatuchlé podobě, typické pro Brežněvovu éru. Neopakoval se otevřený teror padesátých let, avšak vrátila se částečně jejich rétorika, včetně normativní estetiky socialistického realismu.

V kinematografii byl hlavní úder naměřen proti nové vlně. Tvorba šedesátých let byla odsouzena za „nesprávné tendence jako skepse, nihilismus, pocity odcizení, sobecký individualismus, jednostranně přeháněná sexualita, cynismus, surovost a násilí, negativismus ve vztahu k dosavadnímu socialistickému vývoji, diskreditace komunistů, netřídní iluze.“² Deset českých celovečerních filmů, natočených v letech 1969–1970, se vůbec nedostalo do distribuce, jiné se promítaly jen krátce, mnoho starších děl, včetně mezinárodně nejúspěšnějších filmů šedesátých let, bylo z oběhu vyřazeno. Zákaz postihl i několik desítek snímků zahraničních. Profesní svaz FITES byl zrušen

a nahrazen filmovou sekci Svazu českých dramatických umělců, tvůrčí skupiny na Barrandově byly rozpuštěny a ustaveny nové. Ústředním ředitelem Československého filmu byl jmenován Jiří Purš, ústředním dramaturgem barrandovského studia se stal Ludvík Toman, ze zákulisí rozhodoval o filmu vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller. Arbitrem ideovosti, stranickosti a lidovosti se stal Jan Kliment z *Rudého práva*, deníku ÚV KSČ; jeho články se vyznačovaly otevřenou záští nejen vůči nové vlně, ale i proti kritikům, kteří ji předtím podporovali, jmenovitě vůči A. J. Liehmovi.

Stranické vedení řešilo otázku, „zda pokračovat v narušené filmové tvorbě, nebo ji na určitou dobu vůbec zastavit“.³ Posléze byla vůči tvůrcům zvolena taktika „diferencovaného přístupu“. Nejlepší podmínky dostali ti, kdo se přihlásili k normalizační politice. Z významných umělců to byli například Karel Zeman, Otakar Vávra a Zbyněk Brynych a někteří tvůrčí žánrových filmů jako Oldřich Lipský, Václav Vorlíček, Jindřich Polák. Rozhodující vliv získali filmaři, kteří se předtím cítili zastíněni úspěchy nové vlny: Karel Steklý, Jiří Sequens, Vladimír Čech, Jaroslav Balík, Antonín Kachlík. Autoři spojení s předcházejícím „československým filmovým zázrakem“ byli k další činnosti zvaní postupně; někteří se museli vykoupit ideologicky angažovaným filmem nebo učinit veřejné prohlášení, jimž se přihlásili k socialismu a distancovali se od své tvorby ze šedesátých let. Prakticky bez přerušení pokračovali například Juraj Herz, Jaromil Jireš, Jaroslav Papoušek a Karel Kachyňa. Jiří Menzel a Hynek Bočan se k režii vrátili po pětileté přestávce. Antonín Máša, Jan Schmidt, Zdeněk Sirový a František Vláčil našli na čas uplatnění v tvorbě pro děti a mládež. Evald Schorm se s výjimkou krátkého dokumentu o České filharmonii věnoval jen režii divadelní a teprve v závěru života, trýzněn chorobou, natočil snímek *Vlastně se nic nestalo* (1988). Do exilu odešli Miloš Forman, Ivan Passer, Vojtěch Jasný, Ján Kadár, Jan Němec, Jiří Weiss. Nejtragičtější byl osud Pavla Juráčka, který až do své smrti v roce 1989 nenatočil žádný film ani doma, ani v exilu, podobně byli „odmlčeni“ i Ladislav Helge a Karel Vachek. Vrátit se k tvorbě bez zjevného kompromisu s režimem a bez poklesu autorské invence se v sedmdesátých letech podařilo jedině Věře Chytilové.



Milan Grygar
Klíč
R: Vladimír Čech
P: Československo, 1970
1971, ofset
98 x 67,5 cm
MG, 17920

Zdeněk Ziegler
Dým bramborové natě
R: František Vláčil
P: Československo, 1976
1976, ofset
82,5 x 57,5 cm
MG, 22189

Výroba a distribuce

Český film se za normalizace rozvíjel jako pevný článek rodiny socialistických kinematografií. Ve svém součtu disponovaly tyto kinematografie rozsáhlým trhem a společnými silami pro něj zajišťovaly komplexní žánrový repertoár: na plátnech kin od Berlína po Vladivostok se proháněli Apačové z indiánek NDR, operovali špioni a rozvědčící, bojovali jugoslávští partyzáni, jezdili na koních rumunští hajduci a stříleli zlatokopové z Transylvánie. Realizovaly se koprodukční projekty; k těm nejoficiálnějším patřila epopéje režiséra Jurije Ozerova *Vojáci svobody* (1971–1977) o úloze komunistů při porážce fašismu, na níž se podílely SSSR, Česko, Slovensko, Polsko, NDR, Bulharsko, Maďarsko a Rumunsko. Šestihodinový velkofilm, jehož publikem byly snad jen školy, vojenské posádky a účastníci stranického vzdělávání, byl svérázným pomníkem právě úřadujících generálních tajemníků bratrských komunistických stran; každý z nich zde byl ztvárněn ve svých mladých letech jako význačný organizátor antifašistického zápasu.

Česká kinematografie vyráběla v letech 1970–1989 pro kina v průměru třicet celovečerních filmů ročně, počet slovenských se pohyboval kolem deseti. V kinech mívalo každoročně premiéru přes 200 titulů; kromě 40–45 domácích k nim patřovalo kolem 40 snímků sovětských a půl sta titulů z dalších evropských socialistických zemí. Z USA mívalo ročně premiéru kolem 15 snímků, ze západní Evropy asi 40 filmů, o zbytek se podělily kinematografie jiných kontinentů. V programování kin platil poměrný systém: socialistické produkce tvořily 60 % repertoáru (z toho třetina měla být pokryta domácí tvorbou), nesocialistické nesměly přesáhnout 40 %. V praxi však návštěvnost kapitalistických produkcí přesahovala padesát procent a zahraniční spřátelené země se na trhu podílely jen jednou pětinou. Čísla byla navíc vylepšována představeními pro školy, dvojnásobným vykazováním výsledků dvojdílných filmů nebo zkreslováním statistických dat. Přibližně 40 % zahraničních filmů bylo opatřováno dabingem, panovalo přesvědčení o výjimečných kvalitách české dabingové školy.

Nejmasovější akcí byl putovní Filmový festival pracujících, organizovaný ve dvou částech: zimní část bývala vyhrazena uměleckým filmům, letní, pořádaná v amfiteátrech, filmům oddechovým. Bilancí domácí produkce bý-

val vždy v dubnu Festival českých a slovenských filmů, v jehož pořádání se střídala krajská města; udělování cen však bylo v moci řídicí byrokracie. Filmy pro děti se o něco nezávisleji hodnotily na festivalu v Gottwaldově (Zlíně), filmy pro mládež na festivalu v Trutnově. Každý sudý rok vždy v červenci se konal Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, který sloužil jako fórum levicově orientovaných filmařů ze všech „tří světů“: socialistického, kapitalistického a rozvojového.

Počet kin klesl v českých zemích z 2 394 v roce 1970 na 2 025 v roce 1989, počet představení v roce 1970 činil 664 195, zatímco v roce 1989 se jich odehrálo 540 592, návštěvnost se za stejnou dobu snížila z 84 246 v roce 1970 na 51 453 diváků v roce 1989.⁴ Struktura distribuce se od šedesátých let nezměnila. V zemi působilo kolem padesáti biografů vybavených na projekci 70 mm filmů, podíl širokoúhlých kin se během normalizačního dvacetiletí zvýšil z jedné třetiny na polovinu, udržovalo se však i mnoho vesnických sálů promítajících jednou či dvakrát týdně. Pro všechny typy kin se vydávaly kopie, proto se mohlo stát, že některé atraktivní tituly mohl divák zhlédnout nejdříve na formátu 70 mm, poté v širokoúhlé verzi na 35 mm, v redukované podobě na akademickém formátu 35 mm a nakonec ve vesnickém kulturním domě se šestnáctimetrovým projektorem. K premiérám byl nadále vydáván reklamní materiál jako v šedesátých letech (plakáty, slepky, série fotosek, reklamní snímek – tzv. foršpan, dia-pozitiv), u sovětských a českých filmů byly později kolekce fotografií nahrazovány sériemi barvených tištěných snímků na jedno použití.

Etapa první: konsolidace

Značná část z přibližně šesti set hraných filmů, jež byly v letech 1970–1989 vytvořeny, funguje jako živé kulturní dědictví a při opakovaném uvádění na veřejnoprávních i soukromých televizních kanálech se dodnes těší divácké oblibě. Jiné snímky se naopak nepřipomínají vůbec, neboť jejich uvádění by hraničilo s trestným činem propagace hnutí směřujících k potlačení svobody občanů. Je proto účelné i spravedlivé rozlišovat *filmy normalizačního období*, což jsou všechny, jež byly v onom dvacetiletí vytvořeny, mezi



Antonín Sládek
Takže ahoj
R: Vít Olmer
P: Československo, 1970
1970, ofset
82 x 58 cm
soukromá sbírka

Antonín Sládek, Karel Machálek
Slaměný klobouk
R: Oldřich Lipský
P: Československo, 1971
1971, ofset
83 x 58 cm
soukromá sbírka

nimi dále tzv. *normalizační filmy*, čímž rozumíme ty, jež byly více či méně poznamenány panující ideologií, a uvnitř této množiny ještě užší skupinu *filmů normalizujících*, které se na tomto procesu podílely ofenzivně, s cílem podrobit vědomí diváků normalizačnímu hodnocení dějin a současnosti. Mezi filmy normalizačního období najdeme i filmy podvrtné, mezi normalizačními filmy objevíme filmy přijatelné svými realizačními kvalitami či schopností pobavit publikum. Nic z toho neplatí o filmech normalizujících – byly to ty, které vyjadřovaly politické zájmy neostalinské sekty uvnitř KSČ, která po roce 1968 tvrdě zúčtovala se svými demokratičtější smýšlejšími soudruhy.

Normalizační dvacetiletí lze rozdělit do několika etap. Léta 1969–1971 probíhají ve znamení takzvané konsolidace – dochází ke kádrovým čistkám, avšak zároveň ještě doznívá nálada šedesátých let. Debutanti z tohoto období končí jako ztracená generace: Ivan Renč po prvotině *Hlídač* a Ivan Balada po *Arše bláznů* nenatočili už žádný další hraný film, autorka zakázané *Zabitě neděle* Drahomíra Vihanová se později uplatnila jako dokumentaristka a k hrané tvorbě se vrátila až v devadesátých letech. Vít Olmer (*Takže ahoj*) a Petr Tuček (*Svatej z Krejčárku*) se k režii filmů pro kina vracejí o deset let později, a to nejprve v gottwaldovském studiu. Prvotina Václava Matějky *Nahota* byla zakázána, ale její autor se v normalizační produkci nezabýděl špatně: vedle seriózních psychologických snímků neodmítal ani ideové zakázky. První a zároveň poslední šanci natočit autorský celovečerní film dostali v roce 1970 básník, herec a zpěvák Jiří Suchý (*Nevěsta*) a výtvarnice Ester Krumbachová (*Vražda ing. Čerta*). Oba svou tvorbou zásadně ovlivnili kulturní atmosféru šedesátých let, jejich filmové debuty však zapůsobily jen jako rozloučení s dohasínající novou vlnou.

Prvními úspěšnými filmy, kterými se nové vedení kinematografie pyšnilo, byla triková novinka Karla Zemana podle románu Julese Verna *Na kometě* (1970) a snímek Karla Kachyni *Už zase skáču přes kaluže* (1970), kde scénář tehdy již zakázaného Jana Procházky pokryl svým jménem Ota Hofman. Juraj Herz natočil brilantní adaptaci románu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* (1971) a stylově vytříbenou *Morgianu* (1972) podle novely Alexandra

Grina; v obou filmech vynikla herečka Iva Janžurová. Zasloužené popularity se dostalo dvěma bláznivým fantaskním komediím scenáristy Miloše Macourka a režiséra Václava Vorlíčka: fraška *Pane, vy jste vdova* (1970) si ještě ve svobodném duchu předchozího období dělala legraci ze státnických oficialit, komedie *Dívka na koštěti* (1971) vyprávěla o dobrodružstvích neposlušné žačky čarodějnické školy (Saxanu v podání zpěvačky Petry Černocké můžeme dnes považovat za starší sestru Harryho Pottera).

V roce 1971 již vznikají první normalizující filmy. Skutečný příběh komunistického odbojáře Jana Ziky *Klíč* režíroval Vladimír Čech podle scénáře Kamila Pixy, jehož rodina Jana Ziky v době heydrichiády skrývala. Byl to první ze série hagiografických filmů o významných postavách dělnického hnutí a vyzněl jako vášnivá obhajoba spojení českých komunistů s Kremlem. Uveden byl jako příspěvek ke XIV. sjezdu KSČ a na festivalu v Moskvě získal Stříbrnou medaili. Kancelářské drama režiséra Josefa Macha *Člověk není sám* (1971) bylo primitivní replikou diverzantských příběhů z padesátých let, do nichž byl zasazen i děj: hrálo se v něm o postoj poněkud ukřivděného, ale čestného a talentovaného inženýra.

Ofenzivní normalizace

Léta 1972–1977 můžeme nazvat obdobím ofenzivní normalizace. Kinematografie má takzvaně sloužit pracujícímu lidu, čti: funkcionářům. Ideologická funkce umění má převahu nad funkcí estetickou, znovu se uplatňují postupy stalinské estetiky z padesátých let, klesá řemeslná úroveň natáčených filmů. Realizuje se velmi málo prvotin, noví režiséři dostávají šanci převážně v rámci povídkových projektů. V tomto a jedině v tomto období se natáčejí filmy, které satirickým či odpudivým způsobem připomínají reformní rok 1968: jde o filmy Karla Steklého *Hroch* (1973), *Za volantem nepřítel* (1974), *Tam, kde hnízdí čápi* (1975), hanebný pamflet Vojtěcha Trapla *Tobě hra na zvonit nebude* (1975), který přívržence Pražského jara ukázal jako tlupu hlupáků a opilců svedených intrikánskými spiklenci, a veselohru Václava Vorlíčka *Bouřlivé víno* (1976), která jako jediná z antireformních filmů měla divácký úspěch. Ekonomické reformy šedesátých let byly



Jaroslav Fišer
Slaměný klobouk
R: Oldřich Lipský
P: Československo, 1971
1971, ofset
83 x 58,5 cm
MG, 17965

Květuše Kovářová
Petrolejové lampy
R: Juraj Herz
P: Československo, 1971
1971, ofset
96,5 x 46 cm
MG, 17933

napadeny také prostřednictvím ponurému filmu Zbyňka Brynychy *Hněv* (1978), jenž ukazoval horníky riskující život v boji proti plánovanému uzavírání dolů.

Jedním z deklarovaných úkolů normalizační kinematografie bylo ilustrovat rozhodující roli komunistické strany v československých dějinách 20. století. S cílem rehabilitovat činnost represivních složek v padesátých letech natočil režisér Ivo Toman bezpečácký western *Cesty mužů* (1972). Otakar Vávra se pustil do trilogie z moderních dějin a relativně slušného výsledku dosáhl jen v úvodní části o Mnichovu 1939 *Dny zrady* (1973). Bitevní spektakl *Sokolovo* (1975) se mu nevydařil a *Osvobození Prahy* (1976) vyznělo jen jako mechanické dokončení celého triptychu. Vávrova profesionalita ovšem zcela chyběla Vojtěchu Traplovi, když se ve filmu *Vítězný lid* (1977) pokusil podobnou metodou inscenovaného dokumentu znázornit převzetí moci komunistickou stranou v únoru 1948. Antonín Kachlík rekonstruoval v politickém filmu *Dvacátý devátý* (1974) události V. sjezdu KSČ, jímž se v roce 1929 dostalo do vedení tzv. Gottwaldovo křídlo a byla zahájena bolševizace komunistické strany; tento snímek, zamýšlený jako příspěvek k fakticky neexistující diskusi o trvalém zápase pravice a levice v dělnickém hnutí, byl bezostyšnou oslavou sporné osobnosti Klementa Gottwalda. Jiří Sequens v téměř tříhodinovém filmu *Kronika žhavého léta* (1973) adaptoval román Václava Řezáče *Bitva*, ve kterém jsou události konce čtyřicátých let vylíčeny metodou socialistického realismu a v duchu ideologických předsudků stalinské éry (*Nástup*, předchozí díl Řezáčova diptychu, zfilmoval již v roce 1952 Otakar Vávra). Další oslavou padesátých let, tentokrát z pohledu vojenského letectva, byl snímek Vladimíra Čecha *Vysoká modrá zed'* (1973), první český hraný film uvedený na formátu 70 mm.

Normalizační režim byl založen na nepsané společenské dohodě, že se občané nebudou bouřit a strana a stát se na oplátku postarají o „uspokojování rostoucích potřeb pracujících“. Filmy i televizní inscenace a seriály se tvářily, že zobrazují každodenní život dělnické třídy, družstevního rolnictva, armády a pracující inteligence; okázale se ukazovalo budování energetických staveb a panelových sídlišť, předváděly se hostiny, při nichž se stoly prohýbaly pod slatinou a demžony, oficiálně prezentovaná popmu-

sic přesvědčovala lid, že „celá země vstává“ a jen „u nás doma“ je ráj, v poezii bujelo tzv. „zdravé pozemšťanství“. Typickým hrdinou normalizačních filmů ze současnosti byl podnikový ředitel či jiný pracovitý soudruh zralého věku, pamětník Vítězného února. Na pracovišti nesměl chybět bodrý předseda stranické organizace, kterého obvykle hrál Miroslav Zounar nebo Miloš Willig. Za žádoucí se považovalo vyhýbat se „samoučelnému formalismu“; velká část filmů připomínala spíše televizní inscenaci s lineárním vyprávěním a divadelně působící režii. Ideové poselství bylo často posíleno signifikantní hudbou nebo explicitním komentářem. Tvůrcům, kteří nejusilovněji sledovali stranickou linii (Steklý, Trapl, Kachlík), byla poskytnuta značná volnost v realizaci autorských experimentů, což v jejich případě znamenalo otevření prostoru pro diletantství.

Ideologie pronikala i do filmů, které se tvářily jako zábavné. Jako popový muzikál s Karlem Gottem v hlavní roli natočil Ladislav Rychman aktualizovanou verzi klasické báchorky obrozeneckého dramatika Josefa Kajetána Tyla *Strakonický dudák*, která je esencí českého zápečnictví; nyní měla pod názvem *Hvězda padá vzhůru* (1974) divákům zošklivit myšlenky na emigraci. Zbyněk Brynych natočil bezkonfliktní portrét angažované inženýrky a poslankyně *Jakou barvu má láska* (1973) a poté nedbalou režii dovršil uměleckou katastrofu filmu *Noc oranžových ohňů* (1974), což bylo drama o špičkovém pracovníkovi, který se po dopravní nehodě ocitl ve vězení, ale i tam zůstal příkladným komunistou. Sérii svých proher korunoval Brynych hudebním kým *Romance za korunu* (1975) s plejádou hvězd oficiální pop music; nezapomenutelná byla zvláště scéna, v níž šestnáctiletý učeň Píďa a Karel Gott pojídají spolu na nočním Václavském náměstí klobásu s hořčicí.

V sedmdesátých letech také vyšla hvězda režiséra Stanislava Strnada. Jeho veselohra *Můj brácha má prima bráchu* (1975) s motivem nenadálého rodičovství mladistvého páru byla natočena ve stylu oblíbeného televizního cyklu malých rodinných komedií zvaných *Bakaláři* a podobně jako řada televizních inscenací a seriálů z oné doby propagovala státní populační politiku. Mladí lidé tu byli tak vzorní a učesaní, jak jen si je funkcionáři mohli přát. Strnad se dočkal oficiálního ocenění také za drama ze současnosti *Běž, ať ti neuteče* (1976), ve kterém se podle



Karel Vaca
Zločin v Modré hvězdě
R: Antonín Kachlík
P: Československo, 1973
1974, ofset
82 x 58,5 cm
MG, 19747

Květuše Kovářová
Morgiana
R: Juraj Herz
P: Československo, 1972
1972, ofset
83 x 58 cm
MG, 19701

pouček socialistického realismu pokusil zobrazit vzorného, avšak nepříliš vzdělaného komunistického ředitele „z masa a krve“, svádějícího boj s pravičácky smýšlejícím inženýrem. Typický pro filmy tohoto typu byl milostný vztah hrdiny, zpravidla aktivního padesátníka, k mladé dívce: soudruzi se ve filmech rádi viděli jako objekty obdivu mladých žen.

Kromě převládající šedi a průměru vzniklo i několik filmů, za které se dodnes nikdo nemusí stydět. Jaromil Jireš, kterého krátce předtím stihla tvrdá kritika za surrealistickou feérii *Valérie a týden divů* (1970), natočil dlouho připravovaný poetický snímek o hrdinství mladé komunistické odbojáčky Marušky Kudeřkové *...a pozdravuji vlaštovky* (1972). Lyrizované „zlomky života“ mladé mučednice, kterou uvěznili a popravili nacisté, tu vyvolává pomyslení na osud všech popravených žen v českých dějinách. Jaroslav Balík postavil svůj nejlepší film *Milenci v roce jedna* (1973), odehrávající se po druhé světové válce, na kontrastní fotogenii barevného a černobílého obrazu a nechal vyniknout křehkou krásu herečky Marty Vančurové. Jiří Menzel se vrátil k režii filmem *Kdo hledá zlaté dno* (1974) o stavbě Dalešické přehrady; navzdory slabému scénáři postavenému na triviální moralitě vznikl na onu dobu relativně věrohodný obraz pracovního prostředí a lidí v něm.

Trvalou oblibu si z daného období podržely pouze komedie: šťastně obsazená zimní pohádka scenáristy Františka Pavlíčka a režiséra Václava Vorlíčka *Tři oříšky pro Popelku* (1973), cirkusová groteska Oldřicha Lipského *Šest medvědů s Cibulkou* (1974) či svěží veselohra Juraje Herze *Holky z porcelánu* (1975). V muzikálu Pavla Hobla *Třicet panen a Pythagoras* (1973) se v roli zpívajícího učitele matematiky po delší době objevil na plátně Jiří Menzel; tento experiment, vyrobený v gottwaldovském studiu, působil jako poslední závan atmosféry šedesátých let a do kin byl nenápadně uveden až se čtyřletým zpožděním. Razantní byl nástup autorské dvojice Zdeněk Svěrák – Ladislav Smoljak z Divadla Jára Cimrmana. Jejich komedie *Jáchyme, hod ho do stroje* (1974), režírovaná Oldřichem Lipským, s Luděkem Sobotou v jeho první a nejlepší hlavní roli, si dělala legraci z módních kondiciogramů; film v ČSSR pobavil téměř tři miliony diváků.

Oživení

Po vzniku Charty 77 se kulturní scéna polarizuje; zatímco signatáři tohoto opozičního manifestu byli veřejně kaceřováni a policejně stíháni jako „ztroskotanci a samozvaní“, značná část umělců se k nim nepřipojila či dokonce podepsala tzv. „antichartu“, čímž získala podmíněnou důvěru režimu a „klid k práci“. Také v kinematografii došlo v letech 1976–1977 ke změně atmosféry, především díky klasikům ze šedesátých let, kteří dostali větší prostor k tvorbě. Jako průlom zapůsobil návrat Věry Chytilové; kdysi tak výlučná intelektuální autorka natočila nyní pod záštitou Kamila Pixy v Krátkém filmu experimentální komedii o mužském sobectví *Hra o jablko* (1976), jež získala přes dva miliony diváků. Vedle líbivého příběhu, několika komunálních špílců, osvěžujícího obsazení (Jiří Menzel a Dagmar Bláhová z Divadla na provázku) a šokující montáže se záběry autentických porodů zřejmě k úspěchu díla přispěl i několikaměsíční odklad premiéry. Chytilová provokovala i svou další tvorbou: její apokalypticky drtivá satira *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979) zvítězila na festivalu v San Remu, těsně před premiérou byla zakázána a uvolněna pak byla s téměř dvouletým odstupem a ještě ne ve všech regionech. Podobně dlouho trvalo, než se k divákům dostalo její souběžně natáčené podobenství *Kalamita* (1981). Následovala satirická komedie o mužské ješitnosti a sexismu *Faunovo velmi pozdní odpoledne* (1983) a burcuující dokument *Praha – neklidné srdce Evropy* (1984), natočený na zakázku italské televize; ten se nejprve uváděl jen v klubech a do širší distribuce pronikl až v době perestrojky. Do roku 1989 stihla Věra Chytilová natočit ještě dětský sci-fi horor *Vlčí bouda* (1986), inscenaci Bolka Polívky z Divadla na provázku *Šašek a královna* (1987) a varovnou komedii o promiskuitě, která vede k šíření AIDS *Kopytem sem, kopytem tam* (1988).

Opakem morálně apelativních kreačí Věry Chytilové byla pohodová, ba idylizující tvorba jejího generačního soupevníka Jiřího Menzela. V laskavé satíře podle Svěráka a Smoljaka *Na samotě u lesa* (1976) se pousmál nad módním chalupářstvím, v stylově krasopisném filmu *Báječní muži s klikou* (1978) vzdal hold průkopníkům české kinematografie. Teprve pak se mohl znovu obrátit k dílu



Milan Grygar
Dívka na koštěti
R: Václav Vorlíček
P: Československo, 1971
1972, ofset
89 x 59 cm
MG, 19670

Milan Grygar
Milenci v roce jedna
R: Jaroslav Balík
P: Československo, 1973
1973, ofset
82,5 x 58 cm
MG, 19676

Bohumila Hrabala a natočit jeho *Postřižiny* (1980) – román, jímž se spisovatel v roce 1975 vrátil do oficiálně vydávané české literatury. *Postřižiny* sice vyhovovaly dobově příznačnému hédonismu (film se odehrává v pivovaru a jeho obsahem jsou převážně tělesné rozkoše: pití piva, vepřové hody, koupel, obdivování ženského půva- bu), byly však zároveň nostalgickou oslavou starých do- brých časů, ve kterých podnikání dosud nebylo ohroženo bouřícím se proletariátem. Méně zdařilý, a to i vinou slab- ší předlohy, byl Menzelův následující hrabalovský film *Slavnosti sněženek* (1983) s ústřední scénou honu na di- vočáka a sporem dvou loveckých part o správnou úpravu kančí pečinky. Menzelovým největším komerčním úspě- chem byla komedie *Vesničko má středisková* (1985) podle scénáře Zdeňka Svěráka, kterou v československých kinech zhlédlo 3 691 000 diváků, stala se vývozně nejúspěšněj- ším českým filmem celého dvacetiletí a dostalo se jí i os- carové nominace. Také v tomto filmu byli Češi ukázáni jako lidé v jádru hodní a laskaví, soustředění na dobře vy- chlazené pivo, líbeznou krajinu a požitky těla.

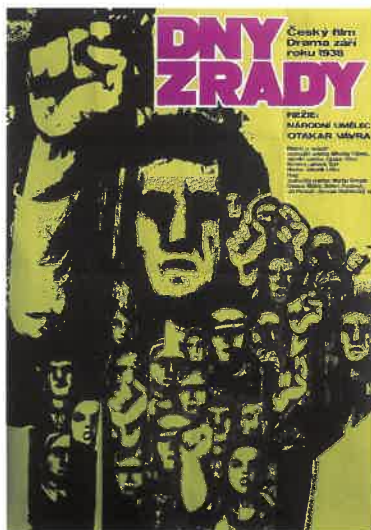
František Vláčil se vrátil k celovečerní metráži filmem *Dým bramborové natě* (1976) podle románu režimního spisovatele Bohumila Říhy *Doktor Meluzin*. Do hlavní role obsadil vynikajícího Rudolfa Hrušínského, který se od kon- ce šedesátých let, až na jednu výjimku, nesměl objevit na plátně. Následující Vláčilův film *Stíny horkého léta* (1977) – westernové drama podle scénáře Jiřího Křížana o boji statečného horala s oddílem banderovců, kteří ohrožují jeho rodinu – získal Křišťálový glóbus na karlovarském festivalu. Po životopisném snímku o skladateli Antonínu Dvořákovi *Koncert na konci léta* (1979) natočil Vláčil velmi osobní černobílý film na téma alkoholismu *Hadí jed* (1981), adaptaci románu Ladislava Fukse *Pasáček z doliny* (1983), kde opět vystupují banderovci, a formálně vytříbenou adaptaci románu Josefa Čapka *Stín kapradiny* (1985). Vláci- lovu filmografii uzavírá variace na život a dílo romanti- kého básníka Karla Hynka Máchy *Mág* (1987).

Juraj Herz obnovil svůj tvůrčí kredit psychologickým dramatem s tragickým motivem smrti dítěte *Den pro mou lásku* (1976), načež se pustil do surrealisticky pojatých hororových pohádek *Panna a netvor* a *Deváté srdce* (obě 1978). Po několika žánrových parodiích natočil moderně

pojatý hagiografický film o komunistické novinářce Jožce Jabůrkové *Zastihla mě noc* (1986), jehož efektní scény z koncentračního tábora (Juraj Herz zažil koncentrák jako dítě) nezůstaly pozadu za Spielbergovým pozdějším *Schin- dlerovým seznamem*; poté odešel pracovat do Západního Německa.

Pracovitý Karel Kachyňa natáčel i několik filmů do roka a mimo jiné navázal na své starší filmy o mladých lás- kách. Ve vizuálně experimentujícím snímku *Smrt mouchy* (1976) ukázal nekonvenčním způsobem sexuální dospívání citlivého mladíka, v *Setkání v červenci* (1978) vylíčil mi- lostný poměr studenta a jeho učitelky. Erotické motivy se kromě kvalitního hereckého obsazení zasloužily také o po- pularitu jeho komedie *Sestřičky* (1983); vyprávění o dvo- jici zdravotních sester se sice vracelo do padesátých let, ale nijak nereflektovalo politický kontext oné doby. Kachy- ňův snímek *Dobré světlo* (1986) o fotografovi, který se specializuje na dívčí akty, byl dokonce jistou dobu zakázán. Nedoceněn zůstal jeho epicky rozvětvený film *Lásky mezi kapkami deště* (1979) o osudech ševce a jeho rodiny ve třicátých letech, natočený podle scénáře Jana Otčenáška a Vladimíra Kaliny. Větší ohlas měly Kachyňovy adaptace populárních povídek Oty Pavla: televizní *Zlatí úhoři* (1979) a *Smrt krásných srnců* (1986).

Objevují se filmy s podvrtným podtextem, které už režim nezakazuje; na tento jejich potenciál si však kritika nemůže dovolit upozornit, neboť by se to rovnalo udání. Diváci je ne vždy docenili. Jiří Krejčík po delší odmlce zpracoval ve spolupráci se scenáristou Zdeňkem Mahle- rem život pěvkyně Emy Destinové; jejich *Božská Ema* (1979) vyzněla jako příběh o osudu umělce v nesvobod- ných podmínkách. Ve filmu *Prodavač humoru* (1984) po- ukázal na šmíru a mravní ubohost obchodu s lidovou zá- bavou. Film *Opera ve vinici* (1981) měl být oslavou Fanoše Hřebačky-Mikuleckého, autora mnoha zlidovělých podlužáckých písní; scénář sice napsal Vladimír Merta, vnímaný jako osobnost alternativní folkové scény, avšak výsledný film v režii Jaromila Jireše v kinech propadl a nedočkal se ani vděku těch Moravanů, kteří Fanoše Miku- leckého osobně znali. Jako jednoznačné paralely s norma- lizačním šikanováním českých intelektuálů bylo možné číst dva filmy Jaroslava Soukupa z doby národního obrození:



Wolfgang Alexander Schlosser
Věra Nováková
Dny zrady
R: Otakar Vávra
P: Československo, 1973
1975, ofset
116 x 83 cm
soukromá sbírka

Miloslav Disman
Vítězný lid
R: Vojtěch Trapl
P: Československo, 1977
1977, ofset
82 x 58 cm
Exlibris Praha

Romaneto (1980) a *Záchvěv strachu* (1983). Podobně vyzněla i *Veronika* (1985) Otakara Vávry; titulní hrdinkou byla policejní agentka nasazená rakouskou policií ku sledování vlastenecké spisovatelky Boženy Němcové. Hrdinou filmu *Signum laudis* (1980), který natočil Martin Hollý v československé koprodukcí, byl službě oddaný kaprál Hoferik ze zákopů první světové války, kterého zbabělí důstojníci nakonec za jeho loajalitu nechali popravit. Demoralizovaní velitelé, kteří až do zničení svých podřízených vedli boj, v jehož smysl a cíl sami dávno nevěřili, divákům nemohli nepřipomenout jejich zkušenost s pokryteckými představiteli režimu.

Opatrně byli k práci připouštěni mladí režiséři a debutanti. Nejvíce nadějí vzbudil Karel Smyczek, který se filmem *Housata* (1979) z prostředí dívčího učňovského internátu přihlásil ke stylovému a etickému odkazu české nové vlny. V této linii pokračoval například filmy *Jen si tak trochu písknout* (1980) a *Sněženky a machři* (1982). Ve filmu *Proč?* (1987), inspirovaném skutečnými událostmi, upozornil na agresivitu sportovních fanoušků, *Sedm hladových* (1988) o účastnících odtučňovacího kursu bylo průhlednou metaforou o totalitě. Teoreticky fundovaně přistupoval ke své práci režisér Jiří Svoboda, jemuž kritika někdy vyčítala racionální chlad; k jeho nejlepším dílům patří psychologické drama o dětech alkoholičky *Dívka s mušlí* (1980), ambiciózní snímek s motivem nacistických pokusů na lidech *Schůzka se stíny* (1982) a akčně gradovaný příběh z konce války *Zánik samoty Berhof* (1984). Jaroslav Soukup se strefil do nálady mladé generace upřímným snímkem *Vítr v kapse* (1982), jeho další filmy pro mládež však byly už jen vykalkulovanou komercí. Vladimír Drha si svým debutem *Dneska přišel nový kluk* (1981) získal na krátký čas kredit autora, jemuž půjde o kritickou reflexi společenských nešvarů. Zdeněk Troška se prosadil jako režisér klasických kostýmních pohádek (*O princezně Jasněnce a létajícím ševci*, 1987) a lidových veseloher (*Slunce, seno, jahody*, 1983). Hraný debut talentovaného dokumentaristy Fera Feniče *Džusový román* (1984) o „citové výchově“ dělnické dívky, jež byla svedena a opuštěna, byl do distribuce uvolněn s tříletým zpožděním. V kontextu tehdejší české kinematografie vyzněl jako nepřikrášlený obraz reality, zůstal

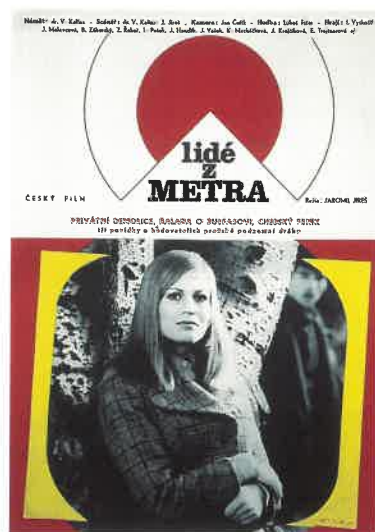
však za úrovní filmů, které na podobné téma vznikaly v okolních zemích.

Kinematografie začala opět reagovat na úspěch malých divadelních scén. Věhlas brněnského Divadla na provázku dal vzniknout filmové podobě muzikálu *Balada pro banditu* (1978), jehož hudbu napsal Miloš Štědroň, režisérem byl Zdeněk Pospíšil a utajeným spoluautorem disident Milan Uhde. Režisér Vladimír Sís, který převzal zodpovědnost za filmovou adaptaci, převedl později na plátno také hru Boleslava Polívky *Poslední leč* (1981).

V tomto období však ještě kvantitativně neslábne ani tvorba vytvářená zasloužilými a všestranně protěžovanými protagonisty normalizace. Osobností s nejzřetelnějšími uměleckými ambicemi byl mezi nimi Jaroslav Balík. V některých z jeho filmů nacházíme pokus o generační, dokonce snad autorskou výpověď: Balík hovoří za pokolení poválečných komunistů. Tato linie je zřetelná už v *Milencích v roce jedna*, ve snímku *Stín létajícího ptáčka* (1977) jde o konfrontaci morálních zkušeností dvou generací, v introspektivním *Zrcadlení* (1977) se prolínal současný život šarmantního padesátníka, pracovníka zahraničního obchodu, s jeho intimními vzpomínkami na únor 1948. Balíkova touha po autorské zpovědi dosáhla trapného vrcholu v jeho posledním, nabubřelém opusu *Narozeniny režiséra Z. K.* (1987). Ve výrobním dramatu *Atomová katedrála* (1984) oslavil Balík stavbu Jaderné elektrárny Dukovany, ve filmu *Rytmus 1934* (1980) a v efektním *Šíleném kankánu* (1982) pranýřoval neřesti kapitalismu třicátých a dvacátých let.

Evokace buržoazní epochy byla v normalizační kinematografii častá; obvykle šlo o obrazy bojů dělnické třídy, srážky dělnictva s policií apod. Od časů Sequensova seriálu *Hříšní lidé města pražského*, který vedle televizní verze (1968) vydal i na čtyři výpravné filmy pro kina (1970–1971), však v Čechách kvetla i nostalgická evokace tzv. první republiky v konvenci stylu retro, využívající malebnost života pražského podsvětí. Režisér Václav Matějka rozšířil fond těchto rozmarných filmů o podbízivé bordelové komedie *Anděl s ďáblem v těle* (1983) a *Anděl stíhá ďábla* (1988).

Antonín Kachlík hledal inspiraci na moravském venkově: ve filmu *Náš dědek Josef* (1976) spojil „zdravé pozemšťanství“ s chválou socialistického vývoje, v družstevní



Libor Fára
Hodíme se k sobě, miláčku...?
 R: Petr Schulhoff
 P: Československo, 1974
 1974, ofset
 84 x 57 cm
 MG, 19890

Vladimír Bidlo
Lidé z metra
 R: Jaromil Jireš
 P: Československo, 1974
 1974, ofset
 82 x 59 cm
 soukromá sbírka

kronice *O moravské zemi* (1977) si zapolemizoval s tehdy zakázaným filmem Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*, dokonce s týměž Radoslavem Brzobohatým v hlavní roli. Poté se Kachlík chopil tehdy nejprodávanějšího českého spisovatele Vladimíra Párala a jeden z jeho slabších románů *Radost až do rána* (1978) využil ke kýčovitě oslavě socialistického životního stylu. Páralův román *Mladý muž a bílá velryba*, uvítaný normalizační kritikou jako spisovatelův příklon k pozitivním hodnotám, zfilmoval v tomtéž roce Jaromil Jireš. O pět let později natočil i starší román *Katapult* (1983) z Páralova šťastnějšího tvůrčího období.

O realizačně náročné superprodukce se nadále pokoušel Otakar Vávra. Sci-fi *Temné slunce* (1980) dnes považuje za omyl; byla to propagandisticky aktualizovaná adaptace románu Karla Čapka *Krakatit*, jehož první verzi natočil Vávra již v roce 1948. Zatímco tehdy šlo o klasickou atomovou bombu, nyní film bojoval proti bombě neutronové. Prvoplánově tendenčním zobrazením západního světa, plného dekadentního umění, sexu, drog, protiválečných demonstrací a terorismu, budil film rozpaky již v době svého vzniku. Nejambicióznějším Vávrovým projektem bylo v osmdesátých letech životopisné lepoprolo o „učiteli národů“ *Putování Jana Amose* (1983). Zatímco knihu *Labyrint světa a lusthaus srdce* se ve filmu podařilo převést do invenční karnevalové formy, samo Komenského putování světem evropské vědy a umění zůstalo podřízeno didaktickému záměru prezentovat českého myslitele jako moderního bojovníka za světový mír. Postihnout genialitu a životní zápasy skladatele Leoše Janáčka se ve filmu *Lev s bílou hřívou* (1986) pokusil režisér Jaromil Jireš.

Léta 1974–1989 byla zlatou érou komedií autorské dvojice Svěrák–Smoljak. Oldřich Lipský podle jejich scénáře natočil jednu ze svých nejpopulárnějších veseloher *Marečku, podejte mi pero!* (1976), Zdeněk Podskalský se podílel na lidsky procítěné komedii o výměně bytů *Kulový blesk* (1978) a na parodii na filmové kýči *Trhák* (1980). Ladislav Smoljak osobně režíroval brilantní komedii s Josefem Abrhámem v roli falešného vrchního *Vrchní, prchni!* (1980) a mystifikační ztvárnění osudů fiktivního českého génia *Jára Cimrman, ležící, spící* (1983). Oldřich Lipský spolu se

scenáristou Jiřím Brdečkou se pokusili navázat na dávný úspěch svého *Limonádového Joea* a vytvořili vkusnou detektivní parodii *Adéla ještě nevečeřela* (1977), jež už ovšem takové oblíbenosti nedosáhla. Pro děti natočil Lipský komedii *Ať žijí duchové!* (1977) a pro děti i dospělé pohádku Jana Wericha *Tři veteráni* (1983). Maloměšťáctvím, partnerskými i sousedskými šarvátkami, malicherností a rozkrádáním socialistického vlastnictví se v sérii svých satirických komedií zabýval Petr Schulhof, který měl ze šedesátých let na svém kontě několik dobrých detektivek. Od kriminálního žánru ke komedii se přeorientoval také režisér Dušan Klein, když podle námětu Ladislava Pecháčka natočil veleúspěšnou studentskou komedii *Jak svět přichází o básníky* (1982), následovanou v letech 1984, 1987, 1993 a 2004 dalšími čtyřmi pokračováními. V oblasti filmů pro děti vynikli Věra Plívová-Šimková (*O Sněhurce*, 1972; *Přijela k nám pouť*, 1973; *Páni kluci*, 1975) a Ota Koval (*Jakub*, 1976).

Čas přestavby

Zatímco v kinematografiích blízkých socialistických zemí se již od sedmdesátých let odhalovaly zločiny minulosti a černě se ukazovala socialistická současnost, česká kinematografie měla své starší filmy tohoto typu v trezoru a až do poloviny osmdesátých let se držela v mezích konformismu. Úbytek sil a vlivu normalizujících režisérů, kteří se svými posledními opusy zcela zdiskreditovali, byl zřejmý, stejně jako přínos autorů z generace nové vlny a příslib těch mladších, pro něž měl kritik Pavel Melounek pojmenování „ne-generace“.⁵ Avšak neobjevila se žádná skutečná nová vlna a o absenci špičkových děl se hovořilo i ze sjezdových tribun. Na mezinárodní scéně zůstal český a slovenský film marginálním jevem, s oceněním mohl počítat jen v Karlových Varech, dokonce i v bratrské Moskvě měly větší úspěch filmy polské, maďarské a bulharské. Uvolnění, které přinesla Gorbačovova perestrojka, se zdejší funkcionáři snažili všemocně zabrzdit, a tak se česká kinematografie do roku 1989 vzchopila jen k několika rozběhům směrem ke společenské kritice a originální autorské či autentické generační výpovědi.

Prvním českým nezávislým filmem byla *Pavučina* s tematikou drogové závislosti. Natočil ji v roce 1982 kritik



Zdeněk Ziegler
Jáchyme, hoď ho do stroje
 R: Oldřich Lipský
 P: Československo, 1974
 1974, ofset
 83 x 57,7 cm
 MG, 19823

Karel Vaca
Holky z porcelánu
 R: Juraj Herz
 P: Československo, 1974
 1975, ofset
 82 x 58 cm
 MG, 19893

Zdenek Zaoral jako amatérský celovečerní film, materiál byl pak o čtyři roky později v gottwaldovském studiu dokončen a překopírován na 35mm formát. Mladý režisér Miloš Zábranský nadchl kritiku filmem *Dům pro dva* (1987), jehož spirituální podtext vedl k nedlouhému odkladu distribuční premiéry. Zločinný svět veksláků, kšeftujících s valutami, ukázal v atraktivním designu Vít Olmer ve filmu *Bony a klid* (1987). K provokativnímu povídkovému manifestu *Pražská pětka* (1988) se pod režijním vedením Tomáše Vorla spojilo několik pražských postmoderních divadel oné doby. Režisérka Irena Pavlásková debutovala temperamentním portrétem zlého ženského charakteru, parazitujícího na povolnosti svého okolí *Čas sluhů* (1989). Jiří Svoboda chtěl ve filmu *Jen o rodinných záležitostech*, podobně jako Costa-Gavras ve slavném *Doznání (L'aveu)*, ukázat mučení, jemuž byli v padesátých letech vystaveni někteří komunisté od svých vlastních soudruhů. Film byl však uveden až po listopadu 1989 a v novém politickém kontextu už nezbudil pozornost.

Po pádu režimu se zdálo, že úctě se napříště budou těšit především české filmy ze šedesátých let, zatímco normalizační produkce, až na výjimečné filmy Věry Chytilové či Jiřího Menzela, zůstane natrvalo deponována v archivu. Praxe televizních stanic však ukázala, že právě ve filmech z doby normalizace nachází publikum nejvíce potěšení. Na obrazovkách běží týden co týden lepší i horší komedie, kriminální filmy i propagandisticky zabarvené seriály z oné doby. Podobně jako jiné země s analogickým osudem zachvátila Česko vlna postkomunistické nostalgie. Ty nejtvrďší normalizující snímky se však, doufejme, divácké rehabilitace nedočkají, neboť jde o řemeslně výjimečně špatně udělané filmy. I ty si je však třeba čas od času alespoň studijně připomenout. Ostatně propaganda byla nejúčinnější nikoli v přímočaře ideologických filmech Vojtěcha Trapla, nýbrž v malých komediích, jež předváděly nenápadný, všední, někdy upachtěný, trochu maloměšťácký, ale konec konců šťastný život socialistického člověka.

Jaromír Blažejovský

Poznámky

- 1 Jaroslav Vokřál, Kamil Pixa: Mám rád akční filmy. *Kino* 10, 26, 1971, s. 9.
- 2 Jiří Purš, *Obrysy vývoje československé národně kinematografie (1945–1980)*. Praha, ČSFÚ 1985, s. 101.
- 3 Jiří Purš, Současné úkoly naší kinematografie. In: Jiří Purš, *Poslání socialistického filmu*. ČSFÚ, Praha 1981, s. 32.
- 4 Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. *Illuminace* 2, 9, 1997, s. 63–106.
- 5 Pavel Melounek, Témata a rukopis jedné ne-generace. *Film a doba* 3, r. 29, 1983, s. 139–147; Pavel Melounek, „Ne-generace“ po dvou letech. *Film a doba* 6, 31, 1985, s. 321–327; Pavel Melounek, *Horečky všedního dne*. Praha, ČSFÚ 1987, s. 12.



Jaroslav Fišer
Hra o jablko
 R: Věra Chytilová
 P: Československo, 1976
 1976, ofset
 82 x 58 cm
 soukromá sbírka

Zdeněk Ziegler
Romance za korunu
 R: Zbyněk Brynych
 P: Československo, 1975
 1975, ofset
 40 x 28 cm
 soukromá sbírka

paralelní světy (1990–2003)

Období, které uběhlo od pádu totalitního režimu v Československu, je vesměs stále ještě pocíťováno jako neuzavřený a neukončený čas hledání nové tváře a nových cest české kinematografie. Co do délky jde přitom o periodu zcela srovnatelnou s předchozími vývojovými etapami. Postavíme-li ji například vedle času vyměřeného umělecky dosud asi nejproduktivnější epoše českého – či ještě československého – filmu v šedesátých letech, shledáme, že okolnostmi vynucené „hranice životnosti“ tehdejší tvorby současnost dokonce už dávno překročila. Proč tedy ten často přetrvávající pocit stálého očekávání, provizoria, nezavršenosti, a snad právě proto i nedostatečnosti a hodnotové omezenosti?

Svůj podíl na tom má jistě pohled z prostředku dění, pohled současníků, kteří vinou malého nadhledu a odstupu nejsou zatím schopni rozeznat obecnější kontury vývoje. Oproti minulosti schází i soustavnější a vnímavější práce filmové kritiky, která by dovedla za pochodu rozeznat dílčí trendy a připravila půdu obecnější rozvaze.¹ Co je však třeba zdůraznit především, to je vývoj neperiodizovaný a nestrukturovaný zatím žádnými zásahy a vlivy mimokinematografickými, tak jako tomu bývalo často dříve. Zatímco vstup do období devadesátých let má zřetelný mezník v listopadových událostech roku 1989, které otevřely prostor k zásadním změnám právním, ekonomickým, technickým a samozřejmě i ryze uměleckým, až do počátku třetího tisíciletí se žádný podobný mezník neobjevil. Dokonce ani hrozba vážné kvantitativní i kvalitativní deformace, či dokonce zániku české filmové produkce vlivem nedostatku financí, úzkostlivě zvažovaná ještě v první půlce devadesátých let,² se naštěstí nenaplnila.

Český film ani nezemřel, ani nelze jeho přítomnost pokládat za nějaké zásadně „horší časy“:³ co do průměrného množství patnácti až dvaceti celovečerních hraných snímků ročně se v porovnání s jinými státy stejné velikosti drží až překvapivě dobře, také zájem domácího publika je vcelku stabilní⁴ a nechybějí ani úspěchy a ocenění v zahraničí. Co zatím citelně schází, je prosazení na festivalech velikosti a významu Cannes, Benátek či Berlína, kde byla z české strany po celé sledované období nejzřetelněji znát absence jednotné strategie podpory národního filmu a kultury vůbec. Zdá se, že i to je jeden z následků hlubokých

proměn, kterými musela kinematografie a její tvůrci projít v rámci zásadní popřevratové transformace celé české společnosti.

Politické, právní, ekonomické a technické pozadí filmové výroby

Návrat k demokratickému společenskému uspořádání a k tržnímu hospodářství dostal v oblasti kinematografie výraz zákonem č. 273/1993 Sbírky zákonů ze dne 15. října 1993 „o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů“. Jím byly zrušeny paragrafy dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu, které zaručovaly státu téměř padesát let monopol na filmovou výrobu i distribuci a umožňovaly mu tak mj. fakticky vykonávat nad celou kinematografií restriktivní ideologický dohled. V podstatě tak byla v roce 1993 legalizována situace, která nastala hned od prvních dnů svobody, kdy do filmové produkce i distribuce začaly spontánně pronikat jednotlivé soukromé firmy: první celovečerní hraný film natočený v produkci soukromé firmy Bonton a.s., *Tankový prapor* (r. Vít Olmer), měl premiéru už 29. května 1991.

Otevření svobodného prostoru tvorby bylo ovšem provázáno současným uzavřením přívodu státních peněz do kinematografické výroby. Do konce roku 1990 zaniklo nařazením vlády Ústřední ředitelství Československého filmu a spolu s tím i celá dosavadní struktura státní kinematografie, včetně jejího financování. Na přelomu let 1991 a 1992 byla rozpracovaná výroba financována prostřednictvím grantů ze státního rozpočtu, od 1. července 1992 vzniká zákonem České národní rady č. 241/1992 Sbírky zákonů Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Ten, přestože má mezi svými příjmy ze zákona zakotveny i dotace ze státního rozpočtu, čerpá reálně až do současnosti pouze ze dvou zdrojů: z příjmů z využití filmových děl z let 1965–1991, které byly na Fond převedeny, a z korunového příplatku k ceně vstupného na každé filmové představení v zemi. Ročně je tak v současnosti k dispozici mezi 60 a 80 miliony korun, což je částka při podpoře až stovky projektů a při průměrné ceně celovečerního filmu



Michael Rittstein
V záru královské lásky
R: Jan Němec
P: Československo, 1990
1990, ofset
77 x 58 cm
soukromá sbírka

Dušan Ždímal
Dědictví aneb Kurvahošigutntag
R: Věra Chytilová
P: Československo, 1992
1992, ofset
85 x 59,5 cm
soukromá sbírka

mezi dvaceti a třiceti miliony korun zjevně nedostatečná. Posledním filmem, na němž se finančně ještě podílel stát, se stali *Černí baroni* (r. Zdenek Sirový), kteří měli premiéru 4. června 1992.

Krokem, který podstatně ovlivnil poměry a klima v české kinematografii, byla rovněž v červnu 1992 vládou schválená privatizace Filmového studia Barrandov, do té doby – s výjimkou studia ve Zlíně (předtím Gottwaldově) – prakticky jediné výrobní základny českého filmu. Názory na tento krok výrazně rozpoltily kinematografickou veřejnost a nemalou část z ní postavily proti tehdejší politické reprezentaci.⁵ Ta vycházela vesměs z přesvědčení, že přímá státní podpora domácí kinematografie není ve veřejném zájmu a že i v oblasti kultury mají platit liberální tržní vztahy. V transformačním zápalu nechtěla uznat, že domácí trh – zmenšený navíc od roku 1993 rozdělením státu o třetinu – není tak velký, aby mohl náklady vložené do výroby filmu alespoň vrátit, a že podpora kinematografie Fondem bude pouze symbolická, zvláště když se jako jeho další zdroj nepodařilo v parlamentu odsouhlasit ani odvod z distribuce filmů na videokazetách.

Privatizaci Barrandova pociťovali filmaři za těchto okolností jako poslední důkaz nezájmu státu o budoucnost českého filmu jako takového. Zejména starší z nich poukazovali na to, že hodnoty vzniklé v minulosti i trvajícím zájmem diváků vtiskují české kinematografii charakter statku, který se významně podílí na profilaci české kultury a národní identity, a jeho cílevědomá podpora by proto měla být samozřejmou součástí kulturní politiky vlády. Samotný tento pojem zněl ovšem tehdy příliš levicově, a tak i požadavky s ním spojené byly odmítnuty jako rezidua starého myšlení, případně snahy zachovat si zrušená privilegia.

Obávám z vynucené komercializace české filmové tvorby, jimiž filmaři argumentovali nejčastěji, dal bohužel následující vývoj v mnoha směrech za pravdu. Propad co do počtu vyrobených celovečerních filmů i jejich úrovně se dostavil hned v letech 1992 a 1993, kdy vzniklo jen osm a patnáct snímků. A problémy nezmizely ani poté, co se výroba v letech 1994, 1995 a 1996 vyhoupla na devatenáct, a pak dokonce na dvacet čtyři a dvacet pět filmů, aby se poté ustálila na zmíněných patnácti až dvaceti hraných snímcích ročně. Barrandovská privatizace se svými

vlastnickými peripetemi, za nichž tu i pouhá koprodukcce na českých filmech chvílemi téměř vyhasínala, zdála potvrzovat nejčernější prognózy. A razantně stoupající náklady na výrobu, přívál zahraniční, zejména americké produkce, relativně nízká cena vstupného, úbytek kin, konkurence televize a videotrhu a celá řada dalších ekonomických, sociálních a kulturních vlivů stavěly za daných pravidel českou filmovou tvorbu do předem nepříznivého postavení.

Jestliže se přesto od druhé poloviny devadesátých let podařilo situaci českého filmu nejprve stabilizovat a poté jí zjevně vtisknout alespoň dílčí impulsy, je to především zásluhou těch, kteří nesložili ruce do klína. Logicky to byli zejména příslušníci mladé a nejmladší filmařské generace, kteří se dovedli většinou pružněji přizpůsobit nově vzniklé situaci, a i když časem také oni pochopili závažné limity polistopadového existenčního ukotvení českého filmu, začali hledat nové, netradiční cesty realizace svých uměleckých představ. Vzápětí za změnami politickými, právními a ekonomickými dostavila se tak i proměna generační, provázená samozřejmým pokusnictvím v oblasti produkční i technické, vymaňující proces tvorby z dosavadních stereotypů. Svědčí o tom způsob vzniku takových filmů jako například *Jízda* (1994) Jana Svěráka, či ještě zřetelněji *Anděl Exit* (2000) Vladimíra Michálka. Stranou přitom ovšem nezůstali ani někteří tvůrci starší, jak dokládají zejména *Noční hovory s matkou* (2000, 2003) Jana Němce.

Použití nových technologií, především lehkých digitálních videokamer a citlivějších způsobů synchronizace obrazu a zvuku, s tím související možnost maximálního využití reálů a redukce filmového štábu, a tím i minimalizace výrobních nákladů – to vše připomíná někdejší počátky francouzské či české nové vlny šedesátých let. Byla proto už vyslovena hypotéza, nezrodila-li se z těchto dispozic v obou zemích jakási „nová nová vlna“.⁶ Na odpověď je asi ještě brzy, přání je tu možná spíše otcem myšlenky, a ani sami mladí tvůrci nejeví přílišnou ochotu vměstnávat svou tvorbu do rámce nějakého zřetelnějšího programového konceptu. Technologická svoboda umožňuje jim však snadněji překonávat omezení finanční a plně rozvinout svou svobodu občanskou i tvůrčí.⁷



Vratislav Hlavatý
Tankový prapor
R: Vít Olmer
P: Československo, 1991
1991, ofset
81 x 58 cm
soukromá sbírka

Anonym
Černí baroni
aneb válčili jsme za Čepičky
R: Zdenek Sirový
P: Československo, 1992
1992, ofset
83 x 58 cm
soukromá sbírka

Hledání producentů

Éra státního filmu zplodila množství zkušených produkčních, praktiků filmové výroby, logicky však žádného producenta. Výrobu od roku 1945 financoval výhradně stát, a tak role producenta jako toho, kdo na sebe investicí do vzniku filmu bere finanční riziko, kdo opatřuje a koncentruje další finanční zdroje a především kdo často přímo iniciuje vznik příslušného projektu, *de facto* zanikla. Její vzkříšení se ukázalo jako patrně nejnáročnější úkol, který před českým filmem vstval.

Zdálo se, že určitý náskok budou mít bývalí vedoucí výroby a jejich zástupci ze státních studií (Krátký film, Filmové studio Barrandov), kteří od roku 1991 začali zakládat své vlastní firmy – například Jiří Ježek (Space films), Přemysl Pražský (Luxor), Jan Balzer (BIF, Balzer International Film), Rudolf Mos či Jaroslav Bouček (BUC-FILM). I oni museli však zejména zpočátku složitě čelit opožďování legislativy za reálným stavem, vstupovat při nedostatku základního kapitálu do riskantních úvěrových závazků a zmáhat také ryze praktické problémy reklamy či distribuce. Hektická atmosféra společenské transformace vyvolávala nejednu naději, zároveň ale i mnoho iluzí, které ve střetu s formulacím se tržním prostředím braly vzápětí za své.

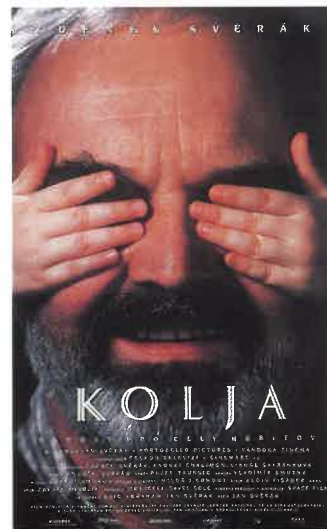
Rychlé vyprcháání zájmu o tzv. trezorové filmy naznačilo už během roku 1990, že na model kinematografie šedesátých let nebude možné navázat. Pokusy vrhnout na filmový trh jen co nejlevnější, řemeslně podprůměrné a divácky podbíživé zboží se však také ukázaly jako slepá ulička: to je případ jediného filmu firmy Rudolfa Hošny Hošna Film Brno (*Trhala fialky dynamitem*, 1992, r. Milan Růžička) či projektů producenta Rudolfa Mose (*Jedna kočka za druhou*, 1993, r. František Filip; *Vekslák aneb Staré zlaté časy*, 1994, r. Jan Prokop; *Playgirls, Playgirls 2*, 1995, r. Vít Olmer). Někteří producenti se za těchto okolností orientovali na zakázkové služby, jiní se vydali rozvážnou cestou přijatelné zábavy a jen postupné ekonomické i látkové expanze – například Bonton, který se ovšem po finančně náročné pohádce *Nesmrtelná teta* (1993, r. Zdeněk Zelinka) soustředil na distribuci, zprvu Heureka, později Cineart TV Prague a zejména Space films.

Jiný případ představuje firma Athanor, společnost pro filmovou tvorbu, která kontinuálně rozvíjí už předlistopa-

dovou, na státě nezávislou spolupráci producenta Jaromíra Kallisty s režisérem Janem Švankmajerem. Jeho filmy *Lekce Faust* (1994), *Spiklenci slasti* (1996) a *Otesánek* (2001) představují patrně nejintelektuálnější a nejnekomerčnější pól současné české kinematografie, filozofie jejich vzniku vytvářela však současně vyhraněný etický vzor celé producentské profese. Ten na nové generační i tvůrčí bázi rozvíjejí od druhé poloviny devadesátých let takové společnosti mladších producentů jako Negativ Pavla Strnada a Petra Oukropce, První veřejnoprávní Čestmíra Kopeckého či Verbascum Richarda Němce.

Řídká není ani produkční účast či spoluúčast samotných režisérů, umožňující jim mít při vzniku filmu a použití případného zisku opravdu zásadní slovo. Průkopníkem tu byl hned několika vlastními firmami, účastníci se vzniku většiny z jeho sedmi komedií z polistopadového období, Jaroslav Soukup, stejnou cestu zvolil však i Jan Svěrák při vzniku *Kolji* (1996) a *Tmavomodrého světa* (2001) založením firem Biograf Jan Svěrák Pictures a Tmavomodrý svět. Obecně lze říci, že podílet se na produkci vlastního filmu považují za mnohem přirozenější tvůrci mladší generace: Milan Cieslar (Happy Celuloid), Petr Václav (Tosara film), Ondřej Trojan (Filmová a televizní společnost Total HelpArt T.H.A.), David Ondříček (Lucky Man Films), Tomáš Vorel (Vorel Film) či Irena Pavlásková (Eydelles Film). Výjimkou nejsou však ani režiséři starší: Juraj Jakubisko (Jakubisko Film), Jan Němec (Jan Němec – Film) či Jiří Suchý (Perplex).

V oblasti výroby dokumentárních a publicistických filmů se hned od počátku devadesátých let nejdůsledněji uplatnila firma režiséra Fera Feniče Febio, v oblasti výroby např. televizních pořadů o filmu (Kinobox, Prology, Český lev) zase VAC – Vachler Art Company producenta Petra Vachlera. Jejich rozvoj umožnilo mj. i převedení někdejší státní organizace Krátký film od roku 1991 na akciovou společnost KF a poté v roce 1993 její privatizace (od roku 1996 nese firma název Krátký Film Praha). Rozsáhlé podnikatelské výboje původního vedení, zahrnující též hraný film, přivedly totiž Krátký Film do tak vážných potíží – např. jen investice do neúspěšného koprodukčního filmu *Nexus* (1994, r. José Maria Forqué) činila sto milionů korun –, že v roce 1998 ohrozily samotnou jeho existenci, včetně náročné



Filip Heyduk
Jízda
R: Jan Svěrák
P: Česká republika, 1994
1994, ofset
40 x 28 cm
soukromá sbírka

Filip Heyduk, Milada Fischerová
Kolja
R: Jan Svěrák
P: Česká republika, 1996
1996, ofset
40 x 28 cm
soukromá sbírka

a ojedinělé tvorby animované. Vinou původní smlouvy neplynou navíc z mimořádně cenného archivu Krátkého filmu za díla z let 1957–1990 žádné odvody do podpůrného kinematografického fondu.

Že český film navzdory všem překážkám neskomírá, je zásluhou i některých společných aktivit právě těch producentů, kteří prošli nejdříve trnitou cestou osobní zkušenosti a posléze dospěli až k potřebě definovat a ukotvit svou profesi i šířeji: jako přirozený nástroj dalšího rozvoje kinematografie a kulturní identity národa vůbec. Prvním krokem k tomu bylo 3. února 1994 založení Asociace producentů v audiovizí (APA), jejímž předsedou se stal Pavel Strnad, dalším 2. září 2002 zahájení činnosti Českého filmového centra (ČFC), náhrady za stále chybějící státní filmový institut. Provozovatelem ČFC je právě APA a jeho úkolem je shromažďovat informace a kontakty z oblasti kinematografie a pomáhat její propagaci v zahraničí. Čilý filmový „provoz“ doma udržují pak takové akce, jako je každoroční udělování cen Český lev (poprvé za rok 1993): od roku 1995 je uděluje tehdy založená Česká filmová a televizní akademie (ČFTA), jejíž vznik, stejně jako Českého lva, inicioval producent Petr Vachler.

Kdo má ovšem jako producent na existenci současného českého filmu hraného, dokumentárního i animovaného zásluhu největší, je veřejnoprávní Česká televize. Hned od svého vzniku v roce 1992 si totiž pod vedením tehdejšího generálního ředitele Iva Mathé podporu české kinematografie vetkla do své dlouhodobé strategie. Přestože se později nevyhnula kritice jak ze strany koncesionářů, tak nezávislých producentů, dnes je producentem či spoluproducentem už více než stovky hraných filmů (za léta 1992–2002 přesně sto patnácti), počínaje *Donem Gio* (1992, r. Šimon a Michal Cabanovi) a *Krvavým románem* (1993, r. Jaroslav Brabec) a konče zatím třeba filmem *Jedna ruka netleská* (2003, r. David Ondříček). U filmu dokumentárního se ČT nejpozději od roku 1993 stala prakticky jediným odbytištěm žánru, který postupně ztratil svého dosavadního výrobce Krátký film i místo v kinech, přitom však zůstává, jak se stále naléhavěji právě na obrazovkách ukazuje, jedním z nejdůležitějších nástrojů společenské sebereflexe.⁸

Scenáristické proměny

Za dob státního filmu, zejména od roku 1948, bylo psaní scénářů ostře sledovaným oborem, který měl spolu s dramaturgií a systémem odborných posudků dodat připravovaným projektům už od látkového východiska režimem požadovanou ideovou náplň. Taková tvorba pod dohledem vedla samozřejmě k umělecké i etické suspendaci práce jak scenáristů, tak dramaturgů: u prvních potlačovala svobodu tvorby, z druhých vyráběla chtěné i nechtěné cenzory. Přesto se zejména v dobách jistého režimního „oteplování“ (šedesátá léta, druhá polovina let osmdesátých) české scenáristice dařilo. Tvorba „v mírné nelibosti“ a latentní opozici nutila ke hledání sofistikovanějšího obsahu i výrazu, k úzkému spojení s kvalitní literaturou, a zároveň mohla počítat s poměrně jednoznačnou diváckou odezvou.

Do této situace přinesla devadesátá léta radikální změnu. Společný nepřítel padl a spolu s ním i všechna dosavadní tabu. Co bylo ještě včera nebezpečným atakováním moci, začalo se po několika měsících svobody jevit jako dobývání se do otevřených dveří. Exemplárním případem se v tomto smyslu stalo fiasko dvou autorských snímků Antonína Máši, uvedených v roce 1990 a 1991: *Skřivánčí ticho* (1989) a *Byli jsme to my?* (1990). Jejich apel se náhle jevil jako plané moralizátorství a odmítnutí kritikou, nezáměr diváků a výhrady mladých filmařů se zčásti přenesly i na další tvůrce starší generace, kteří se vraceli k práci, anebo jejichž dvacet let zakázaná díla mohla být teď uvedena. Některá musela být ovšem nejdříve dokončena – *Archa bláznů* (1970/1990, r. Ivan Baladě), *Pasták* (1969/1990, r. Hynek Bočan) –, některá získala i mezinárodní uznání jako *Skřivánčí na niti* (1969, r. Jiří Menzel) na MFF v Berlíně 1990, už na přelomu let 1990–1991 však bylo zřejmé, že další vývoj se bude ubírat zcela jinými cestami než prostým navázáním kdysi přetržené nitě.⁹

Pokud jde konkrétně o scenáristiku a dramaturgii, podílelo se na poklesu jejich prestiže i úrovně v devadesátých letech ještě několik dalších faktorů. Především se ukázalo, že autorské šuplíky neskrývají navzdory všem představám nic natolik významného a předchozím režimem odmítnutého, co by v nových podmínkách stálo za realizaci (snad s výjimkou dosud jen časopisecky publikovaného



Eva Švankmajerová
Lekce Faust
R: Jan Švankmajer
P: Česká republika, Francie,
Velká Británie, 1994
1994, ofset
84 x 60 cm
soukromá sbírka

Eva Švankmajerová
Spiklenci slasti
R: Jan Švankmajer
P: Česká republika,
Velká Británie, Švýcarsko, 1996
1996, ofset
81 x 58 cm
soukromá sbírka

scénáře Věry Chytilové o Boženě Němcové Tvář naděje).¹⁰ Odsouzeny k nezdaru byly některé pokusy začlenit do už rozpracovaných látek odraz listopadových událostí roku 1989 (*Začátek dlouhého podzimu*, 1990, r. Peter Hledík; *Zkouškové období*, 1990, r. Zdeněk Troška). Publicistika a dokumentaristika se i ve filmu ujala konečně své role se vším všudy a její suplování hraným filmem bylo rázem antikvováno.

Vzápětí však jako by zmizel sám zájem o zobrazování obecnějších lidských dramát, jaká právě uzavřená doba plodila. Nepochybně to souviselo i s postupným odvratem od české exilové a samizdatové literatury, která teď mohla začít vycházet i oficiálně, s obratem společenské mentality spíše k budoucnosti než k minulosti a samozřejmě především se složitě prožívaným traumatem obecné i individuální viny za to, čím země prošla. Například ojedinělé a zatím jen dílčí reflexe padesátých let scenáristů Milana Ležáka (*Vracenky*, 1990, r. Jan Schmidt) a Václava Šaška (*Jen o rodinných záležitostech*, 1990, r. Jiří Svoboda) došly pokračování a především historického rozvinutí a přehodnocení až v látkách Jiřího Stránského, které na plátno převedl Hynek Bočan (*Bumerang*, 1997; *Zdivočelá země*, 1997). Skutečnost, že jde primárně o projekty České televize, vypovídá názorně o tom, kde se za daného ekonomického a politického ovzduší takřka výhradně pěstovala národní paměť a sebereflexe systematicky. V oblasti dokumentu o tom svědčí např. cyklus Jiřího Stránského a režiséra Milana Maryšky *Ztráta paměti* (2000) či podobný projekt režisérů Olgy Sommerové, Petra Nikolaeva a Jana Šterna *Ztracená duše národa* (2002).

Změnil se však především sám pohled na roli scenáristy a dramaturga. Vpád postmoderního rozvolnění stavby uměleckého díla a jeho pojetí jako nezávazné hry nejrozličnějších aluzí vytvořil dojem, že režisér se bez scenáristy a dramaturga pro příště snadno obejde, zejména utkvěleli z minula na obou profesích jistá pečeť režimní služebnosti. Následkem toho se stalo, že zatímco do kin přicházely tvarově rozpadlé a teď zase sponzorsky služebné produkty jako crazy komedie *Kanárská spojka* (1993, r. Ivo Trajkov) či *UŽ* (1996, r. Zdeněk Tyc), anebo vyspekulovaná experimentální féerie *Eliška má ráda divočinu* (1999, r. Otakar Schmidt) či žánrový pastiš *Brak* (2002, r. Karel Spě-

váček), k realizaci scénářů jednoho z nejzkušenějších scenáristů minulých desetiletí, Vladimíra Körnera, došlo po *Andělu milosrdenství* (1994, r. Miloslav Luther) až na samém konci dekády ve filmech *Kuře melancholik* (1999, r. Jaroslav Brabec) a *Pramen života – Der Lebensborn* (2000, r. Milan Cieslar).

Nepochybně bylo v logice společenského, obecněji kulturního i úžeji filmařského vývoje to, že nastupující režiséři přicházeli napoprvé s autorskými, osobně či generačně stylizovanými výpověďmi, které se více než na příběh spoléhaly na volný sled asociací, na mozaikovitou strukturu vyprávění, na tvárné atakování obvyklých postupů. To všechno přináší filmy jako *Mladí muži poznávají svět* (1996, r. Radim Špaček), *Mrtvej brouk* (1998, r. Pavel Marek), *Rychlé pohyby očí* (1998, r. Radim Špaček), *Cabriolet* (2001, r. Marcel Bystroň), *Láska shora* (2002, r. Petr Marek). V posledních letech se však přece jen zdá, že zároveň dochází k jistému obnovení smyslu pro pevnější dramaturgii filmu a pro dramatický řád výstavby příběhu, a to i v souladu s jeho zapojením do širších historických, filozofických a sociálních souřadnic. Takové jsou filmy režisérů debutujících vlastními látkami už na přelomu století: Alice Nellis (*Ene bene*, 2000; *Výlet*, 2002) či Bohdana Slámy (*Divoké včely*, 2001).

Ti starší či alespoň zkušenější většinou u práce osvědčených scenáristů zůstávali – například u Václava Šaška (*Helimadoe*, 1993, r. Jaromil Jireš; *Výchova dívek v Čechách*, 1997, r. Petr Koliha), Jiřího Hubače (*Učitel tance*, 1995, r. Jaromil Jireš; *Fany*, 1995, r. Karel Kachyňa; *Všichni moji blízcí*, 1999, r. Matej Mináč; *Babí léto*, 2001, r. Vladimír Michálek) či Miloše Macourka (*Král Ubu*, 1996, r. F. A. Brabec; *Pták Ohnivák*, 1997, r. Václav Vorlíček; *Jezerní královna*, 1998, r. Václav Vorlíček; *Kytice*, 2000, r. F. A. Brabec; *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko*, 2001, r. Václav Vorlíček). Zvláštním případem je tandem scenáristy Zdeňka Svěráka a jeho syna režiséra Jana Svěráka, který přivedl na svět čtyři z pěti hraných filmů Svěráka mladšího (*Obecná škola*, 1991; *Akumulátor 1*, 1994; *Kolja*, 1996; *Tmavomodrý svět*, 2001), přitom Svěrák starší psal i pro Jiřího Menzela (*Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*, 1994) či Karla Smyczka (*Lotrando a Zubejda*, 1997).



Vojta, Second Vision
Foto: Zdeněk Vávra
Báječná léta pod psa
R: Petr Nikolaev
P: Česká republika, 1997
1997, ofset
82 x 57 cm
soukromá sbírka

Aleš Najbrt
Foto: Martin Špelda
Musíme si pomáhat
R: Jan Hřebejk
P: Česká republika, 2000
2000, ofset
84 x 59,5 cm
soukromá sbírka

Svůj vliv mělo jistě i to, že někteří zkušení scenáristé se smyslem pro etický či komediální rozměr příběhu se od svého řemesla na čas či natrvalo odchýlili jinam, například do politiky jako Jiří Křižan (*Tichá bolest*, 1990, r. Martin Hollý; *Je třeba zabít Sekala*, 1998, r. Vladimír Michálek) nebo do žurnalistiky jako Halina Pawłowska (*Díky za každé nové ráno*, 1994, r. Milan Šteindler). Zdá se však, že přinejmenším divácky rovnocenně je už nahradili takoví noví autoři jako Petr Jarchovský, stálý scenárista režiséra Jana Hřebejka, či Petr Zelenka, scenárista debutu Davida Ondříčka *Šeptej* (1996) i svých vlastních filmů. V dílech těchto tvůrců je znát už daleko více snaha o propojení osobního pohledu na svět s obecnější srozumitelností a možná s až komerční přístupností, podmíněnou často nutností „mluvit v číslech“, tj. vlastní produkční účastí.¹¹ „To, že umění mělo společensko-politickou funkci, je pryč,“ je například přesvědčen scenárista Jan Fleischer. „To, co přijde, bude takové, jací jsou dnešní mladí tvůrci, kteří nás neposlouchají.“¹²

Režisérská generační výměna

Tvůrci posedlost českých filmařů je pověstná, stejně jako zájem českého publika o její výsledky. Dokladem toho může být film *Marta a já*, který režisér Jiří Weiss po více než dvacetileté emigraci natočil v roce 1990 sice v cizí koprodukcí, ale zato v Čechách a s českými a slovenskými herci ve svých sedmdesáti sedmi letech. I jeho ovšem překonal Otakar Vávra – když v roce 2002 natáčel hodinový dokument *Moje Praha*, bylo mu dokonce jedenadvadesát let!

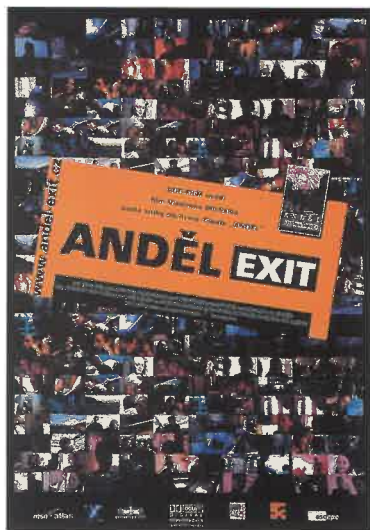
Vávra i Weiss patří k posledním příslušníkům ještě předválečné filmařské generace. Z těch, kteří začínali po válce a v padesátých letech, vstoupili do české kinematografie našich let také už jen někteří: Jiří Krejčík svou kverulantskou autoritou a několika televizními dokumenty (např. sestřihem videomateriálu z roku 1989 *Maturita v listopadu*, 2000), Vojtěch Jasný dokumentem *Proč Havel?* (1991) a ne příliš zdařilou autobiografickou hranou bilancí *Návrat ztraceného ráje* (1999). Zejména však agilní a stále působivý Karel Kachyňa, který kromě několika televizních filmů a seriálů natočil ve francouzské koprodukcí snímek

z prostředí židovského ghetta *Poslední motýl* (1990), podle scénáře svého dávno zemřelého scenáristy Jana Procházky citlivý adventní příběh *Městem chodí Mikuláš* (1992), klasicky uměřené vesnické drama *Kráva* (1993) a opět z židovského prostředí tragédii *Hanele* (1999).

Už pouze okrajově se v kinematografii devadesátých let uplatnil Jindřich Polák – dvěma filmy pro děti, které napsal spolu s Václavem Šaškem: *Kačenka a strašidla* (1993) a *Kačenka a zase ta strašidla* (1993). Z těch, kteří bez problémů prošli celým obdobím normalizace, se v oblasti tvorby pro děti naopak sérií koprodukčních, i když poněkud kosmopolitně „instantních“ příběhů, zejména pohádkových, i nadále udržel Václav Vorlíček: mimo už jmenovaných snímků ještě *Kouzelným měšcem* (1996) a *Králem sokolů* (2000).

Pohádková tvorba se v polistopadové české kinematografii vůbec stala nečekaně pěstovaným žánrem – snad s ohledem na jeho domácí tradice, na schopnost oslovit všechny věkové vrstvy diváků, přivést tedy do kina doslova celou rodinu, i na jeho pravidelnou využitelnost ve vysílání televize veřejnoprávní i stanic komerčních. Kromě Vorlíčka se v návaznosti na svou předchozí tvorbu věnoval pohádkám nejvíce Zdeněk Troška, a to ve snímcích *Princezna ze mlejna* (1994), *Z pekla štěstí* (1999), *Princezna ze mlejna 2* (2000) a *Z pekla štěstí 2* (2002), k nimž lze přiřadit i romantický příběh z 19. století *Andělská tvář* (2002). Souhrnně o nich platí, že zaujmou obrazovou impresivností a spektakulárností, méně už chatrnými příběhy. Přesto vedle nich neobstojí pohádky ani Vladimíra Drhy (*O třech rytířích, krásné panně a Iněné kytli*, 1996; *O perlové panně*, 1997), ani Jana Schmidta (*Jak si zasloužit princeznu*, 1995) a dalších. Snad jen Karel Smyczek v *Lotrandovi a Zubejdě* vybočil z průměru laskavou komediálností.

Daleko méně než pohádky je v současné české kinematografii zastoupena kdysi hojná tvorba pro mládež zhruba do patnácti let. Idealizovanými rodinnými příběhy ze současného života ji reprezentují především filmy dvojice Věra Plívová-Šimková a Drahomíra Králová (*Artuš, Merlin a Prchlíci*, 1995; *Kruh*, 2001), mladší režiséři vsadili spíše na prvky dobrodružné (*Záhada hlavolamu*, 1993, r. Petr Kotek) a fantazijské (*Do nebička*, 1997, r. Kryštof Hanzlík). Všeobecně však tento typ filmů mizí, zřejmě v souvislosti



Robert Richter
Anděl exit
 R: Vladimír Michálek
 P: Česká republika, 2000, ofset
 84 x 59,5 cm
 soukromá sbírka

Andrej Sujetov Kostič, Jiří Hanzl
Tmavomodrý svět
 R: Jan Svěrák
 P: Česká republika, 2001
 2001, ofset
 82 x 55 cm
 MG, 26904

tografie osobitý tón magického realismu a lyrického poetismu. Další Šulíkův film, dvoudílná *Krajinka* (2001) podle scénáře Dušana Duška, přidává pak k tomuto zření ještě důslednější historickou a sociální perspektivu.

Značně rozdílné jsou cesty tvůrců, kteří do filmu vstupovali v době normalizace. Například Jaroslav Soukup se v návaznosti na svůj už předlistopadový obrat zcela od roku 1991 (*Discopříběh č. 2*) oddal žánru čím dále jednodušší lidové komedie (zatím poslední *Jak ukrást Dagma-ru*, 2001), většinou ve stálém scénaristickém triumvirátu s Miroslavem Vaicem a Jaroslavem Vokřálem. Vít Olmer po akční *Nahotě na prodej* (1993) ztratil v honbě za komerčním úspěchem kredit lechtivými komediemi, Vladimír Drha přesvědčil alespoň autobiografickou miniaturou *Početí mého mladšího bratra* (2000). Převážně televizní práci se věnoval Karel Smyczek, stejně jako Jiří Věřčák, který v produkci ČT natočil zdařilý přepis kultovního Jirotkova *Saturnina* (1994) a politickou story z padesátých let *Ceremoniář* (1996). Na své divácky oblíbené předlistopadové komedie navázal Zdeněk Troška do třetice titulem *Slunce, seno, erotika* (1991), stejně jako vrstevník nové vlny Dušan Klein už počtvrté prodloužil svou sérii o „básnících“ snímkem *Konec básníků v Čechách...* (1993). Osobitý žánr hraného filmu, prozrazující jeho dokumentaristická východiska, si vypěstoval Ivan Vojnár (*Cesta pustým lesem*, 1996; *Lesní chodci*, 2003).

Z tvůrců kolem divadla Sklep a jejich generačních souputníků se nejslibněji i v devadesátých letech etablovali režiséři Tomáš Vorel a Milan Šteindler. První dodnes ne zcela doceněným „muzikálem totalitního věku“ *Kouř* (1990), druhý komedií o normalizaci *Díky za každé nové ráno*. Jejich další filmy ovšem už tak výrazným počinem nebyly, na rozdíl od Ondřeje Trojana, který debutoval poněkud přehlédnutou groteskou *Pějme píseň dohola* (1991) a pak se k režii po létech věnovaných produkci vrátil velkofilmem *Želary* (2003). Zřetelně novou kvalitu nepřinesla ani další díla Ireny Pavláskové (*Corpus delicti*, 1991; *Čas dluhů*, 1998), Milana Cieslara, Zdeňka Tyce či Petra Kolihy. Ten se ve *Výchově dívek v Čechách* obrátil jako k látkovému zdroji k dílu Michala Viewegha, nejčtenějšího autora desetiletí, stejně jako v téže době pozdní debutant Petr Nikolaev v komediálních *Báječných létech pod psa* (1997).

To už však českou kinematografii po svém formuje generace režisérů debutujících až v devadesátých letech. Především Jan Svěrák, jehož filmy slučují hlubokou lidskou empatií, smysl pro humor a dějinné ukotvení příběhu s obrazovou velkolepostí a uměřeným tvárným experimentem. Ne náhodou se *Obecná škola* stala jakýmsi filmovým emblémem devadesátých let a *Kolja* dosáhl filmařské mety nejvyšší, amerického Oscara za neanglicky mluvený film. Jako režisér s citem pro spektakulární efekt a dobovou mondénnost se představil Filip Renč (*Requiem pro panenku*, 1992; *Válka barev*, 1995), navazující nakonec úspěšně i na někdejší tradici českého filmového muzikálu (*Rebelové*, 2001). Dokonalou promyšleností stavby filmového příběhu se vyznačují filmy Saši Gedeona, zpočátku největšího polemika s novou vlnou, dnes asi jejího nejoriginálnějšího pokračovatele v pohledu do mezilidských vztahů i v práci s herci (*Indiánské léto*, 1995; *Návrat idiota*, z roku 1999).

„Málo se objevují tendence analyzovat sociální jevy. Kinematografie je mladými tvůrci vnímána spíše trošku jako hra. A možná právě ta určitá hravost je spojnicí,“ distancuje se od svých kolegů Gedeon, ale zároveň se s nimi v tom základním identifikuje.¹³ To je ovšem zcela jiné pojetí tvorby, než k jakému se hlásí dodnes většina příslušníků někdejší nové vlny. Jenže jako oni sami se v šedesátých letech necítili vázání traumaty svých otců, necítí takovou závaznost ani dnešní filmaři.¹⁴ Anebo možná cítí, ale necítí *povinnost* ji cítit.

Proto například Vladimír Michálek po svém kafkovském debutu *Amerika* (1994) a do normalizace zasazeném *Zapomenutém světle* (1996) tak klidně střídá náměty i styly. Proto si Jan Hřebejk bez rozpaků přisvojuje ve svých tragikomediích nejruznější historická tabu, aby si s nimi pohrál místy zcela ahistoricky (*Šakalí léta*, 1993; *Pelíšky*, 1999; *Musíme si pomáhat*, 2000; *Pupendo*, 2003). A proto se ve filmech Davida Ondříčka (*Šeptej; Samotáři*, 2000; *Jedna ruka netleská*, 2003) a Petra Zelenky (*Knoflíkáři*, 1997; *Rok ďábla*, 2002) realita mění v sérii často téměř nespojitých epizod, klipů a mystifikací, v níž se *Bitva o život* (2000), jak se jmenuje společný dokumentární film Miroslava Janka, Víta Janečka a Romana Vávry, vede spontánní hrou a recesí. Schopnost vyrovnat se různými způ-



Aleš Najbrt, Zuzana Lednická
Foto: Adam Holý
Paralelní světy
R: Petr Václav
P: Česká republika, 2001
2001, ofset
84 x 59,5 cm
MG, 25860

Aleš Najbrt
Foto: Martin Špelda
Pupendo
R: Jan Hřebejk
P: Česká republika, 2003
2003, ofset
84 x 59,5 cm
MG, 26912

soby s novými podmínkami tvorby a neztratit přitom nic z toho, co vždy tvořilo základ kvality české kinematografie, tj. vynalézavost, smysl pro humor, pro poezii všedního dne a pro grotesku i v tragédii, to jsou hlavní znaky dnešního českého hraného filmu.

Paralelní světy českého filmu

To neznamená, že nový český film nemá své citlivé sociální analyticky a psychology, jako jsou Petr Václav (*Marian*, 1996; *Paralelní světy*, 2001), Ivo Trajkov (*Minulost*, 1998), Viktor Tauš (*Kanárek*, 1999) či Zdeněk Tyc (*Smradi*, 2002), psychoanalyticky, jako Oskar Reif (*Postel*, 1998) či Vladimír Morávek (*Nuda v Brně*, 2003), sžíravé publicisty jako Jan Kraus (*Městečko*, 2003), komediografy jako Jiří Chlumský (*Stůj, nebo se netrefím!*, 1998), dokonce i pohádkáře jako Roman Vávra (*Čert ví proč*, 2003). Jeho cena a hodnota tkví právě v této mnohosti, byť filmy, které se opravdu zapíší do historie, vznikají jeden dva ročně.

Spolu se staršími filmaři podařilo se mladým udržet kontinuitu samotné existence oboru i nezpochybnitelné řemeslné úrovně většiny realizovaných filmů. To vynikne zvláště ve srovnání se stavem kinematografie na Slovensku, kde v žádném roce od rozpadu Československa nevzniklo víc než pět filmů ročně, v některých letech jen dva či tři, a to ještě často jen díky koprodukcí s českými výrobci. Příkladem mnohostranně rozvíjené české a slovenské tvůrčí spolupráce mohou být takové filmy jako *Praha očima...* (1999, r. Vladimír Michálek, Michaela Pavlátová, Martin Šulík, Artemio Benki) či kolektivní slovensko-české pásmo krátkých animovaných a hraných snímků *Šest statečných* (2000). V Čechách se animovaný film po létech dopracoval dokonce celovečerního projektu v pásmu pěti pohádek pod názvem *Fimfárum Jana Wericha* (2002, r. Aurel Klimt a Vlasta Pospíšilová).

Ani v evropském kontextu nemusí však české filmy trpět nějak významnými komplexy, zvláště uvědomíme-li si omezenou velikost domácího trhu, klesající počet kin v průběhu let, současnou vysokou cenu vstupenek ve vztahu k průměrnému platu a vliv dalších ekonomických a sociálních faktorů. „Nikdo nechápe, že jsme za takových podmínek schopni stále točit filmy a naše kinematografie

existuje. Působíme jako exoti,“ tlumočí předseda Asociace producentů v audiovizí Pavel Strnad názory svých kolegů ze západní Evropy.¹⁵ Doufejme, že nový zákon o kinematografii, který se má začít v parlamentu projednávat na jaře roku 2004, učiní tomuto exotickému stavu státem ignorované kinematografie konec.

Jan Lukeš

Poznámky

- Zatím jedinou výjimkou co do soustavnosti je publikace Andreje Halady *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1997.
- Srov. Jan Lukeš, *Současný český hraný film: pod diktátem peněz. Illuminace* 6, 1994, č. 2, s. 37–77.
- To i ono předpovídal českému filmu a kinematografii vůbec například jeden z nejrespektovanějších režisérů nejstarší generace Jiří Krejčík – srov. tamtéž s. 39.
- Například z padesáti nejnavštěvovanějších filmů v České republice v letech 1991–2001 je osmnáct českých, z toho z prvních dvaceti je českých dokonce třináct. Srov. *České filmy / Czech Films. Katalog 1991–2001 / Catalogue 1991–2001*. Asociace producentů v audiovizí, Praha 2002, oddíl Statistika (nestr.). Pokud není dále uvedeno jinak, pocházejí i všechny ostatní statistické údaje z této publikace, do které je poskytl Unie filmových distributorů a Český statistický úřad.
- Celou dobovou názorovou škálu postihuje dobře anketní film Tomáše Petráně *Vítejte v horších časech. Zpráva o stavu české kinematografie* (Česká televize 1993).
- Debata na toto téma proběhla za účasti českých a francouzských filmařů 13. dubna 2002 v Paříži, v předvečer filmové přehlídky pořádané v rámci akce Bohemia Magica, česká sezona ve Francii. Její záznam, doplněný studii filmových historiků Jeana-Pierra Jeancolase a Petra Krále obsahuje česko-francouzská publikace *Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii / Nouvelle Nouvelle vague? Débats sur le cinéma tchèque et français*. Národní filmový archiv, Praha 2002.
- Viz tamtéž v českém textu například Vladimír Michálek na s. 59 a David Ondříček na s. 68.
- Srov. Jan Lukeš, Program České televize z ptáčích perspektivy. In: (*Prvních*) *10 let České televize*. Česká televize, Praha 2002, s. 15–20.
- Explicitně to potvrdila debata českých filmařů, která proběhla 5. 10. 1992 v Divadle Na zábradlí a jejíž záznam přinesla 13. 10. 1992 Čs. televize. Srov. o tom též J. Lukeš (cit. v pozn. 2), s. 39.
- Věra Chytilová, *Tvář naděje (Naše paní Božena)*. Dramatické umění '89. Svazek 2, s. 145–195.
- Srov. David Ondříček v publikaci cit. sub 6, s. 36.
- Jan Fleischer v rozhovoru s Karlem Hvizďalou *Pište filmy v cizí řeči. Hůř se v ní žvaní, Mladá fronta Dnes* 14, 10. 1. 2003, č. 8, s. B/8.
- Srov. Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Host, Brno 2001, s. 27. Kniha je přepisem rozhovorů s českými filmaři ve stejnojmenném Bucharově dokumentárním filmu z roku 2000. Česká televize jej vysílala 15. 11. 2001.
- „Proč dělám film? Protože mě to baví,“ říká např. v Bucharově knize i starší Jaroslav Brabec. Viz tamtéž, s. 96. Srov. též pozn. 7.
- Pavel Strnad v rozhovoru s Darinou Křivánkovou Nechápou, že ještě točíme filmy, *Lidové noviny* 16, 13. 10. 2003, č. 240, příloha Granty a stipendia, s. VI.

Prameny a literatura

- Václav Březina, *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Cinema, Praha 1996.
Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Host, Brno 2001.



Aleš Najbrt, Zuzana Lednická
Foto: Richard Řeřicha
Jedna ruka netleská
R: David Ondříček
P: Česká republika, 2003
2003, ofset
84 x 59,5 cm
MG, 26875

Aleš Najbrt
Foto: Martin Špelda
Želary
R: Ondřej Trojan
P: Česká republika, 2003
2003, ofset
84 x 60 cm
MG, 26874

Jiří Cieslar, *Filmové zápisky 90–93*. Gryf, Praha 1993.

Jiří Cieslar, *Concettino ohlédnutí*. Národní filmový archiv, Praha 1996.

Česká televize a český film 2001/2002 / *Czech Television and Czech Film 2001/2002*. Česká televize, Praha 2002.

Česká televize a český film 2002/2003 / *Czech television and Czech Film 2002/2003*. Česká televize, Praha 2003.

České filmy / *Czech Films. Katalog 1991–2001 / Catalogue 1991–2001*. Asociace producentů v audiovizí, Praha 2002.

České filmy / *Czech Films. Katalog 2002 / Catalogue 2002*. České filmové centrum, Praha 2003.

Encyklopédia filmu. Obzor, Bratislava 1993.

Evašvankmajerjan, *Anima, animus, animace. Mezi filmem a volnou tvorbou*. Slovart a Nadace Arbor vitae, Praha 1998.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1992. Národní filmový archiv, Praha 1993.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1993. Národní filmový archiv, Praha 1994.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1994. Národní filmový archiv, Praha 1995.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1995. Národní filmový archiv, Praha 1996.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1996. Národní filmový archiv, Praha 1997.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1997. Národní filmový archiv, Praha 1998.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1998. Národní filmový archiv, Praha 1999.

Filmová ročenka / Film Yearbook 1999. Národní filmový archiv, Praha 2000.

Filmová ročenka / Film Yearbook 2000. Národní filmový archiv, Praha 2001.

Filmová ročenka / Film Yearbook 2001. Národní filmový archiv, Praha 2002.

Filmová ročenka / Film Yearbook 2002. Národní filmový archiv, Praha 2003.

Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1997.

Jan Lukeš, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie*. Národní filmový archiv, Praha 1993.

Pavel Melounek, *Biják*. Pragma, Praha 1994.

Pavel Melounek, *Čeští filmaři, něžní barbaři*. Bohemia, Praha 1996.

Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii / Nouvelle Nouvelle vague? Débats sur le cinéma tchèque et français. Národní filmový archiv, Praha 2002.

Jiří Peňás, *Deset procent naděje. Výbor z publicistiky 1995–2001*. Dokořán, Praha 2002.

(Prvních) 10 let České televize. Česká televize, Praha 2002.

3 x Oscar pro český film. Praha, Cinemax 1998.

Periodika

Cinema 1991–2003
 Cinepur (původně Cinemapur) 1991–2003
 Film a doba 1990–2003
 Filmový přehled 1990–2003
 Iluminace 1990–2003
 Kino 1990–1993
 Kino revue 1991–1997
 Lidové noviny 1990–2003
 Mladá fronta Dnes 1994–2003