

Jaromír Blažejovský

Dějiny české kinematografie II

Studijní opora

Druhé, opravené a doplněné vydání

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Filozofická fakulta

Masarykova univerzita

Brno

2022

Úvod k prvnímu vydání

Text, který předkládám laskavému publiku, vznikl v jarním semestru 2020 pro studenty kombinovaného studia jako opora k předmětu *Dějiny české kinematografie II*, jenž je součástí povinného základu v bakalářském programu Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Pandemie koronaviru SARS-CoV-2, jež od 10. března 2020 vedla k předčasnému ukončení kontaktní výuky na českých vysokých školách, učinila z této skromné pomůcky náhradu přednášek i pro posluchače v programu prezenčním.

Přijměte prosím následující řádky jako materiál neúplný a nedokončený, jako úvod do podrobnějšího, systematictějšího a zábavnějšího studia, které si s jeho pomocí můžete sami koncipovat, mimo jiné tím, že nahlédnete do citovaných zdrojů a zhlédnete důležité filmy.

Je zřejmé, že tato studijní pomůcka nemůže danou látku vyčerpat. Více než ucelený výklad nabízí vybrané podněty a kapitoly.

Jakkoli v následujícím textu převažují fakta a data, jedná se o dílo autorské, a to nejen s ohledem na copyright. Začátek zkoumaného intervalu se náhodou shoduje s datem učitelova narození; může se tedy pokládat za svědka a někdy i účastníka procesů, do nichž byl zahrnut minimálně coby statistické číslo v návštěvnosti kin. Následující výklad je proto kromě mnoha dílčích nedostatků poznamenán osobní zkušeností, názorem a zaujetím.

Základním studijním přístupem je snaha pochopit zkoumanou dobu z ní samotné. Výklad proto obsahuje, kromě faktografických údajů, nádivku z rozmanitých textů, jež se vztahují nejen ke konkrétním filmům, ale i ke kulturnímu kontextu sledované doby.

Jako cokoli na světě, je i tento materiál nutno číst kriticky. Vítány jsou jakékoli připomínky, návrhy, doplňky a opravy, jež pomohou tuto studijní příručku pro příští její edice zlepšit.

V Brně-Kohoutovicích, 23. června 2020

Poznámka ke druhému vydání

Předkládaná studijní opora slouží zároveň jako pomůcka k souběžnému povinnému kursu Český a slovenský film za normalizace.

Děkuji Michalu Šaškovi za podnětné připomínky k prvnímu vydání. Děkuji posluchačům kursů Dějiny české kinematografie II a Český a slovenský film za normalizace za aktivní zájem o přednášky a projekce, za cenné postřehy a účast v diskusích.

V Brně-Kohoutovicích, 19. května 2022

Periodizace

Poválečné dějiny české a slovenské kinematografie lze rozdělit na dvě velké etapy:

- a) od roku 1945 do roku 1989
- b) od roku 1989 do současnosti.

První etapa má jasný počátek v dekretu prezidenta Edvarda Beneše „o opatřeních v oblasti filmu“ z 11. srpna 1945. Od února 1948 do roku 1956 lze hovořit o období stalinismu, pozdějším oficiálním jazykem šlo o „počáteční etapu socialistické výstavby“.¹

V únoru 1956 se v Moskvě konal XX. sjezd KSSS, na němž se první tajemník Nikita S. Chruščov pokusil zúčtovat se Stalinovým „kultem osobnosti“. Do zdejší společnosti a umělecké tvorby se však „tání“ promítlo s jistým zpožděním. Můžeme proto za počátek dalšího období považovat rok 1957, kdy vznikají první díla tzv. první vlny, již můžeme též – spolu s A. J. Liehmem – říkat „generace šestapadesátého“. Zároveň byla v onom roce zřízena hlavní správa Československého filmu a kina byla předána národním výborům.

Krátký rozběh první vlny zbrzdily zákroky stranické a státní moci v souvislosti s I. pracovním festivalem československého filmu v Banské Bystrici v únoru 1959. Následovalo zvláštní, nikoli marné období do roku 1962, kdy dočasně okřiknutí tvůrci sbírali síly k novému náporu. Bylo by nespravedlivé opomíjet divácké a umělecké úspěchy oněch čtyř let. Zároveň se již na FAMU rodí první opusy nové vlny.

Roky 1963–1969 jsou pro nás „zlatá šedesátá“: naše kinematografie dosáhly tehdy maximálního kulturního a společenského významu i mezinárodní prestiže. K vrcholným výkonům dozrály její největší talenty, vznikl nejceněnější segment zdejšího audiovizuálního dědictví.

Invaze vojsk pěti zemí Varšavské smlouvy v srpnu 1968 nadějný vývoj ukončila. V dubnu 1969 nastoupil do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ dr. Gustáv Husák a v září 1969 do pozice ústředního ředitele Československého filmu dr. Jiří Purš.

Kdy přesně začíná takzvaná normalizace, může být otázkou k diskusi. Osudové slůvko, dnes jednoznačně mrazivé, zaznělo poprvé v rozhlasovém projevu Alexandra Dubčeka po návratu z Moskvy 27. srpna 1968. První tajemník ÚV KSČ použil formulace: „nenormální stav v naší vlasti“, „normalizace poměrů“, „normalizace našich vztahů“ (se SSSR), „normální život“, „konsolidace a normalizace situace“,² což znělo nadějně jako úsilí o stažení cizích armád z Československa. V tzv. moskevském protokolu se píše o „normalizaci situace ve straně a v zemi“. Protokol také mluví o „zajištění rychlé konsolidace ve straně a v zemi“.³ Sovětské vedení tím zjevně myslelo právě to, co poté nastalo: ukončení demokratizačního procesu a podřízení Československa sovětské autoritě. Text protokolu ovšem tehdy zveřejněn nebyl.

I když normalizační proces vstupem vojsk začal, kontinuita politického vedení trvala až do dubnového pléna ÚV KSČ, kde Alexander Dubček 17. dubna 1969 rezignoval na funkci prvního tajemníka a vystřídal ho Gustáv Husák.⁴

¹ PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československé národně kinematografie (1945–1980)*. Praha: ČSFÚ, 1985, s. 25.

² Projev Alexandra Dubčeka. *Střední vydání spojených redakcí Nová svoboda, Rudé právo, Práce, Glos ludu, Moravskoslezský večerník, Československý sport, Mladá fronta*, 28. 8. 1968, s. 2.

³ Protokol o jednání delegace ČSSR a SSSR (tzv. Moskevský protokol). Dostupné z: http://www.totalita.cz/txt/txt_prot_mosk_1968.php [Cit. 28. 5. 2020].

⁴ Blíže o tom: DOSKOČIL, Zdeněk. *Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu*. Brno: Doplněk, 2006.

Politický obrat vnesl do kinematografie první změny: skončila například několikaměsíční spontánní blokáda produkce invazních zemí a do kin, zpočátku jen okrajově, se vracely sovětské, polské, maďarské, bulharské a východoněmecké snímky. Definitivně však bylo předchozí období v kinematografii ukončeno zatčením ústředního ředitele Československého filmu Aloise Poledňáka a jmenováním Jiřího Purše na jeho místo v září 1969.

Období tzv. normalizace trvá až do sametové revoluce v roce 1989. Má však i své vnitřní členění, navrhl jsem pro dějiny domácí kinematografie rozlišovat období, která nazývám:

- a) konsolidace (1969–1971)
- b) ofenzivní normalizace (1972–1977)
- c) oživení (1976–1982)
- d) ústup normalizačního filmu (1983–1987)
- e) perestrojka (1986–1989).⁵

Listopadem 1989 začal proces odstátnění kinematografie a její privatizace. Nová éra „naší mladé demokracie“ trvá dodnes. Její kinematografické mezníky už nejsou politické, ale technické; protože však k technickým změnám dochází poměrně plynule, nejsou ani nijak zvlášť výrazné. Záleží na dohodě, budeme-li je za mezníky považovat. Kdo si vzpomene, kdy se u nás začaly otevírat vícesálové multiplexy (od roku 1999)? Od kdy začaly vycházet filmy na DVD a rozmohlo se stahování filmů z internetu (přibližně po roce 2000)? Že se digitalizace kin rozeběhla kolem roku 2010? Co má význam pro výrobu a distribuci, nemusí zásadně ovlivnit tvorbu. Přibývají noví filmaři, v zásadě ale žijeme ve stejném kulturním milieu, jaké se vyvinulo po roce 1989. Na rozdíl od Rumunska se u nás už nezrodila žádná další nová vlna.

Pandemie koronaviru SARS-CoV-2 byla z počátku komentována jako konec světa, „jak jsme ho znali“. Kromě jiných škod zasáhla tvrdě filmový průmysl: zavřela se kina, zrušily se festivaly, odložily se premiéry, zhaslo se v ateliérech.

Budoucí vývoj ukáže, zda toto období vejde do dějin kinematografie jen jako několikaměsíční „vypnutí“, anebo přinese podstatnější změny dispozitivu, takže budou příští historici výklad o postpandemickém vývoji otevírat v nové kapitole.

⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21, s. 8–9.

Část první

Socialistická kinematografie

Politický systém

Režimy založené na vedoucí úloze strany leninského typu praktikovaly tzv. duální politický systém. Československo navenek vykazovalo rysy demokratického státu: jeho hlavou byl (nepřímo volený) prezident, existovala moc zákonodárná, reprezentovaná přímo voleným parlamentem (Národní shromáždění, od roku 1969 Federální shromáždění), dále moc výkonná čili exekutiva, tedy vláda se svým předsedou a ministry (od roku 1969 jsme mívali vlády tři: federální vládu, vládu České socialistické republiky a vládu Slovenské socialistické republiky), a moc soudní. Územní jednotky měly svou samosprávu (krajské národní výbory, okresní národní výbory, městské a místní národní výbory). Jedenkrát za pět roků se konaly volby do všech zastupitelských sborů.

Souběžně se uplatňovala vedoucí úloha KSČ, od roku 1960 kodifikovaná v ústavě, v čl. 4: „Vedoucí silou ve společnosti i ve státě je předvoj dělnické třídy, Komunistická strana Československa, dobrovolný bojový svazek neaktivnějších a nejuvědomějších občanů z řad dělníků, rolníků a inteligence.“⁶ V dobovém kontextu, jak nedávno připomněl Pavel Kolář, nestvrzoval tento článek ústavy jen „totalitní“ povahu režimu, ale měl zdůraznit nadřazenost strany nad státními orgány poté, co se státní bezpečnostní aparát v době „kultu osobnosti“ vymkl stranickému vedení.⁷ Selhání Státní bezpečnosti bylo ovšem, jak víme, v padesátých letech umožněno právě selháním stranického vedení, mimo jiné Klementa Gottwalda i s jeho proslulou hláškou z 22. února 1951: „Straně věřte, soudruzi!“⁸

Komunistická strana fungovala jako hierarchicky řízená struktura: nejnižším článkem byla základní organizace (ZO), jednak na pracovišti (komunisté zaměstnanci měli členskou povinnost právě tam), jednak v bydlišti (v této ZO byli zaměstnanci pouze registrovaní, jádro místních organizací tvořili zpravidla důchodci).

Řídicími orgány byly výbor ZO KSČ, celozávodní výbor (CV KSČ), okresní výbor (OV KSČ), krajský výbor (KV KSČ), ústřední výbor (ÚV KSČ), jenž si do čela volil předsednictvo ÚV KSČ v čele s prvním, od roku 1971 generálním tajemníkem ÚV KSČ. Nejvyšším stranickým orgánem byl sjezd, předcházely mu krajské a okresní konference a schůze základních organizací. Spolu s volenými orgány disponovala strana profesionálním aparátem, složeným z oddělení (např. zemědělství, průmyslu, kultury atd.), opět na úrovních okresů, krajů a státu.

Strana se dle svých vlastních proklamací řídila takzvanými leninskými principy demokratického centralismu: orgány se volí zdola nahoru, menšina se podřizuje většině, usnesení vyšších orgánů jsou závazná pro orgány nižší. V reálné praxi se politická linie řídila stanoviskem sovětského politbyra: generální tajemník ÚV KSSS telefonoval generálnímu tajemníkovi ÚV KSČ, v Moskvě se schvalovaly rozhodující dokumenty KSČ. Politiku KSČ určovalo předsednictvo ÚV KSČ, obsah sjezdových projevů včetně diskuse byl připraven

⁶ Ústavní zákon ze dne 11. července 1960. Dostupné z: https://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1960.html [Cit. 28. 5. 2020].

⁷ KOLÁŘ, Pavel. *Soudruzi a jejich svět. Sociálně myšlenková tvářnost komunismu*. Praha: NLN a ÚSTR, 2019, s. 68.

⁸ HLA VATÝ, Pavel. *Počátek roku 1951 – straně věřte, soudruzi!* Český rozhlas Plus, 15. 1. 2021. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/zima-1951-strane-verte-soudruzi-8405102>, 10:27–11:22.

předem a řadový člen strany měl jen malou šanci přijít s vlastním názorem, natož ho prosadit.⁹ Žádala se jen tzv. konstruktivní kritika, což obnášelo nanejvýš kritiku drobných nedostatků, hledání tzv. rezerv, nikoli zpochybňování vedoucí úlohy a generální linie strany.¹⁰ Jeden z polských divadelníků na scéně Divadla na provázku 19. listopadu 1989 charakterizoval celý systém výstižně jako „zteatralizowane życie polityczne“.

Vedoucí úlohu neuplatňovala KSČ dle vlastní rétoriky přímo, ale prostřednictvím komunistů ve vedení podniků a organizací. Od vedoucích pracovníků se tedy očekávalo, že jsou členy KSČ; nejdůležitější funkce byly kontrolovány stranickými orgány jako tzv. nomenklatura. Stranická organizace měla existovat na každém pracovišti. Typicky stál v čele podniku, školy apod. ředitel, jenž byl zároveň členem výboru ZO KSČ, přičemž jiný soudruh byl zase předsedou výboru ZO KSČ. Manažersky vzato byla důležitější funkce ředitele, politicky však dominoval stranický předseda.

Stranické organizace byly povinny pořádat, obvykle alespoň jednou ročně, veřejné stranické schůze, na nichž mohli občané přicházet se svými dotazy a podněty. Typické nejen pro tato jednání, ale i pro schůze společenských organizací bylo, že se nejpve sešla stranická skupina, tedy všichni komunisté, domluvili se, jak budou na případné diskusní příspěvky či stížnosti reagovat, a teprve poté byli do jednací místnosti vpuštěni nestraníci. Zavedena byla síť tzv. stranických informací: členové KSČ měli hlásit vyšším orgánům pozorování ze svého okolí, například o náladách obyvatelstva, tyto poznatky se shrnovaly v tzv. monitorech, které dostávali na stůl vybraní nomenklaturní funkcionáři. Kromě Státní bezpečnosti, jež měla svoji síť agentů, spolupracovníků, konspiračních bytů atd., fungovala tedy jako informační agentura sama strana.

Prioritu stranického systému před strukturou exekutivní vyjadřovaly i dobové rituály, včetně oficiálních „jmenovaček“ při státních návštěvách: Gustáv Husák byl titulován jako „generální tajemník ÚV KSČ a prezident republiky“, nikoli naopak, delegace byly „stranické a vládní“, nikoli naopak, zemi řídila „strana a vláda“, nikoli naopak. Před veřejností spíše utajený vedoucí oddělení byl ve skutečnosti silnější figurou nežli příslušný rezortní ministr: vedoucí oddělení kultury ÚV KSČ Miroslav Müller disponoval v sedmdesátých a osmdesátých letech větší mocí než ministr kultury Milan Klusák.

Jakkoli monolitně působilo vedení strany a státu navenek (v duchu hesla o „jednotě strany a lidu“), probíhal mezi funkcionáři skrytý zápas o moc a vliv.

Diverzitu měly ve společnosti zajistit a zároveň kontrolovat další politické strany (Československá strana lidová, Československá strana socialistická, na Slovensku Strana obrody a Strana slovenskej slobody), společenské (Socialistický svaz mládeže – SSM, Československý svaz žen – ČSSŽ, Svaz československo-sovětského přátelství – SČSP aj.) a zájmové organizace (například Český svaz včelařů) a tvůrčí svazy (např. Svaz českých spisovatelů), všechny sdružené v Národní frontě (NF). Podmínkou jejich existence bylo právě členství v NF a uznávání vedoucí úlohy KSČ.

Umělci, ale i novináři byli sdruženi do tvůrčích svazů, které měly hájit jejich zájmy a zároveň byly převodovou pákou strany mezi umělci. V šedesátých letech zejména svazy spisovatelů (SČSS) a filmařů (FITES) hrály roli faktické opozice.

⁹ Mocenské poměry charakterizovaly dobové anekdoty, např. ona známá: „Tady Kotas, mám dotaz: kde je soudruh Dubček?“ S pointou: „Tady Novák, kde je soudruh Kotas?“

Kulturní politika

Kulturní politika socialistického státu spočívala na zásadách postulovaných klasiky marxismu-leninismu. Šlo zejména o Marxovo rozlišení základny a nadstavby a o Leninovy teorie odrazu, dvou kultur a principu stranickosti. Učení klasiků bylo ovšem do zdejšího ideového prostředí zapuštěno ve zjednodušeném pojetí, jaké mu dal Josef Vissarionovič Stalin, zejména ve sborníku svých textů *Otázky leninismu* (1926, česky 1927).

Koncept základny a nadstavby formuloval Karel Marx v „Předmluvě ke Kritice politické ekonomie“:

„Ve společenské výrobě svého života vstupují lidé do určitých, nutných, na své vůli nezávislých vztahů, výrobních poměrů, které odpovídají určitému vývojovému stupni jejich materiálních výrobních sil. Souhrn všech těchto výrobních poměrů tvoří hospodářskou strukturu společnosti, reálnou základnu, nad níž se zvedá právní a politická nadstavba a které odpovídají určité společenské formy vědomí. Způsob výroby materiálního života podmiňuje sociální, politický a duchovní proces vůbec. Bytí lidí není určováno jejich vědomím, nýbrž naopak, jejich vědomí je určováno jejich společenským bytím. [...] Se změnou hospodářské základny převrací se pomaleji nebo rychleji celá ohromná nadstavba. Zkoumáme-li takový proces převratů, musíme vždy rozlišovat mezi materiálním převratem v hospodářských výrobních podmínkách, jež lze přírodovědecky přesně zjistit, a mezi právními, politickými, náboženskými, uměleckými nebo filosofickými, zkrátka ideologickými formami, v nichž si lidé tento konflikt uvědomují a jej vybojovávají. Jako neposuzujeme jednotlivce podle toho, co si sám o sobě myslí, právě tak nemůžeme takovou převratovou epochu posuzovat podle jejího vědomí, nýbrž naopak, toto vědomí musíme vysvětlovat z rozporů materiálního života, z existujícího konfliktu mezi společenskými produktivními silami a výrobními poměry.“¹¹

Přestože Karel Marx v citované pasáži rozlišil tři sféry: základnu (výrobní poměry), nadstavbu (právní a politický systém) a společenské vědomí (ideologické formy včetně umění), byla do oficiálního výkladu zahrnuta interpretace, podle níž je společenské vědomí, včetně umění, náboženství, filozofie atd., součástí nadstavby.

Takzvanou teorii odrazu dle oficiálního výkladu formuloval V. I. Lenin ve své filozofické monografii *Materialismus a empiriokriticismus*. Zde pravil: „Hmota je filozofická kategorie k označení objektivní reality, jež je dána člověku v jeho počtcích, jež je kopírována, fotografována, obrážena našimi počitky, existujíc nezávisle na nich.“¹² A dále: „Nebot' pojem hmoty [...] neznamena gnoseologicky nic jiného než objektivní realitu, existující nezávisle na lidském vědomí a jím odráženou.“¹³

Teorie odrazu se zabydlela v oficiálním diskursu jako požadavek, aby umění „odráželo skutečnost“, případně „pravdivě odráželo skutečnost“. Přičemž se předpokládalo, že skutečné umění ani nemůže jinak než odrážet skutečnost. V tomto smyslu, jako k odrazu skutečnosti, bylo žádáno přistupovat i k umění z kapitalistických zemí.

¹¹ MARX, Karel. Předmluva ke kritice politické ekonomie. In: MARX, Karel a Bedřich ENGELS. *O historickém materialismu*. Praha: Svoboda. 1951, s. 9–10.

¹² LENIN Vladimír Iljič. *Materialismus a empiriokriticismus*. Praha: Svoboda, 1952, s. 115.

¹³ Tamtéž, s. 248.

V anekdotické formě „odráží“ tento požadavek známý dialog ze začátku filmu *Vesničko má středisková* Zdeňka Svěráka a Jiřího Menzela:

„Honzo, pojď, už to začne.“

„Už nastavovali zrcadlo?“

„Ještě ne.“

„Já přijdu, až nastavěj zrcadlo.“

„Americký film *Harpuna*, který vám teď nabízíme, nastavuje nemilosrdně zrcadlo měšťácké společnosti, v níž je dolar alfou a omegou života.“

Pro selekci kulturních hodnot, které měly a směly být za socialismu šířeny, platila Leninova teorie dvou kultur:

„V každé národní kultuře jsou, i když nerozvinuté, prvky demokratické a socialistické kultury, neboť v každém národě jsou pracující a vykořisťované masy, jejichž životní podmínky nezbytně plodí demokratickou a socialistickou ideologii. Ale každý národ má rovněž kulturu buržoazní (a většinou ještě také černosotěnskou a klerikální), a to nikoli ve formě pouhých ‚prvků‘, nýbrž jako vládnoucí kulturu. [...]

Razíme-li heslo ‚internacionální kultury demokratismu a světového dělnického hnutí‘, znamená to, že přejímáme z každé národní kultury *jedině* její demokratické a socialistické prvky, že je přejímáme *jedině a výhradně* jako protiváhu buržoazní kultuře a buržoaznímu nacionalismu *každého* národa.“¹⁴

Filmy a knihy z nesocialistických zemí bylo proto možné za socialismu uvádět a vydávat, pokud byly obhájeny jako pokroková díla, jež odrážejí třídní realitu svých zemí („nastavují zrcadlo“). Typická byla snaha prezentovat cizího autora coby talentovaného umělce, který je fakticky – ať už k levicovým postojům explicitně dozrál, nebo ne – na straně „pokroku a míru“. Dané kritérium mohlo být vztaženo i k dílům z „našeho tábora“. Bylo-li shledáno ideově pomýleným, nepomohlo mu, že vzniklo uvnitř socialistické kultury. Tak se například mohlo stát, že se k nám díla polské filmové školy dostala se zpožděním nebo že spřátelené země odmítaly nakupovat významná díla našich zlatých šedesátých.

Princip stranickosti formuloval V. I. Lenin ve stati „Stranická organizace a stranická literatura“ (1905):

„Literatura se musí stát stranickou. Proti buržoazním mravům, proti buržoaznímu podnikatelskému, kramářskému tisku, proti buržoaznímu literárnímu kariérismu a individualismu, ‚panskému anarchismu‘ a honbě za ziskem – musí socialistický proletariát vytyčit zásadu *stranické literatury* [...].

[...] Je nesporné, že v tomto oboru je bezpodmínečně nutné zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii, formě a obsahu. [...]

Jakže! zvolá možná nějaký intelektuál, vášnivý zastánce svobody. Jakže! Vy chcete podřídít kolektivnosti něco tak jemného, individuálního, jako je literární tvorba! [...]

¹⁴ LENIN Vladimír Iljič. „Národní kultura.“ In: MARX, Karel, Bedřich ENGELS a Vladimír Iljič Lenin. *O kultuře a umění*. Praha: Svoboda, 1977, s. 350–351.

Uklidněte se, pánové! Za prvé jde o stranickou literaturu a její podřízení stranické kontrole. Každý může psát a mluvit, co je mu libo, bez sebemenších omezení. Ale každé svobodné sdružení (včetně strany) může také vyhnat ty členy, kteří používají štítu strany k hlásání protistranických názorů. Svoboda slova s tisku musí být úplná. Ale vždyť i svoboda spolčování musí být úplná. Jsem povinen poskytnout ti ve jménu svobody slova plné právo křičet, lhát a psát, co je ti libo. Ale ty jsi zase povinen ve jménu svobody spolčování poskytnout mi právo uzavírat či rušit svazek s lidmi, kteří říkají to a to. [...] Za druhé, páni buržoazní individualisté, musíme vám říci, že vaše řeči o absolutní svobodě jsou jen a jen pokrytectví. Ve společnosti založené na moci peněz, ve společnosti, kde masy pracujících živoří a hrstky boháčů blahobytně žijí bez práce, nemůže existovat reálná a skutečná ‚svoboda‘. Pane spisovateli, jste nezávislý na svém buržoazním nakladateli? [...] Svoboda buržoazního spisovatele, umělce, herečky je jen zamaskovaná [...] závislost na peněžním měšci, na podplácení, na vydržování. A my, socialisté, toto pokrytectví odhalujeme, strháváme falešné štíty [...]. Do práce, soudruzi!“¹⁵

Termín stranickost (rusky партийность – partijnost') zahrnuje v češtině, kromě vazby ke straně, navíc význam „stranit něčemu“, být na správné straně, což v našem prostředí posílilo agitační potenciál Leninova konceptu.

V. I. Lenin napsal svůj článek ještě za carského režimu a před rozdělením ruské sociální demokracie na bolševiky a menševiky. Za socialismu získaly jeho teze zlověstnější smysl, neboť už neexistovala svoboda spolčování ani svoboda slova a tisku, zato „vyhánění“ členů KSČ, zejména na počátku 70. let, nabylo masových rozměrů.

K umělcům přistupoval režim diferencovaně. Někteří byli vnímáni jako „naši lidé“, soudružky a soudruzi, jiní jako talenty, kteří sice nejsou členy „stranického aktivu“, ale je s nimi třeba pracovat a vést je k práci pro socialismus. Někteří umělci byli nežádoucí, měli zákaz veřejného působení nebo účinkování v některém médiu (například divadlo ano, film a televize ne). V kariéře jednoho a téhož umělce se mohly vystřídat všechny tyto možné osudy: například v mládí začal jako člen KSČ, v létě 1968 podepsal manifest *Dva tisíce slov*, v roce 1970 byl z KSČ vyloučen a dostal distanc, v roce 1977 podepsal tzv. Antichartu a mohl se vrátit na scénu a do listopadu 1989 se ještě stihl stát zasloužilým umělcem.

Tituly zasloužilých a národních umělců se udělovaly každoročně, obvykle v čase „slavných májových dnů“. Režim tím dával najevo svůj vztah k nim a tento výběr vnímala veřejnost s velkou pozorností, zvláště když titul získal umělec zjevně menších zásluh a nižšího talentu, zatímco jiný, lepší a oblíbenější, ho opět nezískal. Ocenění populárního umělce mohlo publikum vnímat jako jisté zadostiučinění, ba smíření s režimem, na straně druhé pak režim svým oceněním mohl dát najevo, že dříve „provinilému“ umělci bylo odpuštěno. Titul neměl jen čestný význam, ale určoval i výši odměny. Jak vzpomínal Václav Vorlíček, pobíral studiový herec za natáčecí den gáži 300 Kčs, za větší roli 600 Kčs, národní umělec pak 1200 Kčs.¹⁶

Z filmových režisérů byli národními umělci: Martin Frič (1965), Alfréd Radok (1968, titul odebrán 1972), Ján Kadár (1968, titul odebrán 1972), Elmar Klos (1968), Otakar Vávra (1968),

¹⁵ LENIN Vladimír Iljič. Stranická organizace a stranická literatura. In: MARX, Karel, Bedřich ENGELS a Vladimír Iljič Lenin. *O kultuře a umění*. Praha: Svoboda, 1977, s. 304–308.

¹⁶ VORLÍČEK, Václav a Petr MACEK, *Pane, vy jste režisér!* Praha: Ikar, 2017, s. 77–78.

Karel Zeman (1970), Hermína Týrlová (1971), Karel Steklý (1973), Oldřich Lipský (1979), Jiří Sequens (1979), Jaroslav Balík (1984), Ludvík Ráža (1988) a František Vlácil (1988). Například herec Vladimír Menšík se stal národním umělcem v roce 1978, Rudolf Hrušínský v roce 1988, Miloš Kopecký a Karel Gott roku 1985.

Organizace a distribuce

Československý film (ČSF) se skládal z podniků: Ústřední ředitelství ČSF, Filmové studio Barrandov (FSB), ČSF Bratislava, Krátký film Praha (k němu od roku 1960 patřilo i studio v Gottwaldově, které v roce 1977 získalo status samostatné výrobní jednotky), Ústřední půjčovna filmů (ÚPF), Filmové laboratoře Praha, Filmový průmysl Praha (jeho náplní byl vývoj a výroba technických zařízení) a Československý filmexport.

Distribuční okruhy se během let 1957–1989 lehce přizpůsobovaly, ale v zásadě bylo možné rozlišit tzv. širokou distribuci (specifickou skupinou v ní byly programy pro děti), dále tzv. druhý distribuční okruh (II. DO, filmy pro náročného diváka, dnes bychom řekli artové) a filmy pro filmové kluby (FK), které se směly hrát jen pro členy filmových klubů, tedy pro diváky, kteří si zakoupili klubovou legitimaci. Filmy z široké distribuce mohly být po čase zařazeny do II. DO nebo do FK, některé tituly byly později vydávány pro II. DO a FK společně. Podobně filmy pro dospělé mohly časem „poklesnout“ do programového fondu pro děti.

Klubisté žárlivě trvali na exkluzivě svého programu, tedy na tom, aby měli k dispozici kvalitní filmy, které se v širší distribuci nepromítají. Každoročně byl klubový fond obohacen o cca 6–14 premiér. Ne vždy však šlo o špičková umělecká díla, po nichž klubové publikum toužilo; někdy se do klubového fondu „odkládaly“ zakoupené tituly, s nimiž si ÚPF nevěděla rady. Od šedesátých let bývala do klubů uváděna vrcholná díla světových autorů (Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Kaneto Šindó), od sedmdesátých k nim přibyla tvorba kinematografií tzv. třetího světa.

V osmdesátých letech byly některé filmy v katalogu ÚPF zařazeny do kategorie pro zvláštní využití (ZV). Jednalo se především o filmy zakoupené na základě kulturních dohod, u kterých se ale nepočítalo s jejich standardním nasazením. Byly to například filmy z Vietnamu nebo Severní Koreje, které se veřejně promítaly jen u příležitosti národních přehlídek nebo státních svátků. Mohl si je ale v centrálním fondu ÚPF v Praze naprogramovat kdokoli, například filmový klub.

V omezené míře byly distribuovány také archivní filmy. Československý filmový ústav měl v Praze pro jejich uvádění k dispozici kina Ponrepo a Bio Illusion, kina Ponrepo fungovala řadu let také v Brně a Ostravě. Ve snaze pomoci kinům plnit plán tržeb při snižujícím se počtu diváků byly v sedmdesátých letech ke zvláštnímu promítání v lokálních kinech půjčovány z archivu kolekce atraktivních filmů.

Mimo státem kontrolovaný systém bylo možné půjčit si film z kulturního střediska některé ze spřátelených zemí. Tak si v sedmdesátých letech filmové kluby půjčovaly kopie jinak nedostupných a nekonformních děl z Polského kulturního střediska a Maďarského kulturního střediska. V osmdesátých letech byla tato možnost na čas omezena zákazem půjčovat si filmy, které nebyly schváleny pro promítání v ČSSR.

Dle formátu se kopie dělily na 35milimetrové a 16milimetrové, specifické zacházení měly kopie na 70mm formátu (nesměly se přepravovat vlakem, aby dynamo nepoškodilo magnetický

zvukový záznam).¹⁷ Vydávala se také pásma krátkých filmů, jednak pro děti, jednak pro kina typu Čas.¹⁸ Existoval dále programový fond krátkých filmů, osvětových filmů atd., svou distribuční síť měla armáda.

Ročně ÚPF ve sledovaném období premiérově uváděla do kin ± 200 titulů, z nich přibližně 40 domácích (cca 30 českých a 8–10 slovenských), asi 40 sovětských, kolem 50 z dalších socialistických zemí a cca 70 z produkcí „ostatních“, tedy kapitalistických a rozvojových. Zastoupení jednotlivých národních kinematografií kolísalo. Obecně lze říci, že od poloviny šedesátých let byly v kategorii „ostatní“ nejvíce zastoupeny filmy americké, francouzské, italské a britské. Dobu exploatace limitoval tzv. monopol: zahraniční filmy byly nejčastěji nakupovány na čtyři až pět let, u rumunských snímků činil monopol sedm roků a v případě filmů sovětských, polských, bulharských, kubánských a mongolských nebyl omezen. Oběžný stav celovečerních programů, tedy nejen nových, ale i těch, které měly premiéru dříve, včetně domácích, zahrnoval kolem dvou tisíc titulů.

Poměr filmů v repertoáru kin upravovaly kvóty; také ty se různě měnily, přičemž po většinu sledovaného období platilo pravidlo 3:2 (60 % ze socialistických produkcí, 40 % z ostatních) či jeho obměna (například 65:35). V praxi se však kontroloval jen vzájemný poměr proveniencí, nikoli počet hracích dnů nebo představení. Teoreticky vzato tedy bylo možné „vyvážit“ celotýdenní uvádění amerického blockbustera třikrát denně v premiérovém biografu v centru města jedním představením sovětského snímku na periférii. Později se přišlo na to, že tento systém fakticky diskriminuje tvorbu z nesocialistických zemí, která „nastavuje zrcadlo“; byla proto zavedena distribuční skupina „P“ (= preferovaný) pro pokroková díla z kapitalistických a rozvojových zemí.

Podle přístupnosti se filmy dělily na „mládeži přístupné“, „mládeži nepřístupné“ (do 15 let) a „mládeži do 18 let nepřístupné“. Zvláštní kategorii tvořily programy pro dětská představení, což byly jednak celovečerní filmy intencionálně pro děti vytvořené (obvykle pohádky nebo snímky s dětskými hrdiny), celovečerní filmy, které časem „poklesly“ do dětského repertoáru, a pásma krátkých filmů, pojmenovaná obvykle podle jednoho z nich: *Potkali se u Kolína*, *Vrchní, dráb a kašpárek*, *Jak jeli k vodě* atd. Pro každý týden se vydával cca 11minutový Československý filmový týdeník, vedle něho existovala i další periodika.

Mimo Československý státní film působil Československý armádní film.¹⁹ Jeho produkci lze rozdělit na filmy výcvikové, dokumentární, hrané a filmová periodika. Celovečerních hraných filmů zde bylo vyrobeno pět: *Dnes večer všechno skončí* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1954), *Tanková brigáda* (Ivo Toman, 1955), *Ztracená stopa* (Karel Kachyňa, 1956), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Jan Schmidt, 1966) a v koprodukcii s Barrandovem *Ať žije republika* (Karel Kachyňa, 1965). V armádním filmu začínali například Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný nebo František Vláčil. V roce 1956 vznikla na Barrandově tvůrčí skupina Kubala – Novotný zaměřená na vojenskou a brannou tematiku a tvůrci hraných filmů (Jasný, Kachyňa, Vláčil) přešli z ČAF na Barrandov.

¹⁷ MACÁKOVÁ, Slavomíra. *Košické kiná (1968 – 1977): lokálna filmová kultúra a prísľuby kinofikácie*. Brno 2020. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 63.

¹⁸ Viz VOLKOVÁ, Jana. *Zabitý čas. Brněnské kino Čas a jeho diváci*. Brno, 2011. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Lucie Česálková.

¹⁹ Blíže v knihách: ŠMÍDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno. Československý armádní film 1951 – 1999*. Praha: Naše vojsko, 2009. LOVEJOY, Alice. *Československá armádní kinematografie 1920–1970*. Praha: NFA, 2021.

Kina

Kina byla v roce 1957 převedena do správy národních výborů. V krajích se o rozvoj kin a jejich programování staraly krajské podniky pro film, koncerty a estrády (později jen krajské filmové podniky), ve větších městech fungovaly městské správy kin, na sklonku osmdesátých let začaly být zřizovány i okresní správy kin.

Standardní byl formát 35 mm, většina filmů se šířila také v 16mm kopiích. Kina s 16mm projekcí promítala především na venkově, zpravidla jen v sobotu nebo v neděli, případně ve středu, často ve vícefunkčních kulturních sálech. Typická byla přítomnost jen jedné promítačky, takže se mezi dvěma kotouči musela po cca 44 minutách udělat přestávka. Šestnáctimilimetrovým projektorem byly vybaveny také školy, pionýrské domy, závodní kluby, dětské tábory, hotely, zotavovny a jiné rekreační objekty, a tam všude se příležitostně něco promítalo. V osmdesátých letech byla šestnáctka postupně utlumována a nahrazoval ji v malých sálech nový formát: video.

Sít kin zaznamenala ve sledovaném období několik technických inovací. Od konce padesátých let byla některá kina adaptována na anamorfický širokoúhlý formát typu „scope“ (ŠÚ), případně byla s touto technikou budována kina nová.²⁰ Širokoúhlé kino bylo otázkou prestiže: i menší spádové obce a městečka se snažily takové kino mít (sjíždělo se pak do nich publikum ze širšího okolí), aby mohli lidé vidět *Sedm statečných* nebo *Poklad na Stříbrném jezeře* ve správném formátu, ve městech se dvěma kiny bývalo širokoúhlé alespoň jedno z nich. Do šedesátých let se vybrané širokoúhlé filmy distribuovaly v některých kinech i s magnetickým stereofonním zvukem, takto byly z domácích vybaveny například snímky *Až přijde kocour*, *Starci na chmelu*, *Majster kat* aj.

Do rekreačních oblastí zajížděla kina putovní, tzv. maringotky: na repertoáru mívala nejatraktivnější tituly a program se měnil každý den. Účastníci turnusu tak mohli v neděli zhlédnout v místním přírodním amfiteátru na širokém plátně film *Černý tulipán*, v pondělí byli na řadě *Synové Velké medvědice*, v úterý *Čingischán*, ve středu *Přísně tajné premiéry*, ve čtvrtek *Četník ze Saint Tropez*, v pátek *Dákové*, v sobotu *Hrdinové z Telemarku* a podobně.

Od poloviny šedesátých let se zaváděl formát 70 mm, ten byl ale exkluzivnější: zpravidla byl touto technikou vybaven jeden biograf ve větším městě nebo v jednom okrese. Až od konce šedesátých let začalo přibývat měst, která měla jen jedno kino, a to sedmdesátimilimetrové.²¹ Široké formáty se často přátelily s letními kiny: výjimkou nebyla města, kde přes zimu fungovalo staré kino s klasickou 35mm projekcí a v létě se otevřel amfiteátr se širokým plátnem pro širokoúhlé nebo sedmdesátimilimetrové filmy.

V roce 1970 připadalo jedno stálé kino na 4370 obyvatel. Na tisíc obyvatel připadlo 57 sedadel a na jedno sedadlo 17,6 člověka. V českých zemích bylo v provozu 2 268 kin, z toho 796 s klasickou projekcí 35 mm, 614 širokoúhlých, 29 s projekcí 70mm (z toho 13 letních) a 829

²⁰ O počátcích širokoúhlého formátu u nás píše BATISTOVÁ, Anna. „Na širokém plátně klid.“ *Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953–1956)*. Brno, 2008. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jiří Voráč.

²¹ Počátky distribuce 70mm filmů prozkoumala RŮŽIČKOVÁ, Anna. *První roky distribuce 70mm filmů v Československu*. Brno, 2021. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

vybavených pouze 16mm projektory. Letních kin bylo 107, z toho 87 širokoúhlých a 13 sedmdesátimilimetrových, a dále 12 kin putovních, z toho polovina širokoúhlých. Průměrná návštěvnost na jedno představení činila 38,3 procent.²²

Vezmeme-li si pro příklad programový plakát brněnských kin od 19. do 25. března 1971, najdeme v něm 27 kin, z toho jedno 70milimetrové (Jadran), pět širokoúhlých (Družba, Lípa, Světozor, Morava, Svět) a jedenadvacet s klasickou projekcí 35 mm; z nich Praha, Jalta, Úderka, Radost, Lucerna, Slovan, Jas, Vlast promítaly denně, specifický repertoár měly Art + Kino mladých, Kinokavárna, Ponrepo a Čas (s celodenním promítáním krátkých filmů non stop), zatímco Sokolovo, Osvěta, Vesmír, Beseda, Vítěz, Hvězda, Slavia a Lumír působily v okrajových městských částech a promítaly jen některé dny v týdnu. V létě byly navíc v provozu amfiteátry: Letní kino Stadión (70 mm), Letní kino Jas (ŠÚ) a Letní kino Pisárky.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se kina s neširokoúhlou projekcí adaptovala na tzv. rozšířený formát 1:1,66, resp. 1:1,85. Bylo to v době, kdy anamorfický širokoúhlý formát 1:2,35 ustupoval v celosvětovém měřítku do pozadí a byl nahrazován právě tímto, slangově řečeno, švindl formátem, jenž se používal také pro výrobu „ořezaných“, resp. naskenovaných kopií širokoúhlých filmů určených pro neširokoúhlá kina.

Poslední výraznou technologickou změnou ve sledovaném období bylo vybavení vybraných kin zvukovým systémem Dolby Stereo na konci osmdesátých let. Jedním z prvních takto promítaných filmů byl *Rain Man* (1988) režiséra Barryho Levinsona.

Většinu svého repertoáru si kina programovala prostřednictvím krajského filmového podniku, jenž disponoval oběžnými kopiemi vyčleněnými pro distribuci v daném kraji (některé kopie ale postupně mohlo sdílet více krajů), a také půjčovnou 16mm kopií. Filmy, které se vydávaly v menším počtu kopií, typicky artové z II. distribučního okruhu, klubové a pro zvláštní využití, bylo možné objednat osobně či telefonicky na ÚPF v Praze.

Diváci

V roce 1957 fungovalo v českých zemích 2 535 kin, která navštívilo 148,257 milionu diváků, což byl poválečný vrchol. Představení se odehrálo 811 515 a na jednoho obyvatele ČSR připadlo 14 návštěv kina ročně.

V roce 1970 dosáhla návštěvnost už jen 84,246 milionu a v roce 1989 pouhých 51,453 milionu. Setrvalý pokles byl přerušen v roce 1969, kdy se návštěvnost nepatrně, asi o jedno procento, zvýšila; promítaly se mj. tři díly seriálu o Angelice. Nápadnější pokles návštěvnosti zaznamenala statistika v letech 1959 a 1962, což lze vztáhnout k rostoucímu počtu televizních koncesí (v roce 1961 disponoval televizním přijímačem už milion českých a slovenských domácností), a dále v roce 1972, do čehož se mohl promítnout jednak vliv dalšího rozvoje televizního vysílání (rozšíření příjmu druhého programu ČST), jednak normalizační distribuční politika, nucené preferování sovětských filmů a nedostatek atraktivních domácích novinek. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se návštěvnost českých kin podařilo dočasně stabilizovat kolem 60 milionů diváků ročně.²³

²² HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: ČSFÚ, 1976, s. 329–337.

²³ PIŠTORA, Ladislav. *Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. Od roku 1945 do současnosti. Illuminace*. 1997, roč. 26, č. 2, s. 68, 71 a 74–75.

Domácí produkce se na návštěvnosti českých kin podílí dlouhodobě (jak před rokem 1989, tak později) zhruba 23 procenty.

Nejnávštěvovanější české filmy z období 1957–1987 v československých kinech:

1. *Princezna se zlatou hvězdou* (6,8 mil. diváků)
2. *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (5,4 mil.)
3. *Král Šumavy* (4,8 mil.)
4. *Hrátky s čertem* (4,6 mil.)
5. *Dobrý voják Švejk* (4,5 mil.)
6. *Kdyby tisíc klarinetů* (4,5 mil.)
7. *Smrt v sedle* (4,1 mil.)
8. *Vesničko má středisková* (4,1 mil.)
9. *Poslušně hlásím* (3,7 mil.)
10. *Šíleně smutná princezna* (3,6 mil.)

Nejnávštěvovanější filmy z období 1957–1987 v československých kinech:

1. *Poklad na Stříbrném jezeře* (12,9 mil.)
2. *Vinnetou* (12,3 mil.)
3. *Vinnetou – Rudý gentleman* (12,1 mil.)
4. *Tři mušketýři* (11,7 mil.)
5. *Kleopatra* (9,6 mil.)
6. *Sedm statečných* (7,8 mil.)
7. *Angelika – markýza andělů* (7,3 mil.)
8. *Vinnetou – Poslední výstřel* (6,9 mil.)
9. *Princezna se zlatou hvězdou* (6,8 mil.)
10. *Angelika a král* (6,6 mil.)
11. *Nezkrotná Angelika* (5,9 mil.)
12. *Čelisti* (5,8 mil.)
13. *Old Shatterhand* (5,7 mil.)
14. *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (5,4 mil.)
15. *Rio Bravo* (5,4 mil.)
16. *Dva výtečníci* (4,9 mil.)
17. *Fantomas* (4,9 mil.)
18. *Synové Velké medvědice* (4,8 mil.)
19. *Král Šumavy* (4,8 mil.)
20. *Syn kapitána Blooda* (4,6 mil.)

Snímky *Tři mušketýři*, *Kleopatra* a *Rio Bravo* se hrály jako dvoudílné. Je pravděpodobné, že se jejich návštěvnost počítala dvakrát. V tom případě by *Třem mušketýřům* spravedlivěji náleželo 10. místo, *Kleopatře* 16. místo a *Rio Bravo* by kleslo mimo tabulku.

Představení

Standardní filmové představení začalo příchodem diváků do kina. Divák si prohlédl plakáty a fotosky na nástěnkách, koupil si vstupenku, odložil si v šatně, v bufetu si mohl zakoupit občerstvení (limonádu, slané tyčinky, arašídý, hašlerky apod.), zašel na toaletu, před vstupem do sálu mu uvaděčka utrhla lístek a posadil se na své číslované místo. V sále při tlumeném osvětlení hrála hudba a na plátno se promítaly diapozitivy: reklamy na různé služby a diáky = plakáty k připravovaným filmům. V minutě, kdy mělo začít představení, se v sále setmělo, roztáhla se opona a souběžně začal cca 11minutový týdeník, resp. jiný zpravodajský film. Po týdeníku se na chvíli rozsvítilo, aby se opozdílí diváci mohli posadit na místa, někteří přišli schválně až po týdeníku. Následovalo několik reklamních snímků (slangově též foršpan, dnes říkáme trailer) k příštímu programu a v případě standardní délky hlavního filmu krátký, obvykle dokumentární nebo animovaný film a bezprostředně po něm konečně film hlavní. V případě dvojprogramu – tedy dvoudílného filmu nebo dvou filmů – byla mezi dvěma částmi přestávka, v některých kinech oznámená diapozitivem.

Tato skladba programu nebyla závazná pro představení 70mm filmů. K nim se obvykle nezařazoval týdeník, reklamní snímky ani krátké filmy. 70mm filmy se zejména v šedesátých a sedmdesátých letech uváděly i u nás v souladu a americkou praxí jako roadshow: jeden titul byl v kině na programu po řadu týdnů i měsíců, hrála se dvě představení denně, vstupenky byly dlouho dopředu v předprodeji, k filmům se vydávaly zvláštní letáky.

Sedmdesátkové filmy bývaly často dvoudílné. Představení začalo v poloseřmělém sále přehrou, až poté se setmělo a na roztahující se oponě se objevil úvodní světlý obraz. Po prvním díle (jenž byl obvykle delší než díl druhý) se rozsvítilo a následovala přestávka. Její ukončení signalizovalo utlumení světel v sále, tóny přestávkové hudby, diváci znovu zaujali svá místa a zhlédli druhý díl. Během dlouhých závěrečných titulků se již napůl rozsvítilo a diváci při závěrečné muzice opouštěli sál. Takovou podobu měly projekce velkoformátů jako *Létající Clipper*, *Kleopatra*, *Spartakus*, *Grand Prix*, *To je ale bláznivý svět*, *Becket*, *Bitva v Ardenách*, *My Fair Lady*, *Cid* atd.

Po několik měsíců nebo roků se daný 70mm film hrál výlučně v 70mm kinech a jeho exploatace v jednom biografu trvala dlouho (Pražané se vytouženého titulu mohli dočkat třeba až dva roky po Brňanech a naopak). Teprve pak byl příslušný film uvolněn do kin na širokoúhlém 35mm formátu, o několik měsíců později na klasickém 35mm formátu a někdy i na 16 mm. Některé 70mm filmy v československých kinech ani 35mm kopie neměly, například *Bitva v Ardenách* nebo *2001: Vesmírná odysea*.

Celkem bylo v českých zemích v provozu asi 55 kin s projekcí 70 mm, z toho 19 letních, a na Slovensku 33 takových kin, z toho 6 letních. V Brně fungovala tři 70mm kina: od roku 1965 Jadran v Králově Poli, od roku 1968 Letní kino Stadión a od podzimu 1973 Moskva (dnes Scala). Postupně se 70mm kina budovala i v menších městech. Bývalo otázkou prestiže a vzájemného soupeření mít právě ve svém městě 70mm kino.²⁴

Dohromady bylo u nás na 70mm formátu distribuováno asi 130 celovečerních filmů, většina z nich z USA a SSSR, dále z Velké Británie, NDR, Polska, ojediněle ze Západního Německa, Francie, Španělska a také několik českých: krátké dokumenty *Neděle a Spartakiáda*, dále *Vysoká modrá zed'*, *Sokolovo* a *Osvobození Prahy*. Ne všechny tyto tituly ale byly na 70mm pás natočeny, v některých, zvláště pozdějších případech šlo o „zvětšeninu“ (blow up) z formátu 35 mm.

²⁴ Srov. např. RŮŽIČKOVÁ, Anna. *Technologie jako konkurenční výhoda. Případová studie kina Panorama v Kyjově*. Brno, 2018. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Miroslav Vlček.

Od roku 1964 platilo základní vstupné na projekci klasického 35mm formátu 2, 3, 4 Kčs a na širokoúhlý snímek 4, 5, 6 Kčs. 16mm kina měla sazbu nižší (1, 2, 3 Kčs). Na dětská představení se platila koruna nebo dvě. K základnímu vstupnému býval příplatek 1-2 koruny. Premiérové biografy ve velkých městech měly později vstupné cca o 2 Kčs vyšší. Vstupné na 70mm bylo stanovováno případ od případu: sovětský snímek stál nejčastěji 8, 10, 12 Kčs, americký 10, 14, 16 Kčs. Řada 70mm filmů ale byla, jak už víme, dvoudílných, takže se tím vstupné zvyšovalo nebo násobilo: 14, 18, 20 Kčs, výjimečně 20, 24, 28 Kč apod.

Průměrná měsíční mzda činila v roce 1960 1 303 Kč a v roce 1970 pak 1915 Kčs. Koncem roku 2019 jsme měli průměrnou mzdu 36 144 Kč. Abychom pro dnešek získali odpovídající srovnání, museli bychom částky ze šedesátých let násobit přibližně dvaceti. Bývalo to tedy podobné, jako kdybychom za atraktivní americký širokoúhlý film zaplatili dnešních 160 Kč a za dvoudílný americký 70mm film dnešních 400 Kč. Chtěla-li si čtyřlenná rodina užít například *Kleopatru* v nejlepším z možných formátů, přišlo jí to na tehdejší peníze jako investice 2 200 Kč při dnešních výdělích.

Existovala zlevněná představení „S“ pro studenty a důchodce. V sedmdesátých letech byl zřízen tzv. Klub přátel sovětského filmu: za 20 Kčs si fanoušek mohl koupit bloček s deseti kupóny po dvou korunách a za každý kupón získal vstupenku na sovětský film; pro dvoudílný potřeboval kupóny dva. U 70mm formátu tak ušetřil až 80 % běžné částky.

Filmový nadšenec míval v šedesátých a sedmdesátých letech jiný život nežli jeho potomek dnes. Diverzita se netýkala médií, ale nabídky a intenzity zážitku, včetně jeho, řekněme, luxusu. Existovaly jen dva druhy zařízení, kde si divák mohl svoji vášeň dopřát: kino, nebo malá černobílá televizní obrazovka s jedním programem. V blízkosti pohraničí se dalo anténou chytout i zahraniční vysílání, na jižní Moravě jsme sledovali rakouskou televizi ORF.

Zatímco od roku 1990 dominuje zdejšímu repertoáru hollywoodská produkce, za socialismu si mohl divák vybrat z filmů mnoha zemí: běžně a nikoli jen při festivalových příležitostech se kromě českých, slovenských a amerických promítaly také filmy italské, francouzské, britské, španělské, švédské, japonské, západoněmecké, východoněmecké, sovětské, polské, maďarské, rumunské, bulharské, jugoslávské, občas i mexické, brazilské, argentinské, kubánské, indické a jiné.

Zároveň měl divák možnost výběru, co, v jaké technické kvalitě a za kolik peněz uvidí. *Kleopatru* tedy mohl zhlédnout v 70mm kině za 28 Kčs, ale když si počkal několik roků, mohl ji v širokoúhlém kině vidět za 16 Kč. Nebo na klasickém 35mm formátu za 12 Kčs. Nebo ještě později ve venkovské sokolovně ze 16mm projektoru za nějakých 6 Kčs. Také si mohl vybrat, zda opravdu půjde za třetinu své denní mzdy na *Kleopatru* do 70mm kina, anebo za 2 Kčs na starou českou komedii s Vlastou Burianem do první řady v předměstské sokolovně.

Repertoár

Zatímco filmy ze socialistických zemí se prodávaly a nakupovaly na tzv. výběrovkách, pro nákup západních filmů se v Brně v letech 1963–1973 pořádával veletrh Filmforum.²⁵ Sousední socialistické státy své nákupy koordinovaly. Ne že by všechny kupovaly totéž, ale pokud se shodly, koupily společně tzv. rozmnožovací materiály a z nich se např. nejprve v Łódži, později v Praze kopírovaly kopie na východoněmeckém materiálu Orwo, následně dostali rozmnožovací materiál Maďaři apod. Pokud se rozmnožovací materiály poškodily, musela je

²⁵ Viz TOMÁNEK, Jan. *Filmforum: Brněnský filmový veletrh 1963–1973*. Brno, 2010. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Pavel Skopal.

partnerská země pro sebe koupit znovu; tak se stávalo, že monopol zahraničnímu filmu již běžel, ale film jsme u nás v kinech dosud neviděli, zatímco v Polsku se už hrál.

Repertoár kin byl žánrově i teritoriálně pestrý a vzpomínky pamětníků na návštěvy biografu jsou sladké. Šedesátá léta zachvátila romantika, především móda Divokého západu: promítaly se jednak originální hollywoodské westerny (*V pravé poledne, Sedm statečných, Velká země, Na sever Aljašky, Rio Bravo, Hombre, Dostavník, Pod kopyty stád, Bandolero, Profesionálové*), dále západoněmecko-jugoslávské vinnetouovky (*Poklad na Stříbrném jezeře, Vinnetou I-III, Old Shatterhand*), mayovka *Poklad Inků* natočená v Peru a v Bulharsku, východoněmecké indiánky s Gojkem Mitićem (*Synové Velké medvědice, Náčelník Velký had, Zlato v Black Hills*), ale i západoněmecký western *Zlatokopové z Arkansasu*, natočený v údolí Berounky. Co se tu naopak tehdy ještě nehrálo, byly spaghetti westerny. *Tenkrát na Západě* k nám dorazilo až v roce 1973.

Další výraznou žánrovou skupinu tvořily kostýmní filmy pláště a dýky, s šermířskými i bambitkovými souboji, většinou francouzské, francouzsko-italsko-španělské, rumunské nebo maďarské (*Fanfán Tulipán, Hrbáč, Kapitán Fracasse, Tři mušketýři, Syn kapitána Blooda, Scaramouche, Mandrin, Černý tulipán, Tygr sedmi moří, Hajduci, Únos panen, Pomsta hajduků, Muži a boj, Uherský magnát, Zoltán Karpáthy*). Od roku 1968 bylo postupně, i když trochu napřeskáčku uvedeno všech pět dílů seriálu o Angelice: *Angelika – markýza andělů* (1.), *Angelika a král* (3.), *Nezkrotná Angelika* (4.), *Báječná Angelika* (2.) a *Angelika a sultán* (5.).

S rozmachem širokých formátů nastala zlatá éra sandálových kolosů, do níž přispěl Hollywood, Italové, Poláci a Rumuni (*Romulus a Remus, Kleopatra, Spartakus, Faraon, Dákové, Trajanův sloup, Pád říše římské*). Přidružily se k nim historické spektakly ze středověku: *Becket, Cid, Ve službách papeže, Pan Wolodyjowski* i muzikál *Král Artuš a jeho družina*.

Západní filmy zdejší obecnost milovala a chodilo na ně také proto, aby vidělo, jak se v zemích, kam se nemohlo volně cestovat, žije. Westerny, kostýmní dobrodružství ani antika tuto představu neposkytly, zato hollywoodská komedie *Později, miláčku* ano. Hitem se staly komedie Williama Wylera (*Prázdniny v Římě*) i Billyho Wildera (*Někdo to rád horké, Byt*). Od prvního dílu se u nás těšil oblibě seriál *Růžový panther*. Na 70mm formátu a později i na 35mm širokoúhlém formátu jsme si užívali muzikál *My Fair Lady*, zatímco *West Side Story* byla pro socialistický trh dlouho příliš drahá a dostala se k nám až na podzim 1973, ohlas byl pak menší, než se čekalo.

Publikum si zamilovalo Jeana-Paula Belmonda (*Muž z Ria, Muž z Hongkongu, 100 000 dolarů na slunci*), starého Jeana Gabina (*Paša, Slunce rošťáků*) a Louise de Funése (*Četník ze Saint Tropez, Četník v New Yorku, Grand restaurant pana Septima, Oskar, Senzační prázdniny*). Na vrcholu jeho popularity byl u nás uveden *Fantomas* (1.) a *Fantomas kontra Scotland Yard* (3.), až později *Fantomas se zlobí* (2.); v sérii byl Funésovým partnerem i protihráčem Jean Marais. Bondovky se v zemích sovětského bloku nehrály. Jejich náhradou se staly západoněmecké thrillery a agentem FBI Jerry Cottonem (*Dynamit v zeleném, Smrt v červeném jaguáru, Výstřely na Broadwayi, Brooklynský klub vrahů*). Od konce šedesátých let k nám pronikají sexuálně osvětové filmy se Západního Německa: *Helga, Dokonalé manželství, Život ve dvou. Helga* v oběhu zůstala dlouho, další dva tituly byly s počátkem normalizace z kin staženy.

Přibližně od roku 1967 se do kin v obnovených premiérách hojně vracely staré české filmy ze třicátých a čtyřicátých let, komedie s Vlastou Burianem (*Ducháček to zařídí, To neznáte Hadimršku, U pokladny stál, Funebrák* a další), s Hugo Haasem (*Ať žije nebožtík*) atd. Nahrazují sovětské filmy, o něž diváci ztráceli zájem; ty byly navíc od srpna 1968 do dubna 1969 spolu s filmy dalších invazních zemí (NDR, Polsko, Maďarsko, Bulharsko) v kinech bojkotovány. Obliba rumunských a jugoslávských snímků se naopak dočasně zvýšila.

Nároční diváci mohli v šedesátých letech objevovat Federica Felliniho (*Sladký život, 8½*), Michelangela Antonioniho (*Dobrodružství, Noc, Zatmění, Červená pustina, Zvěšeninina*),

Luchina Viscontiho (*Rocco a jeho bratři, Hvězdy Velkého vozu*), Piera Paola Pasoliniho (*Accatone, Mamma Roma, Rogopad, Evangelium sv. Matouše, Oidipus král, Teoréma*) Jeana-Luca Godarda (*U konce s dechem, Bláznivý Petříček, Aplhaville*), Masaki Kobajašiho (*Harakiri, Kwaidan – Muž bez uší, Kwaidan – Černé vlasy, Vzpoura*), Luise Buñuela (*Viridiana, Deník komorné, Anděl zkázy*), Ingmara Bergmana (*Sedmá pečeť, Mlčení*) atd. Ojediněle se k nám dostalo i několik děl z brazilského cinema novo (*Přepadení poštovního vlaku, Černý stín*). Se zpožděním se k nám dostala některá velká díla polské filmové školy, hodně se v šedesátých letech u nás promítaly filmy jugoslávské, včetně tzv. kosovských westernů (*Kapitán Leši, Konec vzpoury, Bratr doktora Homéra*).

Na počátku normalizace byl větší balík „škodlivých“ západních žánrovek, byť nedůsledně, stažen z kin, mezi nimi i „cottonovky“. Pod stranickým tlakem se do kin znovu tlačily sovětské filmy. Už nestačilo, aby se v městečku hrály ve všední den, nejméně jeden sovětský film v měsíci musel být nasazen jako víkendový program. Diváků ubývalo, finančních zdrojů též, a tak byly počátkem sedmdesátých let nakoupeny balíky nové, vlastně staré: černobílé západoněmecké wallaceovky (*Záhadný Hektor, Hostinec na Temži, Zelený lučištník, Penězokaz, Indický šátek, Mrtvé oči Londýna* aj.), japonské filmy žánru kaidžu eiga („X“ – *nestvůra z vesmíru, Útok z neznáma, Gamera kontra Gaos, Gappa*), filmy Charlieho Chaplina, jež v té době uvolnil práva pro naše země (*Kid, Zlaté opojení, Diktátor, Hraběnka z Hongkongu* etc.), horory „poeovky“ Rogera Cormana *Jáma a kyvadlo* a *Předčasný pohřeb*, a disneyovky (*Sněhurka a sedm trpaslíků, Popelka, Dumbo, Ztracená kočka* atd.). U těchto hojně navštěvovaných filmů opravdu nehrozilo, že by se v nich diváci zakoukali do vysoké životní úrovně v kapitalistických zemích. Díky Film fóru se k nám tehdy dostaly i Hitchcockovy filmy *Psycho* a *Ptáci*. Kina si navíc v plnění plánů tržeb pomáhala putovními kolekcemi kopií z filmotéky ČSFÚ, takže bylo možné vidět *King Konga* a další špeky dávnějšího repertoáru.

Počátek sedmdesátých let byl spojen s módou katastrofických filmů (*Letiště, Dobrodružství Poesidonu, Ohrožení Britannicu*) a retro filmů (*Velký Gatsby, Den kobylek, Takoví jsme byli*). Souběžně s rozmachem nového Hollywoodu se k nám dostávalo více amerických filmů, jež „nastavovaly zrcadlo“: *Koně se také střelí, Hlava 22, western Willie Boy* aj. Poměrně brzy, už v roce 1976, k nám byly uvedeny *Čelisti* a většina dalších kousků Stevena Spielberga, zpětně i jeho debut *Duel*. Co se u nás naopak nepromítalo, byly série *Kmotr* a *Star Wars*, stejně jako Coppolova *Apokalypsa*. Nehrála se tu ani erotická „trilogie života“ Piera Paola Pasoliniho ani *Poslední tango v Paříži* Bernarda Bertolucciho, dlouho se nekupovaly filmy Roberta Altmana a Woodyho Allena. Na tyto lahůdky jsme jezdili do Polska a Maďarska, kde zase neměli v kinech *Vetřelce*.

Nároční diváci se neměli až tak špatně: počátkem sedmdesátých let ještě dobíhal monopol převratným uměleckým filmům zakoupeným v předchozím období, objevili jsme si Andreje Tarkovského (*Andrej Rublev, Solaris, Stalker, zatímco Zrcadlo* sovětská strana šířit nechtěla), který se stal autorem nejmilovnějším, v klubech se hrály filmy Akiry Kurosawy (*Rudovous, Dodeskaden*), Kaneta Šindóa (*Onibaba, Libido*), díky zimní části Filmového festivalu pracujících jsme se seznamovali s novinkami Ingmara Bergmana (*Šepoty a výkřiky, Scény z manželského života, Podzimní sonáta*) atd.

Zalistujeme-li filmovými programy let osmdesátých, najdeme v nich sice aktuální trháky první kategorie, jako byl zmíněný *Vetřelec*, oscarová *Kramerová versus Kramer, Horečka sobotní noci, Pomáda, Medvědi, Tarzan* nebo *E. T. mimozemšťan*, ale kina byla také plná italských taškařic s Budem Spencerem a Terencem Hillem a jejich napodobeninou Šimonem a Matoušem. Italská komedie se slibným názvem *Bože, jak hluboko jsem klesla* s Laurou Antonelliiovou ukájela touhu po filmové erotice. Nakoupily se další mayovky (*Žut, Pyramida boha slunce, Mezi supy*). V obnovených premiérách byly do kin vráceny vinnetouovky,

Angelika, Fantomas, *Čelisti*, *Synové Velké medvědice* a dokonce *Poklad Inků*, *Zlatokopové z Arkansasu*, *Faraon*, *Gappa*. Také *Tenkrát na Západě* a filmy s Beatles (*Perný den*, *Help!*). Novým žánrem na našich plátcích bylo kung fu, nehrály se tu ale filmy s Bruceem Leem, které trhaly kasu v Polsku, nýbrž severokorejský *Mstitel s píštalou* a čínské filmy *Zrada a pomsta*, *Kouzelný cop*, *Úder otevřenou dlaní*. Čínské snímky, jejichž přísun přerušila kulturní revoluce, se k nám znovu začaly nakupovat v roce 1984: zpočátku hlavně pro „zvláštní“, v praxi klubové uvedení, ale brzy jako trháky první třídy. Třímilionový hit přišel z Polska: *Sexmise*. Koncem osmdesátých let k nám proniklo video, nelegálnímu oběhu se Ústřední půjčovna filmů snažila čelit nákupem práv pro kazety.

Na konci osmdesátých už byla kina vyhladovělá a velmi se těšila, až se do nich konečně dostane to, na co se ve světě chodí. A to se po sametové revoluci splnilo: mohli jsme vidět *Ramba* a *Emmanuella* a *Barbara Conana* a Jamese Bonda a brzy nato *Základní instinkt*. Nové soukromé distribuční společnosti už nevyráběly kopie z amerických filmů ve zdejších laboratořích, ale hrnuly do kin obehnané originální kopie rovnou z USA, tak jsme mohli kupříkladu vidět lehce „opršelý“ *Tanec s vlky*. Jak tehdy tvrdili manažeři rodičího se soukromého distribučního sektoru, naši diváci prožívali líbánky a americkou kinematografií. V roce 1994 ale zahájila vysílání TV Nova, návštěvnost v kinech prudce poklesla a začala se znovu zvedat až s rozmachem multikin a zejména s digitalizací.

Reklama

Kina dostávala k filmům reklamní materiál: plakáty A1 a A3, takzvané slepky (papíry A4 naležato se základními textovými informacemi), sérii fotosek, reklamní snímky (neboli, jak už víme, ukázky, slangově foršpany, dnešním jazykem trailery), diapozitivy, příležitostně další: letáky, brožury, tácky atd.²⁶ Typické kino v menším městě disponovalo vývěsními skříněmi kolem svého vchodu a několika nástěnkami uvnitř vestibulu, navíc mívalo vývěsky na frekventovaných místech (náměstí, nádraží, hlavní třídy, nákupní střediska), dávalo plakáty do výlepu, vydávalo programové plakáty, které se umísťovaly na jeho nástěnkách, plakátovacích plochách, na veřejných místech, v prodejních apod., a často i programový leták nebo brožurku, kterou si divák koupil na pokladně a vzal s sebou domů. Ke každému filmu obdrželo kino 15–20 fotosek, které muselo, na rozdíl od jednorázově použitelných plakátů, vrátit Krajskému filmovému podniku. Což se ne vždy na sto procent stalo, takže vznikly kolekce, které jsou dodnes předmětem sběratelského zájmu. Od sedmdesátých let se vedle klasických černobílých fotosek nebo místo nich vydávaly barevné tištěné fotosky na jedno použití. ÚPF také v šedesátých letech vydávala měsíčník *Filmové novinky*, který se neprodával na stáncích, ale v pokladnách kin.

Éra znárodněné kinematografie, zejména šedesátá až osmdesátá léta, byla zlatou érou českého filmového plakátu. Tvořili je významní výtvarníci tehdejší doby: Milan Grygar, Karel Vaca, Karel Teissig, Zdeněk Ziegler, Josef Vyleťal, Olga Vyleťalová-Poláčková, Jiří Balcar, Jaroslav Fišer, Zdeněk Palcr, Petr Poš, Vratislav Hlavatý, Antonín Sládek, Karel Machálek, Zdeněk Kaplan, Bedřich Dlouhý, Jaroslav Fišer, Jiří Hilmar, Josef Flejšar, Kája Saudek, Jiří Šalamoun a mnoho dalších.²⁷

²⁶ O reklamě viz ADLEROVÁ, Pavlína. *Reklamní praxe Ústřední půjčovny filmů 1957–1970*. Brno, 2013. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

²⁷ SYLVESTROVÁ, Marta. Český filmový plakát od roku 1945 do současnosti. In: SYLVESTROVÁ, Marta (ed). *Český filmový plakát 20. století*. Brno, Praha. Moravská galerie, Ex libris: 2004, zejména s. 41–58.

Festivally a ceny

V Československu se pořádalo mnoho filmových festivalů.

Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech se poprvé konal v srpnu 1946 v Mariánských Lázních a Karlových Varech, podruhé (1947) jen v Mariánských Lázních, od 3. ročníku (1948) jako soutěžní, od 5. ročníku (1950) už jen v Karlových Varech. Do roku 1958 se (s výjimkou let 1953 a 1955) odehrával každoročně, následně každý sudý rok, na střídačku s moskevským (od 29. ročníku v roce 1994 opět každoročně), jako festival tzv. kategorie A, podobně jako festivaly v Benátkách, Cannes, Západním Berlíně, Locarnu nebo San Sebastianu.

Uměleckého vrcholu dosáhl karlovarský festival v šedesátých letech, přestože byl paradoxně v oné době ze strany domácí publicistiky nejvíce kritizován. Vedle hlavní soutěže celovečerních filmů nabízel také Symposium začínajících kinematografií, v osmdesátých letech je nahradila sekce Rozpory současného světa a přidala se soutěž debutů.

Zejména v době normalizace se projeví letité problémy MFF KV, které souvisely s jeho politickými a diplomatickými ambicemi: snaha o zastoupení co největšího počtu národních kinematografií (každá měla mít v hlavní soutěži jeden film, hostitelské zemi bývaly povoleny filmy dva, jeden český, druhý slovenský), čemuž odpovídalo i velké množství statutárních a nestatutárních cen (například v ročníku 1982 jich bylo dohromady uděleno 44). Privilegované postavení mívala v Karlových Varech kinematografie sovětská, jež získala Velkou cenu – Křišťálový glóbus v letech 1958 (*Tichý Don*), 1960 (*Serjožka*), 1962 (*Devět dní jednoho roku*), 1972 (*Zkrocení ohně*), 1974 (*Romance o zamilovaných*), 1978 (*Bílý Bim, Černé ucho*), 1982 (*Rudé zvony – Mexiko v plamenech*), 1984 (*Lev Tolstoj*), vedle Velkých cen pro Indii (1957), Japonsko (1958), Československo (1964, 1968, 1978), Velkou Británii (1970), Kubu (1976), NDR (1980), Austrálii (1986) a Čínu (1988). Některým ze sovětských vítězů ovšem nelze upřít umělecké kvality.

Filmový festival pracujících (FFP) se konal od roku 1948 do roku 1990. V roce 1953 nikoli, nahradila ho Letní přehlídka barevných filmů, v roce 1970 se odehrál jen na Slovensku. Od roku 1966 míval dvě části: letní a podzimní, z té se pak počátkem roku 1973 stala část zimní. FFP, organizovaný ve svých počátcích souběžně s MFF KV jako přehlídka snímků z karlovarského festivalu, sloužil coby sváteční způsob premiérové prezentace vybraných filmů, jež byly v následujících měsících uváděny do distribuce. FFP, resp. jeho letní část (od roku 1966) se odehrával převážně v letních kinech. V letní části se promítaly divácky atraktivní, převážně žánrové snímky, jimž slušela široká plátna a spontánní atmosféra amfiteátrů. Podzimní, resp. zimní část FFP se zaměřovala na komornější umělecké filmy, které pak obohatily nabídku distribuce, případně II. distribuční okruh a filmové kluby.²⁸

Další festivaly sloužily k bilanci domácí tvorby. V roce 1959 se konal 1. festival českých a slovenských filmů v Banské Bystrici. Zvláštního významu nabyly tyto festivaly v době normalizace a v jejich pořádání se střídaly krajské metropole.

Bilanci tvorby pro děti sloužil soutěžní festival v Gottwaldově (Zlíně),²⁹ filmy pro mládež mívaly své fórum na festivalu v Trutnově.

²⁸ Blíže viz: HAVEL, Luděk. *Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu*. Brno, 2016. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Pavel Skopal.

²⁹ K historii zlínského festivalu viz: BAHNOVÁ, Barbora. *Filmové ceny a ekonomia prestiže: Festival filmů pro děti a mládež v Gottwaldově 1961-1989*. Brno, 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Pavel Skopal.

Pro filmové kluby se pořádaly semináře, nejvýznamnější o letních o letních prázdninách, poprvé v roce 1964 v Čimelicích, následně v Písku, tamtéž od roku 1975 pod názvem Letní filmová škola, v letech 1978–1980 v Hořovicích, poté v Uherském Hradišti, ve Světlé nad Sázavou, ve Strážnici, v Trutnově a natrvalo pak v Uherském Hradišti, s výjimkou povodňového léta 1997, kdy se LFŠ odehrála v Jihlavě. V době normalizace kluby pořádaly v různých svých městech také tzv. programovací semináře, obvykle na jaře a na podzim, kde se představovaly novinky klubového repertoáru.

Z mnoha domácích ocenění mívaly v šedesátých značný vliv ceny československé filmové kritiky, od roku 1965 udělované i v kategorii zahraničních filmů. Zde jsou jejich laureáti:

1957: *Škola otců a Zářijové noci*

1960: *Velká samota* (cena na nátlak sovětského delegáta zrušena), namísto původně navrženého snímku oceněn *Král Šumavy*

1961: *Píseň o sivom holubovi* a *Všude žijí lidé*

1962: *Muž z prvního století*

1963: *Slnko v sieti*

1964: *Černý Petr*

1965: *Každý den odvahu* a *Popel a dýmant*

1966: *Obchod na korze* a *8½*

1967: *O slavnosti a hostech* a *Noc*

1968: *Kristove roky* a *Červená pustina*

1969: *Všichni dobří rodáci* a *Nákupčí peři*

Výroba a obchod

Socialistická kinematografie byla v zásadě soběstačná, financovala se z výnosů ze vstupenek. Z utržené částky zůstávala zhruba polovina kinu (resp. místnímu národnímu výboru, do jehož správy kino patřilo), druhá polovina se odváděla krajskému filmovému podniku, který si z ní strhl procenta pro sebe (ta se používala mj. pro rozvoj sítě kin v kraji) a zbytek odeslal Ústřední půjčovně filmů.

Z výnosů českých a slovenských filmů by se ale domácí produkce nezaplátila. Při průměrných výdajích na výrobu českého filmu kolem 3 milionů Kč, při průměrném vstupném cca 5 Kč a průměrné návštěvnosti kolem čtvrt milionu diváků (s výjimkou největších trháků) by příjmy ze vstupného uhradily jen asi šestinu výrobních nákladů. Ve výjimečných případech, kdy měla výroba filmu povahu tzv. společenské objednávky, stát ze svého rozpočtu jeho výrobu dotoval; takto například přispěl na realizaci Vávrova válečného velkofilmu *Sokolovo*.

Finanční rovnováha fungovala tak, že se zdejší produkce prodávala do ciziny a z výnosů se za dohodnuté fixní částky (nikoli za procenta ze zisku, jako je tomu dnes) kupovaly zahraniční filmy. Většina příjmů státní kinematografie pak pocházela ze vstupenek, které si diváci na tyto importované filmy koupili. Od šedesátých let rostly i příjmy ze služeb, které zahraničním produkcím poskytovaly zdejší podniky, především Barrandov.

Snazší byl obchod se socialistickými státy, jenž se realizoval prostřednictvím tzv. převoditelného rublu. Nákup ve spřátelených zemích byl rutina, každá země uspořádala jednou ročně (SSSR dvakrát, Severní Korea asi jednou za dva roky) tzv. výběrovku, filmy přijely

zhlédnout a vybrat delegovaní členové výběrových komisí. Vzájemný obchod byl vyvážený a fakticky výměnný: jednotlivé socialistické země od sebe nakupovaly přibližně stejný objem titulů, jen ze Sovětského svazu jich bývalo asi čtyřikrát víc.

Obchodovat s nesocialistickými zeměmi znamenalo platit v tvrdé měně, již byl nedostatek. Československý filmexport se proto od padesátých let snažil, zejména ve vztahu k zemím tzv. třetího světa, i na tomto teritoriu filmy spíše vyměňovat: koupíme od vás váš film, pokud si koupíte náš film. Tak se k nám tehdy dostaly snímky z Indie, Argentiny, Mexika apod.

K nejúspěšnějším českým filmům, které se vyvezly až do třiceti zemí, patřily: *Až přijde kocour*, *Baron Prášil*, *Limonádový Joe*, *Trápení*, *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Obchod na korze*, *Ostře sledované vlaky* aj.

Fungování systému vysvětlil názorně roku 1968 v týdeníku *Reportér* Ludvík Pacovský:³⁰

„Za devizy, jež získáme prodejem filmů do zahraničí, získáváme totiž z ciziny filmy, které mohou finančně na československém trhu výborně prosperovat. Přitom je třeba vysvětlit, že stát prakticky žádné devizy Československému filmu nedává.

Kupujeme výhradně za to, co jsme sami prodejem získali! A někdy dokonce ještě devizy zbudou a dostane je ministerstvo financí.

Film *Až přijde kocour* jsme vyměnili mimo jiné za dva západoněmecké filmy. Jedním z nich byl *Poklad na Stříbrném jezeře*. „Poklad“ sám přinesl na hrubém vstupném přibližně pětkrát tolik, kolik stála poměrně drahá výroba „Kocoura“. Navíc tento náš film [...] získal sám na vstupném částku přibližně o polovinu převyšující vlastní výrobní náklady [...] a byl vyvezen do mnoha dalších států.

Jen prodejem *Obchodu na korze* do USA jsme dostali tolik deviz, že se za ně dají koupit monopolní práva k dvaceti až dvaceti pěti západním filmům.“

Průměrní náklady na výrobu českého celovečerního filmu činily v šedesátých letech asi tři miliony korun, což by odpovídalo dnešním 60 milionům.

K produkcím, které výrobními náklady překročily pět milionů, v onom desetiletí patřily:

1. *Marketa Lazarová* 12,26 milionu
2. *Maratón* 9,65
3. *Ať žije republika* 8,35
4. *Touha zvaná Anada* 7,63
5. *Nebeští jezdci* 6,95
6. *Na kometě* 6,95
7. *Kdyby tisíc klarinetů* 6,65
8. *Slasti otce vlasti* 6,37
9. *Případ pro začínajícího kata* 6,14
10. *Zabil jsem Einsteina, pánové* 6,06
11. *Až přijde kocour* 5,92 mil.
12. *Všichni dobří rodáci* 5,88
13. *Svatá hříšnice* 5,69
14. *Dáma na kolejích* 5,62
15. „*Pane, vy jste vdova!*“ 5,61

³⁰ PACOVSKÝ, Ludvík. Nevyhazujme peníze za filmy! *Reportér*, 1968, r. 3, č. 4, s. 27.

16. *Ezop*, 5,47
17. *Valerie a týden divů* 5,46
18. *Bláznova kronika* 5,25
19. *Muž z prvního století* 5,16
20. *Ikarie XB I* 5,16
21. *Pražské noci* 5,14
22. *Kladivo na čarodějnice* 5,13
23. *Smrt na Cukrovém ostrově* 5,01

Jiří Havelka shrnuje navíc dva filmy z cyklu „hříšných lidí“ *Partie krásného dragouna* a *Pěnička a Paraplíčko* do společné sumy 6,79 milionů.³¹

Komentář k žebříčku:

I když barva náklady přibližně o milion zvyšovala, najdeme tu jen jedenáct barevných filmů (plus jeden kombinující barevný a černobílý obraz). Širokoúhlých napočítáme patnáct. To ale nelze objasnit nějakou drahotou samotného ŠÚ formátu, založeného na pouhém optickém efektu anamorfotické předsádky. Spíše byly na tomto formátu natáčeny filmy s vyššími výrobními náklady, aby je pak zvýšené vstupné lépe kompenzovalo.

Jen tři snímky (*Nebeští jezdci*, *Případ pro začínajícího kata*, *Bláznova kronika*), jsou černobílé a na klasickém formátu. Můžeme usoudit, že se při vyšších výrobních nákladech projevovala snaha doprovodit tyto náklady atraktivnějšími parametry, barevným nebo širokoúhlým obrazem, případně oběma. Filmů, které jsou jak barevné, tak širokoúhlé, je v seznamu sedm.

Z údajů vidíme, že státní kinematografie nelitovala nákladů pro válečné filmy, i když se natáčely černobíle: *Maratón*, *Ať žije republika*, *Nebeští jezdci*. V seznamu jsou také tři umělecké snímky, které se – navzdory vysokým nákladům – nakonec uplatnily jen okrajově a především ve filmových klubech: *Případ pro začínajícího kata*, *Valerie a týden divů* a česko-bulharská koprodukce *Ezop*. Ta se pak ve své době do našich kin ani nedostala a uvedena byla pro kluby až po roce 1989.

Z hlediska autorství je nápadné, že se na třech z nejdražších projektů podílel Pavel Juráček: *Bláznova kronika*, *Ikarie XB I* a *Případ pro začínajícího kata*. Čtyři snímky vzešly ze scénářistické dílny Jana Procházky: *Ať žije republika*, *Maratón*, *Slasti otce vlasti* a *Na kometě*. Jsou tu také dva filmy Vojtěcha Jasného a dva filmy Oldřicha Lipského.

Navzdory očekávání nenajdeme v tomto pořadí veliké evergreeny *Limonádový Joe* a *Starci na chmelu*, neboť byly vyrobeny relativně levně: *Starci na chmelu* za 4,79 milionu a *Limonádový Joe* za 3,86 milionu. S těmito čísly kontrastuje 6,65 milionu za třetí a nejdražší z velkých popových hitů roku 1964 *Kdyby tisíc klarinetů*.

Jak z našeho výkladu vyplývá, uskutečnily se ve sledovaném období dvě na první pohled patrné, nikoli však náhlé ani stoprocentní technologické změny: rozšíření širokoúhlého formátu a barevného filmu.

³¹ HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: ČSFÚ, 1976, s. 166.

Následující přehled uvádí počty a tituly širokoúhlých celovečerních hraných filmů a v závorce počty všech celovečerních hraných filmů daného produkčního roku:³²

- 1957: 1 (15) *V proudech*
 1958: 2 (25) *Občan Brych, Smrt v sedle*
 1959: 2 (32) *První parta, Slečna od vody*
 1960: 4 (26) *Pochodně, Smyk, Srpnová neděle, Valčík pro milión*
 1961: 7 (31) *Labyrint srdce, Muž z prvního století, Noční host, Reportáž psaná na oprátce, Smrt na Cukrovém ostrově, Spadla s měsíce, Trápení*
 1962: 7 (30) *Akce Kalimantan, Bílá oblaka, Horoucí srdce, Pevnost na Rýně, Rusalka, Závrať, Zelené obzory*
 1963: 8 (33) *Až přijde kocour, Cesta hlubokým lesem, Ikarie XB 1, Na laně, Naděje, Pršelo jim štěstí, Spanilá jízda, Zlatí kapradí*
 1964: 8 (31) *A pátý jezdec je strach, Atentát, Bubny, Kdyby tisíc klarinetů, Limonádový Joe, Povídky o dětech, Starci na chmelu, Třiatřicet stříbrných křepelek*
 1965: 8 (32) *Alibi na vodě, Ať žije republika, Souhvězdí Panny, Strašná žena, Svatba s podmínkou, Třicet jedna ve stínu, Úplně vyřízený chlap, Ztracená tvář*
 1966: 12 (33) *Dáma na kolejích, Dýmky, Kdo chce zabít Jessii?, Kočár do Vídně, Kočky neberem, Lidé z maringotek, Poklad byzantského kupce, Poslední růže od Casanovy, Transit Carlsbad, Vrah skrývá tvář, Vražda po našem, Ženu ani květinu neuhodíš*
 1967: 10 (33) *Dita Saxová, Dívka s třemi velbloudy, Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky, Marketa Lazarová, Noc nevěsty, Pension pro svobodné pány, Přísně tajné premiéry, Sedm havranů, Ta naše písnička česká, Údolí včel*
 1968: 7 (28) *Bylo čtvrt a bude půl, Jarní vody, Královský omyl, Kulhavý ďábel, Maratón, Naše bláznivá rodina, Ta třetí*
 1969: 10 (30) *Ezop, Kladivo na čarodějnice, Kolonie Lanfieri, Odvážná slečna, Po stopách krve, Slasti otce vlasti, Svatej z Krejčárku, Světáci, Utrpení mladého Boháčka, Zabil jsem Einsteina, pánové...*
 1970: 9 (28) *Ďábelské libánky, Hogo fogo Homolka, Jeden z nich je vrah, Luk královny Dorotky, „Pane, vy jste vdova!“, Partie krásného dragouna, Pěnička a Paraplíčko, Svatá hříšnice, Svatby pana Voka*
 1971: 5 (30) *Klíč, Smrt černého krále, Svědectví mrtvých očí, Šance, Vražda v hotelu Excelsior*
 1972: 4 (25) *Akce Bororo, Oáza, Ukradená bitva, Zlatá svatba*
 1973: 5 (29) *Dny zrady, Kronika žhavého léta, Pokus o vraždu, Větrné moře, Vysoká modrá zeď* (promítáno i na 70 mm)
 1974: 4 (28) *Hvězda padá vzhůru, Sokolovo* (promítáno i na 70 mm), *Za volantem nepřítel, Zbraně pro Prahu*
 1975: 1 (26) *Tam, kde hnízdí čápi*
 1976: 2 (29) *Bouřlivé víno, Osvobození Prahy* (promítáno i na 70 mm)
 1977: 2 (32) *O moravské zemi, Všichni proti všem*
 1978: 5 (39) *Hrozba, Já už budu hodný, dědečku!, Radost až do rána, Skandál v Gri-Gri baru, Sólo pro starou dámu*
 1979: *Pan Vok odchází, Paragraf 224, Postavení mimo hru*
 1980: *Hra o královnu*

³² Přehled domácích širokoúhlých filmů sestavil: GAJDOŠÍK, Petr. Soupis českých širokoúhlých filmů. Dostupné z: <http://www.nostalghia.cz/data/su/rok.php> [Cit. 28. 5. 2020].

1981: *Každému jeho nebe, Pytláci, V podstatě jsme normální*
 1982: 0
 1983: 0
 1984: *Noc smaragdového měsíce*
 1985: 0
 1986: 0
 1987: 0
 1988: *Anděl sváží ďábla, Horká kaše*
 1989: *Masseba, Muka obraznosti, Vojtěch řečený sirotek*
 1990: *Stavení*

Z přehledu vidíme, že anamorfický širokoúhlý formát kulminoval v roce 1966 a od roku 1971 jeho zastoupení v roční produkci strmě klesá. Důvodem může být jednak rozšíření formátů 1:1,66 a 1:1,85 – kolem roku 1971 vrcholí přestavba neširokoúhlých kin na tento „maskovaný“ formát (do té doby se v nich tento obraz promítal v režimu „letterbox“, tedy s černými pruhy nahoře a dole), dále změna strategie v konkurenčním boji s televizí (nejde už o výrobu filmů, které se na obrazovce sledovat nedají, protože se tam jejich obraz nevejde, ale naopak: o výrobu filmů, které se bez obrazové ztráty v televizi vysílat mohou) a hromadný přechod na barvu. Ta se stává dočasnou výhodou kina, jelikož barevných televizorů je prozatím pomálu, ale s rozšířením barevného vysílání bude barva brzy vyžadována jako standard.

Barva byla ještě v šedesátých letech poměrně drahou záležitostí. Jak už víme, zvyšovala výrobní náklady přibližně o milion, tedy asi o třetinu. Export vyžadoval použití kvalitního Eastmancoloru. Dostupnost barevné suroviny se někdy řešila koprodukcí (*Dýmky, Hoří, má panenka*).

Přechod na většinovou barevnou produkci se podobně jako v jiných blízkých kinematografiích odehrál počátkem sedmdesátých let:

1966: Na Barrandově vzniklo 24 černobílých a šest barevných celovečerních filmů, 11 širokoúhlých, z toho 3 barevné i širokoúhlé.
 1967: 25 čb, 6 bar, 11 ŠÚ, z toho 2 bar i ŠÚ.
 1968: 21 čb, 7 bar, 7 ŠÚ, z toho 2 bar i ŠÚ.
 1969: 19 čb, 9 bar, 10 ŠÚ, z toho 2 bar i ŠÚ.
 1970: 13 čb, 15 bar, 9 ŠÚ, z toho 6 bar i ŠÚ.
 1971: 10 čb, 18 bar, 5 ŠÚ, z toho 3 bar i ŠÚ.
 1972: 8 čb, 18 bar., 4 ŠÚ, z toho 3 bar i ŠÚ.
 1973: 8 čb, 20 bar, 5 ŠÚ, z toho 4 bar i ŠÚ.
 1974: 2 čb, 25 bar, 4 bar i ŠÚ.
 1975: 1 čb, 25 bar, 1 bar i ŠÚ.
 1976: 1 čb, 27 bar, 2 bar i ŠÚ.
 1977: 0 čb, 31 bar, 2 bar i ŠÚ.

Od znárodnění do roku 1956

V krátkém období tzv. třetí republiky (1945–1948) zaznamenala znárodněná kinematografie první úspěchy. Patřily k nim nejprve dokončené projekty z doby protektorátu: historický velkořez *Rozina sebranec* (1945) Otakara Vávry a lyrická komedie Václava Kršky *Řeka čaruje* (1945). Později protektorátní komedie Josefa Macha *Nikdo nic neví* (1947), *Čapkovy povídky* (1947) Martina Friče, *Uloupená hranice* (1947) Jiřího Weisse, první český celovečerní barevný film *Jan Roháč z Dubé* (1947), loutkový *Špalíček* (1947) Jiřího Trnky, *Vzpouza hraček* (1947) Hermíny Týrlové a *Ves v pohraničí* (1948) Jiřího Krejčíka. *Siréna* (1947) Karla Steklého, následující již metodu socialistického realismu (stejně jako stejnojmenný román Marie Majerové z roku 1935), získala Zlatého lva na 8. MFF v Benátkách.

V této etapě byly připraveny či natočeny i vynikající filmy, jež měly premiéru až v pounorovém období: aktuální *Krakatit* (1948) Otakara Vávry podle stejnojmenného dystopického románu Karla Čapka, psychologické drama Jiřího Krejčíka *Svědění* (1948) a diváky milovaný, kritikou však odmítnutý *Hostinec „U kamenného stolu“* (1948) Josefa Grusse podle románu Karla Poláčka. V následujícím produkčním roce vzniká *Daleká cesta* (1949) Alfréda Radoka (širší distribuce se dočkala až v roce 1954), *Divá Bára* (1949) Vladimíra Čecha, *Němá barikáda* (1949) Otakara Vávry a parodie Martina Friče *Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář* (1949).

Následovala éra budovatelských filmů, jako byly *Pan Novák* (1949) Bořivoje Zemana, *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (1949) a *Racek má zpoždění* (1950) Josefa Macha, *Bylo to v máji* (1950) Martina Friče, *Karhanova parta* (1950) v režii Zdeňka Hofbauera, *Cesta ke štěstí* (1951) Jiřího Sequense, *Nad námi svítá* (1952) Jiřího Krejčíka aj. Emblematickým dílem své doby se stal barevný tanečně hudební snímek o mládežnickém folkloristickém souboru mezi třemi světovými festivaly mládeže a studentstva *Zítří se bude tančit všude* (1952) v režii Vladimíra Vlčka, pojmenovaný podle ústřední optimistické písně Ludvíka Poděště se slovy Pavla Kohouta.

Důležitou tematickou skupinu tvořila dramata z dějin dělnického hnutí: *Vstanou noví bojovníci* (1950) Jiřího Weisse podle stejnojmenného románu tehdejšího premiéra a pozdějšího prezidenta Antonína Zápotockého, *Anna proletárka* (1952) Karla Steklého podle románu Ivana Olbrachta a ve své plakátovosti až úsměvná, barevná *Rudá záře nad Kladnem* (1955) Vladimíra Vlčka, opět podle Zápotockého, s Vlastou Chramostovou a Josefem Bekem v roli ústředního proletářského páru. Proklamovanou tvůrčí metodou byl socialistický realismus s jeho zaměřením na zobrazování cesty od kapitalismu k socialismu a s požadavky stranickosti, typičnosti, lidovosti, tendenčnosti, třídnosti, ideovosti a optimismu.

Podobně jako v SSSR vznikaly na Barrandově filmy životopisné. Režiroval je Václav Krška, jenž v prvé půli temných padesátých let dosáhl paradoxně vrcholu své kariéry: *Posel úsvitu* (1950), *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (1952), *Z mého života* (1955). V rolích Mikoláše Alše a Bedřicha Smetany vynikl Karel Höger. Krškovy barevné šrámkovské adaptace *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954, uveden 1956) s Eduardem Cupákem v hlavních rolích zapůsobily svým vřelým lyrismem na tehdejší mladou generaci a ovlivnily budoucí tvůrce nové vlny.

Trvalou součástí kulturního dědictví se stala pohádka Bořivoje Zemana *Pyšná princezna* (1952), dvoudílná barevná historická komedie s Janem Werichem v titulní dvojroli *Císařův pekař – Pekařův císař* (1951) v režii Martina Friče, pohádka *Byl jednou jeden král* (1954) opět v režii Martina Friče a opět s Janem Werichem. Diváky si dodnes udržely odborářské veselohry Bořivoje Zemana *Dovolená s Andělem* (1952) a *Anděl na horách* (1955) s Jaroslavem Marvanem.

Husitská trilogie Otakara Vávry podle Miloše V. Kratochvíla *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1956) se Zdeňkem Štěpánkem v titulních rolích obou historických osobností byla později pokládána za ideologicky deformovaný obraz epochy, ale dodnes se v televizi reprizuje. První část uvítala kritika vřele, poslední chladně, vládnoucí estetické paradigma se mezi roky 1955 a 1957 změnilo. Otakar Vávra se stal lokálním průkopníkem monumentálního historického velkofilmu, k němuž polská a rumunská kinematografie dospěly o několik let později.

Rudolf Hrušínský si zahrál Švejka v diptychu Karla Steklého *Dobrý voják Švejk* (1956) a *Poslušně hlásím* (1957). Mezinárodním úspěchem byl kombinovaný vzdělávací snímek Karla Zemana *Cesta do pravěku* (1955). Své jedinečné umění rozvinul Jiří Trnka: *Bajaja* (1950), *Staré pověsti české* (1952), *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1954).

Ve srovnání s koncem 40. let poklesl v letech 1953–1954 počet vyráběných českých celovečerních titulů na polovinu, od roku 1955 se produkce opět zvedá.

Generace šestapadesátého

Ve druhé půli padesátých let se v naší kinematografii objevila série filmů, které se zaměřovaly na běžný život obyčejných lidí, obracely se k temnějším stránkám lidské existence a kladly kritické otázky. Obrazy každodennosti byly blízké italskému neorealismu, jehož vliv se tak u nás prosadil se zpožděním. Jak tehdy poznamenal A. J. Liehm, neoficiálně se této nové estetice začalo říkat „realismus oprýskaných omítek“.³³

Mladé tvůrce, kteří se tehdy dostali k samostatné tvorbě, nazval Antonín J. Liehm „generací šestapadesátého“. Počítá k ní Ladislav Helgeho, Zbyňka Brynycha, Vojtěcha Jasného, Karla Kachyňu, také Františka Vláčila a Vladimíra Síse.³⁴ Označení „generace šestapadesátého“ je politické: rok 1956 byl rokem XX. sjezdu KSSS a říjnového povstání v Maďarsku. V sovětském bloku začala destalinizace a občanská deziluze se mohla svobodněji projevit.

Kinematografie ale neumí reagovat tak rychle a výrobní lhůty jsou dlouhé. Rok 1956 přinesl v ČSR jen jedno dílo smělejšího zaměření, jež ovšem ve své dramaturgické přípravě vycházelo z vykonstruovaných procesů na počátku padesátých let: snímek scenáristky Kataríny Hrabovské a režiséra Andreje Lettricha *Čisté ruky* (1956). V roce XX. sjezdu, kdy se natáčel, získal nežádoucí aktualizaci: podobnost jedné ze záporných postav s J. V. Stalinem. Bezprostředně po dokončení byly *Čisté ruky* zakázány, v kinech se nikdy nehrály a jejich kopie i negativy měly být zničeny.³⁵

Skutečná „první vlna“, jak ji nazývá Peter Hames (počítá k ní Jána Kadára & Elmara Klose, Ladislava Helgeho, Vojtěcha Jasného, Františka Vláčila, Karla Kachyňu a Zbyňka Brynycha),³⁶ se rozjela o rok později. Nedefinuje ji spřízněnost tvůrčího mládí, ale výčet filmů, které se ocitly v polemické opozici vůči dosud panující metodě socialistického realismu. Některé z nich natočili starší režiséři.

³³ LIEHM, Antonín J. Nad Žižkovskou romancí. *Film a doba*, 1958, r. 4, č. 6, s. 420.

³⁴ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, NFA: 2001, s. 19, 160 a 166.

³⁵ MACEK, Václav a Jelena PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969*. Bratislava, SFÚ, FOTOFO: 2016, s. 325–330.

³⁶ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, přel. Tomáš Pekárek (poprvé *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley: University of California Press, 1985), s. 47.

Byly to filmy: *Tam na konečné* (1957) a *Tři přání* (1958) Jána Kadára & Elmara Klose, *Škola otců* (1957) a *Velká samota* (1959) Ladislava Helgeho, *Zářijové noci* (1957) a *Touha* (1958) Vojtěcha Jasného, *Zde jsou lvi* (1958) Václava Kršky, *Žižkovská romance* (1958) Zbyňka Brynycha. Zvláštní skupinu tvořily snímky ze života problémové mládeže: *Vina Vladimíra Olmera* (1956) Václava Gajera, *Štěňata* (1957) Ivo Nováka, *Probuzení* (1959) Jiřího Krejčíka. Tematické uvolnění signalizovaly i příběhy dotýkající se alkoholismu: zmíněné drama *Tam na konečné* (1957) Jána Kadára & Elmara Klose, *Dnes naposled* (1958) Martina Friče, opilství je neblahým patologickým jevem i ve snímcích *Škola otců*, *Velká samota* a *Zde jsou lvi*.³⁷ K temné linii lze připočítat psychologické drama Jiřího Weisse podle stejnojmenné hry Pavla Kohouta *Taková láska* (1959) o sebevraždě studentky nešťastně zamilované do ženatého pedagoga.

Podívejme se na některé filmy podrobněji:

***Tam na konečné* (1957)**

Režie: Ján Kadár & Elmar Klos. Námět a scénář: Ludvík Aškenazy. Hrají: Eva Očenášová, Vladimír Ráž, Martin Růžek, Jana Dítětová, Karla Svobodová aj.

Obyvatelé činžáku na okraji Prahy prožívají všední starosti, smutky a naděje. Ošetřovatelka Maruna má manžela ve vězení. Studentka Olina otěhotní se sobeckým Martincem. Opilec Pešta se nedovede postarat o dceru Haničku.

***Škola otců* (1957)**

Režie: Ladislav Helge. Námět: Ivan Kříž. Scénář: Ivan Kříž, Ladislav Helge. Hrají: Karel Höger, Blažena Holíšová, Josef Mixa, Ladislav Pešek aj.

Učitel Pelikán na základní škole v malém městě bojuje s místní sítí klevet a klientelistických vazeb, zastíraných ideologickými frázemi, vyčítají mu i přátelství s kolegyní. I když Pelikán svůj zápas díky zásahu předsedy ONV vyhraje, znechuceně odjíždí.

Příběh končí povzdechem starého učitele Bajtka: „Jací my jsme to lidé. Bijeme člověka po hlavě, a když nevydrží, díváme se: byla měkká ta hlava.“ Cena čs. filmové kritiky 1957. Státní cena Klementa Gottwalda kolektivu pracovníků 1958.

***Velká samota* (1959)**

Režie: Ladislav Helge. Námět: Ivan Kříž (stejnojmenný román). Scénář: Ivan Kříž, Ladislav Helge. Hrají: Július Pántik, Blanka Bohdanová, Bohumil Šmída, Václav Lohniský, Rudolf Hrušínský aj.

Po návratu do rodné jihomoravské vesnice, odkud si chce odvézt nevěstu, zjistí ministerský úředník Martin Souček, že JZD, které pomáhal založit, upadá. Nechá se zvolit předsedou, zavede tvrdý režim, trestá opilství a vesnice se od něj odvrátí. Družstvo prosperuje, ale osamocení Martin začne pít. Autoři byli nuceni přidat optimistický závěr, ve kterém se obyvatelé vesnice polepší a přijmou Martina zpátky mezi sebe. „Slyšeli ste, lidi? Byl... sám. Bylo mu smutno mezi náma. Takový člověk nepije jen tak pro nic za nic. Tiskl nás tvrdě. To víme všichni. Ale dělal to pro nás! Co uděláme?“ „Ludé, chcu vám říci, už dlouho, esli byste mohli, já...“ „Nech toho, Martine, kdo z nás je bez chyby?“

Film získal Cenu čs. filmové kritiky, ale na II. festivalu českých a slovenských filmů v Plzni musela být tato cena na nátlak sovětského kulturního přidělence zrušena.

³⁷ Polský režisér Wojciech Jerzy Has debutoval ve stejné době temným filmem *Smyčka* (Pętla, 1957) o posledním dnu těžkého alkoholika před nástupem do léčebny, podle novely Marka Hłaska.

Štěňata (1957)

Režie: Ivo Novák. Námět: Miloš Forman. Scénář: Miloš Forman, Ivo Novák. Asistent režie: Miloš Forman. Hrají: Rudolf Jelínek, Jaroslava Panýrková, Jana Brejchová aj.

Studentky pražské střední zdravotní školy mají před maturitou, a přestože z Prahy nepocházejí, odmítají atraktivní metropoli opustit a nastoupit do zaměstnání na venkov. Mezi nimi je i sirotek Hanka, která chodí s Otou. Aby získali byt, bez vědomí Otových rodičů se vezmou. Po sérii pokusů získat střechu nad hlavou nebo alespoň pokoj na jednu noc se Hana rozhodne podrobit se umístění a odjet na Šumavu. Ota ji následuje.

Začínajícímu Ivo Novákovi byla režie svěřena jen proto, že nebyla dovolena scenáristovi Miloši Formanovi; další svojí tvorbou Ivo Novák kvality svého debutu nezopakoval. *Štěňata* již obsahují hlavní téma Formanovy tvorby: boj svobodomyšlného mládí proti nepříznivému světu kontrolovanému starší generací. Narace je vynalézavá (noční putování od hotelu k hotelu, protože obyvatelé Prahy v pražském hotelu ubytování být nesmí) a překvapivě hollywoodská: závěrečná honička ukazuje, jak se Ota snaží dosáhnout vlak, ve kterém odjíždí Hana. Některá pozorování připomenou neorealisticou metodu: násilí na noční ulici, špinavý brloh, prostituce. Motiv milenců, kteří nemohou najít útočiště, aby se mohli pomilovat, sblížuje *Štěňata* s novelou polského spisovatele Marka Hłaska *Osmý den týdne* z téhož roku 1957, jejíž filmová adaptace v režii Aleksandra Forda (1958) měla premiéru až v roce 1983.

Zářijové noci (1957)

Režie: Vojtěch Jasný. Námět: stejnojmenná divadelní hra Pavla Kohouta. Kamera: Jaroslav Kučera. Hrají: Václav Lohniský, Ladislav Pešek, Stanislav Remunda, Zdeněk Řehoř aj.

Vztahy mezi důstojníky ve vojenském táboře: poručík Jirgala se zastane svého někdejšího soka Zábrany před neschopným majorem Cibulkou, který v pluku způsobil rozvrat a šikanu.

Zde jsou lvi (1958)

Režie: Václav Krška. Námět a scénář: Oldřich Daněk. Hrají: Karel Höger, Dana Medřická aj. Ing. Štěrba zahořkl, protože byl před lety v souvislosti s důlním neštěstím odsouzen, vyloučen ze strany a ztratil důvěru.

Tři přání (1958)

Režie: Ján Kadár & Elmar Klos. Námět: Vratislav Blažek. Scénář: Ján Kadár, Elmar Klos, Vratislav Blažek. Hrají: Rade Marković, Tatjana Beljakova, Bohuš Záhorský, Vlastimil Brodský aj.

Kouzelný dědeček svěřil právníkovi Petrovi zvoneček, který mu měl splnit tři přání. První dvě přání Petr promarnil, třetí využije k získání bytu, auta a povýšení. Nakonec se ocitne před morálním dilematem, kdy se může zastat nespravedlivě šikanovaného přítele, ale zároveň může přijít o pohodlný život své rodiny.

Žižkovská romance (1958)

Režie: Zbyněk Brynych. Námět: Vladimír Kalina. Scénář: Vladimír Kalina, Zbyněk Brynych. Hrají: Renata Olárová, Jiří Vala, Hanuš Bor, Jana Brejchová, Eduard Cupák.

Fasádník Mirek se šťastně zamiluje do řidičky poštovního vozu Heleny, která mu ale zatají, že je svobodnou matkou malého Petříka. Zaskočený Mirek zápasí se zklamáním, nakonec se k Heleně vrátí. Souběžně je do Mirka zamilovaná servírka Jana, jíž se neúspěšně dvoří mladý dělník Cína. Neorealisticou metodou zachycuje snímek bezprostřední atmosféru pražské dělnické čtvrti a jejích vitálních obyvatel.

Touha (1958)

Námět a režie: Vojtěch Jasný. Scénář: Vojtěch Jasný a Vladimír Valenta. Kamera: Jaroslav Kučera. Hrají: Vlastimil Brodský, Jana Brejchová, Jiří Vala, Věra Tichánková, Václav Lohniský, Anna Melíšková aj.

Čtyři povídky reprezentují čtyři roční období a čtyři věky lidského života: *O chlapci, který hledal konec světa*, *Lidé na zemi a hvězdy na nebi*, *Anděla*, *Maminka*. Hrdinkou třetí povídky je venkovská žena, která se odmítá vdát a vstoupit do JZD.

Probuzení (1959)

Režie: Jiří Krejčík. Námět: Otakar Kirchner. Scénář: Otakar Kirchner, Jiří Krejčík. Hrají: Jana Brejchová, Jan Šmíd, Petr Kostka, Jiří Kodet aj.

Nedoučená kadeřnice Jitka uprchne z pašťáku a spřáhne se se zlodějskou partou. Pod vlivem lásky číšníka Tondy se chce polepšit.

Pokolení šestapadesátého se někdy říká „první generace FAMU“. Jen Ladislav Helge, Ivo Novák a Zbyněk Brynych byli z těchto režisérů debutanty. Debutantem byl rovněž Jindřich Polák, jehož *Smrt v sedle* (1958) vrátila do hry žánrové prvky westernu. Debutoval Zdeněk Podskalský, ale jeho satirická prvotina *Mezi nebem a zemí* (v propagaci uváděno pod názvem *Mezi zemí a nebem*, 1958), napsaná spolu s představitelem hlavní role Vlastimilem Brodským, u kritiky propadla.

Vladimír Sís debutoval dramatem *Život pro Jana Kašpara* (1959) o záchraně dělníka, jenž se omylem napil rozpouštědla. Nedlouhý, ale napínavý příběh, zauzlený vztahovými peripetiemi, ukazuje nasazení lidí různých profesí pro záchranu člověka, tak trochu v duchu francouzského dramatu *Kdyby všichni chlapi světa*.

Debutantem byl také později preferovaný filmař normalizačního období Jaroslav Balík, jenž po úspěšném „katastrofickém“ dramatu *Bomba* (1957) převzal námět Jiřího Frieda *Zkouška pokračuje* (1959), který nemohli realizovat nuceně odstavení Ján Kadár & Elmar Klos: mladý divadelní herec se vyrovnává s osobní krizí a s rolí Julia Fučíka.

Úspěchem druhé půle padesátých let byla dále pohádka *Hrátky s čertem* (1956), kterou Josef Mach přizpůsobil malířskému stylu Josefa Lady včetně dvourozměrných kulisových dekorací, a vztahové drama Jiřího Weisse podle stejnojmenného románu Jarmily Glazarové *Vlčí jáma* (1957) s vynikajícími kreacemi Jiřiny Šejbalové, Jany Brejchové a Miroslava Doležala.

Světovou senzací stal se *Vynález zkázy* (1958), kde se Karel Zeman inspiroval nejen románem Julese Verna, ale i dobovými rytinami. Film získal Velkou cenu na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. K nadprůměrným dílům počítalo ideologické oddělení ÚV KSČ také dobrodružný snímek Vladimíra Čecha podle scénáře Kamila Pixy *Černý prapor* (1958) z prostředí cizinecké legie.

Osudná Banská Bystrica

Od 22. do 28. února 1959 se v Banské Bystrici uskutečnil I. pracovní festival československého filmu.³⁸ V jeho rámci se konala konference, na níž vystoupil ministr školství a kultury František Kahuda. Ve svém referátu podrobil kritice některé tendence hrané tvorby:

„Podívejme se konkrétně, jaká jsou hlavní témata našeho filmu, který se zabývá současností. Jsou stále omezena většinou na pražské prostředí, na příběhy téměř výlučně soukromého života, a to na příběhy nikoli optimistické, na problematiku jen určité části naší mládeže. Objevila se série filmů soustřeďujících pozornost k otázkám bytové krize, o kterých však nelze říci, že by nám tuto problematiku účinně napomáhaly řešit. Nastoupila i celá škála námětů o křivdách a ukřivděných, látky o zločinnosti mládeže, o takových příslušnících mladé generace, kteří se časově a místně dají zasadit kamkoli bez ohledu na společenský řád. Byl by zajímavý i prostý statistický výkaz, který by ukázal, kolik filmů spatřuje naši současnost výlučně mezi starými rozbitými baráky, kde život probíhá na pavlači či v ušpiněném bytě, postrádajícím minimální hygienické zařízení apod. Je paradoxní slyšet v této souvislosti odkaz na přejímání zkušeností z neorealistickej tvorby. Právě toto mechanické, formální přebírání prvků, které v neorealistickejch filmech poukazují obžalobně na kapitalistickou skutečnost, dostává v naší socialistické skutečnosti úplně jinou, zpátečnickou platnost. Člověka bezděky napadne – usuzuje-li podle takovéto filmové tvorby –, zda u nás ještě existuje zdravá rodina, zda se u nás vůbec provádí bytová výstavba, zda u nás ještě existuje i jiná mládež než páskové, zda alkoholismus patří k podstatným projevům současného života v naší společnosti, zda existuje pro náš film družstevní venkov, zda se konečně na plátnech objeví typ soudobého dělnického hrdiny, politického a veřejného pracovníka, jakých v továrnách, v družstvech a na ostatních pracovištích vyrostly tisíce.“³⁹

O opatřeních proti nepohodlným filmům bylo rozhodnuto už před tímto festivalem. Již dříve premiérováný snímek *Zde jsou lvi* byl stažen z distribuce. Středometrážní komunální satira Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče *Konec jasnovidce* (1957) s Milošem Kopeckým v hlavní roli nesměla být uvedena do kin. Také satira *Tři přání* byla potrestána zákazem uvedení a Ján Kadár a Elmar Klos dostali na dva roky distanc. Do kin se neměla dostat ani koprodukční česko-jugoslávská veselohra Oldřicha Lipského *Hvězda jede na jih* (1958).

Do zákazu filmů *Tři přání* a *Hvězda jede na jih* se zřejmě promítla i tzv. druhá roztržka zemí sovětského bloku s Jugoslávií, jež vyvrcholila v polovině roku 1958, a snad i osobní nevraživost prvního tajemníka ÚV KSČ a prezidenta republiky Antonína Novotného vůči jugoslávskému vůdci Josipu Brozi Titovi.⁴⁰

Filmy *Zde jsou lvi*, *Konec jasnovidce* a *Tři přání* byly do kin uvolněny v roce 1963, *Hvězda jede na jih* v květnu 1964.

³⁸ Podrobněji KLIMEŠ, Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 4, s. 129–138.

³⁹ Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 4, s. 180–181. Viz též tamtéž s. 139–222.

⁴⁰ Srov. BAREŠOVÁ, Marie. *Křehké socialistické přátelství: Československo-jugoslávské kontakty v kinematografii*. Brno, 2019. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 30–65.

Mezidobí 1959–1962: sbírání sil

Období mezi Banskou Bystricou a nástupem nové vlny bývá v domácí historiografii zastíněno rozmachem, jenž předcházel a následoval. Bylo poměrně plodné, ale nezvlnilo se do viditelného přílivu talentů a témat. Umělecky mu dominují filmy vztahující se k válce a protektorátu.

V koprodukcí Barrandova a Mosfilmu natočil podle povídek Ludvíka Aškenazyho sovětský režisér Stanislav Rostockij příběhy z květnové Prahy 1945 *Májové hvězdy* (1959), mj. s Janou Brejchovou a Vjačeslavem Tichonovem. Jiří Weiss uspěl na mezinárodním fóru adaptací novely Jan Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (1959): studenta Pavla hrál Ivan Mistrík, skrývanou židovskou dívku Hanku režisérova manželka Dana Smutná. Podle povídky Jana Drdy ze sbírky *Němá barikáda* natočil Jiří Krejčík *Vyšší princip* (1960), hráli František Smolík, Jana Brejchová, Ivan Mistrík, Otomar Krejča, Hannjo Hasse aj. Obraz terezínského ghetta *Transport z ráje* (1962), jak ho podle Arnošta Lustiga natočil Zbyněk Brynych, se už počítá do zlatých šedesátých.

V dlouhé metráži debutovali dva filmaři se zajímavou budoucností: František Vláčil natočil lyrický snímek *Holubice* (1960) a Antonín Kachlík *Červnové dny* (1961) z prostředí hornického učiliště.

Nastalo období úspěšných „druhotin“. Více než dva miliony diváků přilákala komedie Vladimíra Síse s Josefem Kemrem *U nás v Mechově* (1960). Františku Vláčilovi se vydařilo historické drama *Ďáblova past* (1961). Úspěch u kritiky za inteligentní a intelektuální humor a – jak bychom dnes řekli – intertextualitu zaznamenala barevná komedie Zdeňka Podskalského podle scénáře Františka Daniela a Miloše V. Kratochvíla *Kam čert nemůže* (1959), parafrázující faustovský mýtus. V roli dívky, která originálním způsobem nadbíhá vyhořelému lékaři zvanému Faust (Miroslav Horníček), zjevuje se mu v podobě Mefistofely s červeným pláštěm, provokuje ho a vymyslí pro něj noční výlet do hradu, kde je průvodkyní, debutovala Jana Hlaváčová. Komedie s působivou hudbou Zdeňka Lišky, ač ve druhé polovině poněkud kostrbatá, jako by svým stylem předjala pozdější pohádku pro dospělé *Až přijde kocour* Vojtěcha Jasného a pronikla dokonce do hlavní soutěže 13. MFF v Cannes 1960. Jak později Podskalský vyprávěl, o filmu se říkalo: „z krému na boty do Cannes“; krém na boty byl metonymií celuloidového odpadu, jenž údajně sloužil jako surovina pro krém na boty.

Žánrová produkce se dále rozvíjela. Karel Kachyňa natočil podle Rudolfa Kalčíka napínavou detektivku *Král Šumavy* (1959) s Jiřím Valou, Jiřinou Švorcovou a Radovanem Lukavským, jeden z nejnavštěvovanějších domácích filmů, dodnes oblíbený, jenž režimu propagandisticky posloužil jako propagace Pohraniční stráže a odsouzení převaděčů a kopečkářů.⁴¹

Začal triptych detektivek režiséra Vladimíra Čecha s kapitánem Tůmou (Karel Höger) a nadporučíkem Líbalem (Josef Bek). První, stylově nepříliš výrazný kousek *105 % alibi* (1959) přivítala kritika jako po dlouhé době první neideologizovanou detektivku, kde jde o „normální“ (peníze), nikoli ideové motivy ke zločinu. Druhý díl *Kde alibi nestačí* (1961) vyniká nonšalantní uvolněností, mistrovskou gradací a je z triptychu nejlepší: skvěle využívá lokací Karlových Varů, kde sledujeme výrazné tváře: manekýnku Annu Pitašovou v roli femme fatale, kvůli níž se zločin děje, Jana Třísku jako jejího mladičkého milence, noblesního Oldřicha Nového v roli jejího manžela a ředitele hotelu Krause, jenž si trpce uvědomuje své stárnutí a před kriminalisty perlí ironickými hláškami: „Já se starám jen o tržbu a splnění plánu, kdežto

⁴¹ Viz sborník KOPAL, Petr (ed). *Král Šumavy: komunistický thriller*. Praha: Academia, 2019.

vám jde o člověka ... ovšem teprve, až už je po něm, že. V tom je, soudruzi, ta chyba." V úloze šejdíře Šestáka exceloval dramaturg Bohumil Šmída, zaujali i Josef Abrhám a Libuše Geprtová jako milenci a náhodní svědkové. Závěrečný, tentokrát širokoúhlý díl *Alibi na vodě* (1965) přijala už kritika s jistou nevraživostí: autoři totiž mimo jiné chtěli zlehčit snobské umělecké prostředí, včetně modernistických trendů v umění. Zde už se Vladimír Čech projevil jako stranický tvůrce, stojící v opozici vůči nové vlně, kterýžto postoj pak stvrdil za normalizace. Celý triptych „Alibi“ líbivým a obratným způsobem následuje dobovou oficiální ideologií, když zlo nalézá tam, kde přežívá „buržoazní“ mentalita touhy po penězích a soukromého podnikání.

Po druhém díle „Alibi“ natočil Vladimír Čech dle skutečných událostí a scénáře Jiřího Muchy nepovedený thriller *Kohout plaší smrt* (1961), zajímavý snad jen obsazením Karla Högera a Josefa Beka „proti typu“ do rolí diverzantů. Motívem důstojníka Bezpečnosti (Július Pántik), jenž pronikne do skupiny záškodníků, snímek předjal pozdější *Cesty mužů* (1972).

Martin Frič natočil dvě dodnes v televizi vysílané pohádky: klasickou *Princeznu se zlatou hvězdou* (1959), jež po *Pyšné princezně* zopakovala „studnoválečnický“ koncept dvou protikladných království a oplývala baletními sekvencemi, a podle Jana Drdy opileckou frašku *Dařbuján a Pandrhola* (1959): namodralý Smrt'ák s kosou v podání Václava Lohniského byl podobně nezapomenutelný jako jeho černobílá inkarnace ze *Sedmé pečeti* (Det sjunde inseglet, 1957) Ingmara Bergmana. Představitel Kuby Dařbujána Jiří Sovák vynikl pak jako chalupník, jemuž se dostalo moci nad počasím, v další lidové veselohře *Florián* (1961), kde režisér Josef Mach již podruhé zkombinoval malované dekorace s živými herci. Oba filmy vznikly ve skupině Brož – Ptáček.

Kombinaci hraných a animovaných postupů využil znovu Karel Zeman v trikové a výtvarně opět oslnivém filmu *Baron Prášil* (1961) s Milošem Kopeckým v titulní roli. Herec bavil diváky i ve výpravně širokoúhlé sci-fi komedii Oldřicha Lipského *Muž z prvního století* (1961), jímž se na Barrandově jako kostýmní návrhářka poprvé představila Ester Krumbachová.

Prvních úspěchů dosáhl nový typ problémového filmu s dětským hrdinou. *Králíci ve vysoké trávě* (1961) Václava Gajera ukázaly mravní rozpolcenost chlapce mezi dvěma autoritami: pionýrskou organizací a katolickou církví. *Trápení* (1961) zahájilo desetiletou spolupráci scenáristy Jana Procházky s režisérem Karlem Kachyňou.

Kulturní milieu šedesátých let

Pamětníci vzpomínají na šedesáté roky s nostalgií jako na inspirativní éru radostného rozšiřování rozličných potěšení. Režim si uchoval své uvadající rituály jako každoroční oslavy 1. máje, osvobození, Velké říjnové socialistické revoluce (VŘSR) a Měsíce československo-sovětského přátelství (MČSP), nad nímž bděl SČSP. Rudá hvězda nadále zářila nad důlními věžemi, pokud se dařilo plnit plán. Ale staré plakáty odnášel z nástěnek vítr a v každodenním životě přibývalo západních kulturních elementů.

Důležitou roli v procesu liberalizace hrála pop music a malá divadla jako Semafor, Rokoko, Divadlo Na zábradlí nebo Satirické divadlo Večerní Brno. Publikum lákaly zahraniční filmy, zejména westerny a žánr pláště a dýky. Početná mladá generace narozená po druhé světové válce si osvojila nový životní styl: džínsy (texasky), kytary, delší vlasy, moderní tance jako rock'n'roll, twist, letkis...

Volný čas trávil mládež s tranzistorovým rádiem u ucha nebo v romantických údolích zpívala Arizonu. Stále více českých a slovenských rodin si mohlo pořídit osobní automobil, dopřát si zahraniční dovolenou. Znakem luxusu se stalo vlastnictví chaty.

Na zámku v Liblicích u Mělníka se v květnu 1963 konala mezinárodní konference o Franzi Kafkovi (1883–1924). Do popředí ve filozofických debatách pronikl pojem odcizení, jemuž se ve světě dostalo publicity poté, co po druhé světové válce vešla ve známost raná díla mladého Karla Marxe, zejména jeho *Ekonomicko-filozofické rukopisy*.

V úplnosti vyšly *Ekonomicko-filozofické rukopisy* poprvé v roce 1932, v padesátých letech se jejich překlad objevil v Jugoslávii, kde ovlivnil filozofickou skupinu kolem časopisu Praxis. S touto skupinou byl později v kontaktu český filozof Karel Kosík (1926–2003), jenž se v průlomové monografii *Dialektika konkrétního* (1963), přeložené do více jazyků, pokusil sblížit marxismus s existencialismem a strukturalismem.⁴²

Koncept odcizení byl důležitý pro soudobou západní filozofii i kinematografii. Za „zrcadlo“ odcizení v buržoazní společnosti byla považována například takzvaná tetralogie citů Michelangela Antonioniho (*Dobrodružství, Noc, Zatmění, Červená pustina*) nebo filmy Federica Felliniho (*Sladký život*) a Ingmara Bergmana (*Mlčení*).

Připomeňme si Marxova slova o odcizené práci:

„A v čem záleží zvnějšnění práce?

Předně v tom, že práce je dělníkovi *vnější*, tj. nenáleží k jeho podstatě, že se proto dělník ve své práci nepotvrzuje, ale popírá, necítí se v ní dobře, ale je v ní nešťasten, nerozvíjí v ní žádnou svobodnou fyzickou ani duchovní energii, ale moří svou tělesnost a ruínuje svého ducha. Proto se dělník cítí při sobě teprve vně práce a v práci se cítí vně sebe. Doma je, když nepracuje, a když pracuje, není doma. Jeho práce není proto dobrovolná, ale vynucená, *nucená práce*. Není proto uspokojením nějaké potřeby, ale jen *prostředkem* k uspokojování potřeb mimo ni. Její cizota se projeví jasně v tom, že jakmile neexistuje žádný fyzický ani jiný nátlak, utíká se před ní jako před morem. Vnější práce, práce, v níž se člověk zvnějšňuje, je práce sebeobětování, trýznění. Konečně se vnějškovost práce jeví pro dělníka v tom, že není jeho vlastní, ale někoho jiného, že mu nepatří, že v ní nenáleží sám sobě, ale někomu jinému.“⁴³

Karel Marx měl na mysli odcizenou práci dělníka za kapitalismu, její popis se ale podobá i zkušenosti dělníka za socialismu, jenž by se dle vládnoucí ideologie měl za vlády dělnické třídy cítit v práci šťasten. Ale nebylo tomu tak, pracující měl pocit, že mu jeho práce nepatří, a utíkal „před ní jako před morem“.

Zdalo se, že právě dílo Franze Kafky lze číst jako metaforu tohoto odcizení. A zlověstná první věta jeho nedokončeného románu *Proces* jako by předpověděla nejen praxi nacistického režimu, ale i tragickou zkušenost občana v režimu komunistickém:

„Patrně učinil někdo na Josefa K. krivé udání, neboť byl, aniž se dopustil něčeho zlého, jednou ráno zatčen.“⁴⁴

⁴² KOSÍK, Karel. *Dialektika konkrétního*. Praha: Academia, 1963.

⁴³ MARX, Karel. *Ekonomicko-filozofické rukopisy z roku 1844*. Praha: Svoboda, 1978, s. 53.

⁴⁴ KAFKA, Franz. *Proces*. Praha: SNKLU, 1965, s. 9.

Pojem odcizení pronikl i do diskursu o české nové vlně. „Hrdinové odcizení“ – tak nazval svou analýzu obrazu člověka ve filmech „mladé vlny“ marxistický filozof Ivan Sviták, jenž v letech 1964–1968 spolupracoval s Československým filmovým ústavem.⁴⁵ Vliv získaly myšlenky francouzského marxistického filozofa Rogera Garaudyho (1913–2012),⁴⁶ zejména jeho kniha *Realismus bez břehů* (1964), jež rozšiřuje kategorii realismu nad rámec, jenž mu byl v dřívějším marxistickém estetickém myšlení přisuzován, a zahrnuje do realismu i dílo Franze Kafky. Dalším vlivným teoretikem odcizení byl rakouský marxista Ernst Fischer (1899–1972).

Začátek šedesátých let ještě ovlivňovala kritika tzv. kultu osobnosti (kterýžto termín zahrnoval zločiny J. V. Stalina), zahájená Nikitou S. Chruščovem na XX. sjezdu KSSS v únoru 1956. XXII. sjezd KSSS v roce 1961 kritiku Stalinova kultu potvrdil a rozšířil.

Ale v říjnu 1964 byl Chruščov svržen: zbaven pozic prvního tajemníka a předsedy rady ministrů. Ve funkci prvního (od XXIII. sjezdu v dubnu 1966 generálního) tajemníka ho nahradil Leonid Brežněv, ve funkci předsedy rady ministrů Alexej Kosygin, ve funkci předsedy prezidia Nejvyššího sovětu Brežněva vystřídal Nikolaj Podgornyj. Jako hlavní ideolog se uhnízdil tajemník ÚV Michail Suslov.

Nové vedení KSSS zastavilo proces destalinizace a liberalizace (tzv. „tání“) a činilo v tomto smyslu tlak na spojenecké země. Již v roce 1965 došlo k náhlému ochlazení v NDR, na prosincovém 11. plénu ÚV SED byla podrobena kritice produkce studie DEFA a tučet východoněmeckých filmů šel následně do trezoru.

Také v Československu od roku 1965 sílily snahy zabrzdit liberální tendence. Konzervativce ve straně znepokojuje zejména týdeník svazu spisovatelů *Literární noviny*, ale také časopis mladé literatury *Tvár* a některé filmy nové vlny. Konflikt vyvrcholil na IV. sjezdu SČSS, po němž jsou *Literární noviny* Svazu československých spisovatelů odňaty, vytváří je při stejném názvu a grafice do konce února 1968 jiná redakce, jež poté přechází do krátce vycházejících *Kulturních novin*. Reformně orientovaní spisovatelé a publicisté od března 1968 pokračují ve „starých“ *Literárkách* týdeníkem *Literární listy*, jejichž název se po spojeneckém vpádu mění na *Listy*.⁴⁷ Po dubnovém plénu 1969 vydávání *Listů* skončilo, zastavena byla i řada dalších politicko-kulturních časopisů (*Reportér*, *Doba*, *Zitřek* aj.).

Uvolnění

Šedesátá léta jsou obdobím, kdy trvá institucionální cenzura. Všechny filmy, ve stádiu přípravy i hotového díla, podléhaly až do roku 1968 cenzurnímu schvalování.⁴⁸ Ve srovnání s předchozí dekadou ale došlo v několika tematických oblastech k uvolnění.

První z těchto oblastí byl osud Židů za nacismu. Pojmy jako holokaust nebo šoa se ve světě začaly používat až od konce sedmdesátých let. O koncentračních táborech se od konce války

⁴⁵ SVITÁK, Ivan. Hrdinové odcizení (Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny). *Film a doba*, 1967, r. 13, č. 2, s. 60–67.

⁴⁶ Roger Garaudy učinil několik názorových obrátů. Poté, co se přihlásil k myšlenkám pražského jara, byl vyloučen z Francouzské komunistické strany. V sedmdesátých letech se přiklonil ke křesťanství a roku 1981 konvertoval k islámu.

⁴⁷ Podrobnosti viz ve vzpomínkové knize tehdejšího šéfredaktora: JUNGSMANN, Milan. *Literárky – můj osud*. Brno: Atlantis, 1999.

⁴⁸ Podrobně o cenzuře píše ve své monografii SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016.

samozřejmě vědělo (koncentrační tábor Osvětim osvobodily jednotky maršála Ivana S. Koněva 27. ledna 1945), vnímány však byly jako místo utrpení mnoha: Židů, Rusů, Čechů, Francouzů, Srbů, komunistů a jiných antifašistů. Z této perspektivy byl natočen i první „holokaustový“ film *Osvětim* (Ostatní etap) polské režisérky Wandy Jakubowské, která sama byla jednou z osvětimských vězenkyní. Druhou v řadě byla česká *Daleká cesta* (1949) Alfréda Radoka. Její promítání ale bylo pozastaveno a v široké distribuci byla uvedena až v roce 1954.

Období pozdního stalinismu bylo antisemitské: zpočátku podporovaný stát Izrael začal za počínající studené války být sovětským blokem vnímán jako nepřítel, počátkem roku 1949 rozjel Stalin kampaň proti tzv. kosmopolitismu, která zahájila šikanu Židů z řad inteligence. Veřejný prostor zaplavila kritika sionismu, ve vykonstruovaných politických procesech byli souzeni komunističtí funkcionáři a intelektuálové židovského původu, což propaganda zdůrazňovala (Rudolf Slánský, Artur London, André Simone, Rudolf Margolius, Eduard Goldstücker, František J. Kolár aj.).

Od druhé půle padesátých let se židovská tematika do umělecké tvorby vracela. Vznikají filmy *Romeo, Julie a tma* (1960), *Sousto* (FAMU 1960), *Transport z ráje* (1962), *Démanty noci* (1964), *A pátý jezdec je Strach* (1964), *Obchod na korze* (1965), televizní *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965), *Dita Saxová* (1967), *Spalovač mrtvol* (1968).

Období normalizace bylo opět antisemitské, byť nikoli explicitně. Ve filmu Jaroslava Balíka *Milenci v roce jedna* (1973) nesmělo být otevřeně sděleno, že Helena je Židovka. Zahraniční filmy s tematikou šoa nebyly v ČSSR uváděny, ani když pocházely ze spřátelených zemí; výjimkou byl *Jakub lhář* (NDR 1974) s Vlastimilem Brodským v hlavní roli.

Dalším choulostivým tématem byly zločiny stalinské éry, jimž se říkalo „kult osobnosti“, případně „přehmaty“, „chyby“, „deformace“. Od smrti J. V. Stalina a od XX. sjezdu KSSS se v socialistických kulturách objevuje specifický typ tzv. účtujícího díla – jedná se o kritickou reflexi stalinského režimu a prvních let budování socialismu.⁴⁹

V šedesátých letech se takové filmy objevily v SSSR (*Čisté nebe*), v Maďarsku (*Deset tisíc sluncí, Dny čekání*), v Jugoslávii (*Poledne, Úloha mé rodiny ve světové revoluci, Obrazy ze života úderníka*). Po roce 1968 se účtování na několik let zastavilo, ale od roku 1976 znovu sílí: *Člověk z mramoru, Věra Angiová, později Pokání, Zítřka byla válka* atd.

Silný byl proud těchto filmů v Československu: jednou z prvních vlašťovek byla *Cesta hlubokým lesem*. Koncem dekády přibyli *Žert, Ohlédnutí, Všichni dobří rodáci, Skřivánci na niti, Ucho*. První tři filmy se krátce hrály, zbylé dva šly do trezoru. Jako morální vyrovnání vnímalo publikum i film *Nebeští jezdci*, jenž vzdal hold československým letcům za druhé světové války v Anglii, kteří byli po Únoru 1948 nespravedlivě šikanováni, ba vězněni; tento snímek za normalizace zakázaný nebyl.

Proces rehabilitací nevinně odsouzených, započatý už v padesátých letech a akcentovaný za československého jara 1968, byl po nástupu normalizace na výslovné přání Leonida Brežněva zastaven. Normalizační produkce se pak snažila padesátá léta a činnost silových složek v tehdejší době v očích publika „rehabilitovat“, srov. *Cesty mužů* (1972), *Vysoká modrá zeď* (1974), *O moravské zemi* (1977), seriál *Třicet případů majora Zemana* atd.

Česká kinematografie se o účtující dílo znovu pokusila na samém konci minulého režimu – film Jiřího Svobody podle stejnojmenného románu Jaromíry Kolárové *Jen o rodinných záležitostech* (1990), variace na téma, jemuž se věnovalo slavnější svědectví Artura Londona *Doznání a*

⁴⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy I. Poznámky k jednomu důležitému proudu v tvorbě socialistických kinematografií. *Film a doba*. 1989, roč. 35, č. 6, s. 334–339.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy II. *Film a doba*. 1989, roč. 35, č. 7, s. 383–389.

stejnomený film Costy-Gavrase. Svobodův film byl ale dotočen a uveden až po sametové revoluci, kdy jej kina, kritika a publikum nepřijaly přívětivě, mimo jiné proto, že se režisér mezitím ujal funkce předsedy Komunistické strany Čech a Moravy (1990–1993).

Běžné bylo v kinematografii šedesátých let zobrazování nedostatků každodenního života (tzv. komunální satira, srov. např. komedii *Bílá paní*). Ať byla otevřenost vůči kritickým náhledům v různých dobách a místech větší nebo menší, dva limity v žádné kinematografii zemí sovětského bloku prolomeny býti nesměly: nebylo dovoleno zpochybňovat vedoucí úlohu strany a vedoucí úlohu Sovětského svazu. Autoři se proto uchylovali ke kritice nepřímé prostřednictvím podobenství, jež se v šedesátých letech stalo produktivním žánrem v rámci artové kinematografie: *Až přijde kocour*, *Postava k podpírání*, *O slavnosti a hostech*, *Sedmikrásky*, *Případ pro začínajícího kata*, *Ovoce stromů rajských jíme*.

Čtvrté tabu, jež bylo v šedesátých letech (opětovně) strženo, byl sex. Naše kinematografie v tomto směru měla být na co hrdá, protože filmy Gustava Machatého *Erotikon* (1929) a *Extase* (1932) znamenaly průlom ve světovém měřítku. Od šedesátých let přibývá v českých filmech erotiky, srov. nahé scény ve filmech *Lásky jedné plavovlásky*, *Souhvězdí Panny*, frivolní *Dýmky*, řešení intimního problému ve snímku *Ostře sledované vlaky*. Debut Václava Matějky se přímo jmenuje *Nahota*.⁵⁰ Erotická odvaha českých filmů pohoršovala soudruhy z bratrských socialistických zemí a fascinovala západní producenty, distributory, festivaly a novináře. K několika českým filmům (*Černý Petr*, *Znamení Raka*) byly na žádost západního distributora dodatečně přidány některé záběry.

O slávu českých a slovenských filmů v cizině se mj. zasloužil italský producent Moris Ergas (1922–1995), jenž zasahoval i do výroby filmů, o které projevil zájem. Ve svých memoárech ho charakterizuje Jiří Menzel:

„To byl náhončí producenta Carla Pontiho, který v Praze nakupoval pro italský a americký trh české filmy. Měl hezký byt na Vinohradech, nabídl mi kávu, sám si nalil panáka. [...] A pak, zčistajasna, jen tak mezi řečí, na mne vybafl, co bych říkal tomu, kdybych s ním na tři týdny odletěl do Itálie a potom do Ameriky.“⁵¹

Na zážitky s Morisem Ergasem vzpomíná i Juraj Jakubisko:

„Po francouzském štábu přijel na Kolibu italský producent Moric Ergas. Kromě maďarštiny ovládá všechny evropské jazyky, takže se s ním dá mluvit i slovensky. Ředitel mu promítá slovenské filmy. Když zhlédne mou servisku *Zbehov a pútnikov*, okamžitě se rozhodne film zakoupit pro celosvětovou distribuci. Má ale podmínku. Mezi první válkou a nukleární mu chybí druhá světová.“⁵²

⁵⁰ Blíže viz: FRODLOVÁ, Tereza, Lukáš SKUPA. Hlavně ne vulgárně! In: SKUPA, Lukáš (ed). *Ostře sledované vlaky*. Praha: NFA 2014, s. 136–157.

⁵¹ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart 2013, s. 192.

⁵² JAKUBISKO, Juraj. *Živé stříbro*. Praha: XYZ, 2013, s. 258. Dále např. na s. 292–295, 312.

Literatura zlatých šedesátých

Nejen v kinematografii, ale i v české literatuře byla šedesátá léta zlatým obdobím. V první řadě nás zde zajímají spisovatelé, kteří ovlivnili filmovou tvorbu.

Na prvním místě to byl

BOHUMIL HRABAL (1914–1997),

jenž svým pozdním debutem *Perlička na dně* (1963) oslavil outsidersy a hospodské vypravěče – pábitelé. Následovaly v rychlém sledu knížky *Pábitelé* (1964), *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964), *Ostře sledované vlaky* (1965), *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965), *Morytáty a legendy* (1968). Náklad následující sbírky *Poupata* (1970) byl zabaven. Do oficiálně vydávané literatury se Hrabal vrátil po svém loajálním prohlášení (1975) ve stranickém kulturním časopise *Tvorba*: nejprve vycházejí *Postřižiny* (1976), následně *Slavnosti sněženek* (1978), *Krasosmutnění* (1979) a další. Novela *Obsluhoval jsem anglického krále* vyšla v exilu a v roce 1982 ji vydala Jazzová sekce, první vydání v Československém spisovateli je až z roku 1989.

K Bohumilu Hrabalovi se filmaři nové vlny přihlásili povídkovým projektem *Perličky na dně* (1965), následně vznikly *Ostře sledované vlaky* (1966) a *Skřivánci na niti* (1969). Jiří Menzel si nepsaný „monopol“ na Hrabala udržel i za normalizace, když mu bylo dovoleno natočit *Postřižiny* (1980) a *Slavnosti sněženek* (1983).

Až na sklonku režimu natočil Petr Koliha snímek *Něžný barbar* (1989) a později předvedla svůj neúspěšný koprodukční snímek *Příliš hlučná samota* (1994) francouzská filmařka českého původu Věra Caisová. Na adaptaci románu *Obsluhoval jsem anglického krále* aspirovali Karel Kachyňa a Jiří Menzel, který ji nakonec realizoval (2006).

MILAN KUNDERA (1929)

měl k filmu blízko jako absolvent scenáristiky na FAMU (1952), kde poté vyučoval světovou literaturu. Od roku 1953 do svého odchodu do Francie (1975) vydal v Československu tři básnické knížky, studii o Vladislavu Vančurovi, dvě divadelní hry, tři sešity povídek *Směšné lásky* (1963, 1965, 1968) a román *Žert*. Dle jeho próz byly ve zlatých šedesátých natočeny tři filmy: *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965, podle povídky z prvního sešitu *Směšných lásek*), *Žert* (Jaromil Jireš 1968) a *Já truchlivý bůh* (Antonín Kachlík, 1969, podle povídky z prvního sešitu *Směšných lásek*, kterou ale autor později ze souborného vydání vyřadil). Kachlíkův film považuje spisovatel za sobě nejbližší. Philip Kaufman zfilmoval v USA román *Nesnesitelná lehkost bytí* (1988).

ARNOŠT LUSTIG (1926–2011)

zažil terezínské ghetto a koncentračních tábory Osvětim a Buchenwald a uprchl z transportu smrti. Vydal knihy *Noc a naděje* (1958), *Démanty noci* (1958), *Dita Saxová* (1962), *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964) aj. V roce 1968 odešel do USA. Podle jeho próz vznikly v šedesátých letech filmy *Sousto* (Jan Němec, FAMU 1960), *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962), *Démanty noci* (Jan Němec, FAMU 1964), *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (Antonín Moskalyk, 1965, tv) a *Dita Saxová* (Antonín Moskalyk, 1967). Později *Colette* (Milan Cieslar, 2013).

OLDŘICH DANĚK (1927–2000)

působil jako dramatik, scenárista, divadelní, televizní i filmový režisér.

Scénáře (výběr): *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958), *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967), *Byl jednou jeden dům* (TV seriál, František Filip, 1975), *Dnes v jednom domě* (TV seriál, František Filip, 1979) aj.

Filmová režie: *Tři tuny prachu* (1960), *Pohled do očí* (1961), *Spanilá jízda* (1963), *Lov na mamuta* (1964), *Královský omyl* (1968).

LUDVÍK AŠKENAZY (1921–1986)

byl novinář, spisovatel, scenárista, autor knížek pro děti. Příslušník československé vojenské jednotky v SSSR. Po srpnu 1968 emigroval do Mnichova, později se usadil v Itálii.

Knihy (výběr): *Dětské etudy* (1955), *Květnové hvězdy* (1955), *Milenci z bedny* (1959) a *Praštěné pohádky* (1965).⁵³ Scénáře: *Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953), *Tam na konečné* (Ján Kadár & Elmar Klos, 1957), *Hry a sny* (Milan Vošmik, 1958), *Májové hvězdy* (Stanislav Rostockij, 1959), *Noční host* (Otakar Vávra, 1961), *Křik* (Jaromil Jireš, 1963).

LADISLAV FUKS (1923–1994)

ohromil debutem *Pan Theodor Mundstock* (1963), stejně jako prózami *Mí černovlasí bratři* (1964), *Variace pro temnou strunu* (1966), *Spalovač mrtvol* (1967), *Myši Natalie Mooshabrové* (1970), *Příběh kriminálního rady* (1971) aj. Po roce 1968 zůstal členem KSČ a vyšel vstříc normalizačním ideovým očekáváním knížkami *Návrat z žitného pole* (1974), *Pasáček z doliny* (1977) a *Křišťálový pantoflíček* (1978, o dětství Julia Fučíka). Fuksovo dílo vrcholí obrovitým románem *Vévodkyně a kuchařka* (1983), vřele přijatým normalizační kritikou. Do kinematografie se Fuks zapsal jako autor předlohy ke geniálnímu filmu *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1967). František Vlácil natočil snímek *Pasáček z doliny* (1983). Některé Fuksovy náměty byly zpracovány pro televizi. Polské adaptace: *Pohlednice z cesty* (Kartka z podrůzy, Waldemar Dziki, 1983, podle románu *Pan Theodor Mundstock*) a *Uprostřed nočního ticha* (Wsród nocnej ciszy, Tadeusz Chmielewski, 1978, podle románu *Příběh kriminálního rady*).

VLADIMÍR PÁRAL (1932)

využíval moderních postupů (zhuštěného výrazu, polopřímé řeči, střídání vypravěčů a mluvnických osob, filmového „stříhu“) k zobrazení stereotypů pracovního a sexuálního života a marné snahy lidí z nudy se vymanit. Hrdinou je nejčastěji inženýr chemie, děj se odehrává v Ústí nad Labem: *Veletrh splněných přání* (1964) s podtitulem „příběh pokleslé aktivity“, *Soukromá vichřice* (1966, „laboratorní zpráva ze života hmyzu“), *Katapult* (1967, „jízdni řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje“). Během zlatých šedesátých byla z nich zfilmována *Soukromá vichřice* (Hynek Bočan, 1967). Vladimír Páral pokračoval podobenstvím o věčném koloběhu totality *Milenci a vrazi* (1969, „magazín ukájení před r. 2000“) a románem *Profesionální žena* (1971, „román pro každého“). Po „černé pentalogii“ spisovatel vyšel vstříc normalizačním ideovým očekáváním a zahájil optimistickou „bílou pentalogii“: *Mladý muž a bílá velryba* (1973, „malý chemický epos“), *Radost až do rána* (1975, „o křečcích a lidech“), *Generální zázrak* (1977, „román naděje“), *Muka obraznosti* (1980, „konfrontace snu a skutečnosti“), následovaly čtyři sci-fi a po roce 1990 dalších šest románů. Číst Párala bylo za normalizace v módě a knižní čtvrtky s jeho novinkou znamenaly dlouhé fronty dychtivých zákazníků. Za normalizace byly zfilmovány Páralovy romány *Radost až do rána* (Antonín Kachlík, 1978), *Mladý muž a bílá velryba* (Jaromil Jireš, 1978), *Katapult* (Jaromil Jireš, 1983), *Muka obraznosti* (Vladimír Drha, 1989), po roce 1989 pak nepříliš úspěšně *Playgirls 1 a 2* (Vít Olmer, 1995) a *Milenci a vrazi* (Viktor Polesný, 2004).

⁵³ Oblíbená dětská knížka autora této příručky, ilustrovaná vtipnými kolážemi Bohumila Štěpána.

Nejširší brázdu vyoral ve filmové tvorbě šedesátých let rodák z Ivančic

JAN PROCHÁZKA (1929–1971).

Popularitu získal novelou *Zelené obzory* (1960) a románem *Přestřelka* (1964). Od roku 1962 kandidát ÚV KSČ (1967 zbaven funkce), člen ideologické komise ÚV KSČ, poradce prvního tajemníka a prezidenta Antonína Novotného. Byl to on, kdo na mítinku v březnu 1968 pronesl slavnou větu: „Cenzura je zrušena, hurá!“ Jak přední protagonist obrodného procesu byl po dubnu 1969 vyloučen z veřejného života. V dubnu 1970 odvysílala Československá televize pořad *Svědectví od Seiny*, který se ho snažil zdiskreditovat. Jan Procházka, trýzněný kampaní proti své cti, zemřel v pouhých 42 letech na rakovinu.

Napsal asi 33 scénářů, z nichž 13 natočil Karel Kachyňa (mj. *Trápení, Ať žije republika, Kočár do Vídně, Noc nevěsty, Směšný pán, Ucho*) a tři Ivo Novák (*Maratón*). V Procházkově filmografii najdeme i žánrové snímky: *Valčík pro milión, Komu tančí Havana, Transit Carlsbad, Slasti Otce vlasti, Svatby pana Voka*. Pod krycími jmény byly za normalizace realizovány Procházkovy scénáře *Už zase skáču přes kaluže* (1970) a *Páni kluci* (1975).

V letech 1962–1969 řídil tvůrčí skupinu Švabík – Procházka (dříve krátce Hanuš – Procházka), zaměřenou na filmy pro děti; natáčeli je Milan Vošmik (*Anička jde do školy, Táto, sežeň štěně, Volejte Martina, U telefonu Martin, Martin červené sklíčko, Martin a devět bláznů, Na Žižkově válečném voze*), Jan Valášek (*Malý Bobeš, Malý Bobeš ve městě, Když má svátek Dominika*), Jiří Hanibal (*Dědeček, Kyliján a já, Červená kůlna, Malé letní blues*), Věra Plívová-Šimková (*Káťa a krokodýl, Tony, tobě přeskočilo*) a další. V Procházkově skupině vznikla i některá kanonická díla nové vlny (*Démanty noci, O slavnosti a hostech, Křik, Nikdo se nebude smát, Pět holek na krku*) a vůbec zlatých šedesátých (*Marketa Lazarová, Dita Saxová, Já truchlivý Bůh*). Skupina připravila i některé filmy podle scénářů Jana Procházky (*Trápení, Ať žije republika, Kočár do Vídně, Vánoce s Alžbětou, Maratón, Ucho*). Spolupracovala s Karlem Zemanem (*Ukradená vzducholod'*), Pavlem Hobilem (*Máte doma lva?, Ztracená tvář*), Karlem Steklým (*Objev na Štěpátě hůrce, Slasti Otce vlasti*) i začínající Drahomírou Vihanovou (*Zabitá neděle*).

JOSEF ŠKVORECKÝ (1924–2012),

rodák z Náchoda, zasloužil se o českou literaturu jako prozaik, esejista, editor, teoretik a autor detektivek, překladatel z angličtiny a exilový nakladatel. Rozruch vzbudil jeho debut *Zbabělci* (1958) s autobiografickou postavou milovníka jazzu Dannyho Smiřického. Román šokoval cynickým obrazem českého maloměsta na konci války, včetně chladného vztahu k sovětským osvoboditelům, kteří jsou nazýváni pejorativem „Rusáci“. V roce 1969 odjel do USA, následně se usadil v Torontu a spolu se svou manželkou Zdenou Salivarovou tam založili exilové české nakladatelství Sixty-Eight Publishers.

Josef Škvorecký se zajímal o film. Už na konci padesátých let připravoval s Milošem Formanem okupační příběh *Eine kleine Jazzmusic*; povídku natočila až v roce 1996 pro Českou televizi Zuzana Zemanová-Hojdová. S myšlenkou na Lubomíra Lipského vymyslel Škvorecký postavu poručíka Borůvky, z čehož vznikla povídková kniha *Smutek poručíka Borůvky* (1966), povídkový film *Zločin v divčí škole* (1965) a komedie *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (1969). Na základě Škvoreckého scénářů natočil Evald Schorm *Farářův konec* (1968) a Jiří Menzel *Zločin v šantánu* (1969). Podle jednoho z nejčtivějších Škvoreckého románů, „koncového detektivního melodramatu“ *Lviče* (1969), kde se mj. satiricky zrcadlilo prostředí velkého nakladatelství na konci padesátých let, vedeného konformním a bezcharakterním šéfem, natočil Václav Gajer průměrný *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969) s Marií Drahokoupilovou a Janem Kačerem.

Škvoreckého humoristickou knihu z vojenského prostředí padesátých let *Tankový prapor* (1971) zfilmoval Vít Olmer v roce 1991 jako první soukromý porevoluční film (dva miliony diváků). Další Škvoreckého prózy byly po roce 1989 využity pro televizi. Josef Škvorecký je také autorem nespolehlivé vzpomínkové knížky o českých filmařích, zvláště pak o nové vlně *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, s podtitulem *Osobní historie českého filmu* (v Torontu anglicky 1971, česky poprvé 1991).

JAROSLAV DIETL (1929–1985)

byl od konce padesátých let úspěšným autorem divadelních her, televizních inscenací a seriálů: *Rodina Bláhova* (1959), *Tři chlapi v chalupě* (1962), *Eliška a její rod* (1966). Napsal scénáře k filmům *Cesta hlubokým lesem* (Štěpán Skalský, 1963), *Hrdina má strach* (František Filip, 1965), *Ženu ani květinou neuhodíš* (Zdeněk Podskalský 1966), *Nejlepší ženská mého života* (Martin Frič, 1968), *Bylo čtvrt a bude půl* (Vladimír Čech, 1968), *Ďábelské libánky* (Zdeněk Podskalský, 1970), *Pět mužů a jedno srdce* (Jan Matějovský, 1971), později např. *Causa Králík* (1979).

Velikou oblibu si získal jeho komediální televizní rodinný seriál s písničkami a zpěváky *Píseň pro Rudolfa III.* (1967–1969). Díl *Rudolf III. na dvoře Leonida I.* vznikl jako bezprostřední reakce na srpnový vpád sovětských vojsk. Marta Kubišová nazpívala pro seriál *Modlitbu pro Martu*, pochází z něho i dobově aktuální hit Heleny Vondráčkové *Přejdi Jordán*.

V roce 1970 byl Jaroslav Dietl vyloučen z KSČ a propuštěn z ČST, útočiště našel ve FS Barrandov, ale již v roce 1971 má na obrazovce premiéru pilotní díl *Dispečer a děvčátko z kolonie*, vyrobený v ostravském studiu, jenž pokračuje seriálem *Dispečer*.⁵⁴

Po seriálové adaptaci románu Gustava Flauberta *Bouvard a Pécuchet* pod názvem *Byli jednou dva písáři* (1972) napsal Dietl svůj první velký seriál metodou socialistického realismu *Nejmladší z rodu Hamrů* (1975) o kolektivizaci zemědělství, vzdáleně inspirovaný románem Michaila Šolochova *Rozrušená země*, který Dietl v roce 1961 přepsal pro televizi. Následovaly další seriály na objednávku: *Muž na radnici* (1976) o práci národního výboru, *Nemocnice na kraji města* (1977, 1981), *Žena za pultem* (1977) s členkou ÚV KSČ Jiřinou Švorcovou v titulní úloze, *Plechová kavalérie* (1979), *Inženýrská odysea* (1979), *Okres na severu* (1981) o tajemníkovi OV KSČ, *Synové a dcery Jakuba skláře* (1985), *Velké sedlo* (1986). Této řadě se nejen svojí interaktivitou vymykají *Rozpaky kuchaře Svatopluka* (1984), nepřiznaně navazující na někdejší *Kinoautomat*.⁵⁵

S Dietlovými seriály se pojí vzpomínky na vylidněné ulice v neděli večer, kdy se obvykle vysílal další díl. Získání renomovaného profesionála Jaroslava Dietla pro seriály propagující družstevní zemědělství, národní výbory či stranické funkcionáře bylo pro kulturní politiku normalizačního režimu obrovským úspěchem. Jejich autorem totiž nebyl nikdo ze „stranického aktivu“, ale důvěryhodný umělec, dokonce s politickým „škraloupem“, jehož zábavné seriály si publikum zamilovalo už ve zlatých šedesátých. Ani kritici, kterým neunikly laciné motivy v Dietlových seriálech, nemohli plodnému scenáristovi upřít profesionalitu, smysl pro výstavbu příběhu, vtipné dialogy a jistou míru odvahy při kritice nedostatků života v tzv. reálném socialismu.

⁵⁴ Přesněji *Dispečer a...*, neboť epizody se jmenovaly *Dispečer a švagři*, *Dispečer a trumpeta* atd.

⁵⁵ Podrobněji PEŠÁK, Lukáš. *Rozpaky seriálového teoretika*. Brno, 2019. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

VÁCLAV HAVEL (1936–2011)

toužil stát se filmařem, ale nebylo mu dopřáno studovat na FAMU. Stal se proto dramatikem a proslavil se dvěma absurdními dramaty, jež si tropila posměch z oficiálních rituálů a jejich vyprázdněného jazyka: *Zahradní slavnost* (1963) a *Vyrozumění* (1965). Příležitostně o filmech publikoval, zahrál si malou roli v první povídce filmu *Každý mladý muž* Pavla Juráčka (1965).⁵⁶ Sen stát se filmovým režisérem si Václav Havel splnil na konci života, když zfilmoval svou poslední hru *Odcházení* (2011).

JAN OTČENÁŠEK (1924–1979)

byl prozaik, scenárista a od roku 1973 dramaturg FS Barrandov. Knihy (výběr): *Občan Brych* (1955), *Romeo, Julie a tma* (1958), *Kulhavý Orfeus* (1964), *Když v ráji přšlo* (1972). Náměty a scénáře (výběr): *Občan Brych* (Otakar Vávra, 1958), *Romeo, Julie a tma* (Jiří Weiss, 1959), *Jarní povětrí* (podle motivu z románu *Občan Brych*, Ladislav Helge, 1961), *Bez svatozáře* (Ladislav Helge, 1963), *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966), *Jak se krade milión* (Jaroslav Balík, 1967), *Ta třetí* (podle stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka, Jaroslav Balík, 1968), *Romeo a Julie na konci listopadu* (TV, Jaroslav Balík, 1971), *Svatba bez prstýnku* (podle románu *Kulhavý Orfeus*, Vladimír Čech, 1971), *Milenci v roce jedna* (Jaroslav Balík, 1973), *V každém pokoji žena* (Jaroslav Balík, 1973), *Byl jednou jeden dům* (TV seriál, František Filip, 1975), *Stín létajícího ptáčka* (Jaroslav Balík, 1977), *Dnes v jednom domě* (TV seriál, František Filip, 1979), *Když v ráji přšlo* (Magdalena Pivoňková, 1972).

Na Jana Otčenáška vzpomínal režisér Jiří Weiss:

„Jan Otčenášek neměl ani virtuozitu Vladimíra Neffa, ani člověčinu Ivana Olbrachta, zato však měl instinkt ‚co se nosí‘; žít v USA, byl by býval milionářem.

K psaní se dostal jako ‚stranický kádr‘. Sotva napsal *Občana Brycha*, jeho hvězda se rozzářila na stránkách stranického tisku. [...]

Jan, který pocházel z chudých poměrů, si velice vážil svého postavení, a všechno, co napsal, kalibroval takovým způsobem, aby to bez potíží proklouzlo ideologickými síty.“⁵⁷

Hvězdy zlatých šedesátých

Každé období má své herecké tváře, obsazování týchž herců v řadě filmů za sebou trvá v české kinematografii od dvacátých let.

JANA BREJCHOVÁ (1940), považovaná za první „star“ znárodněné kinematografie, se proslavila už v dívčích rolích na konci padesátých a na počátku šedesátých let (*Žižkovská romance*, *Probuzení*, *Touha*, *Štěňata*, *Vlčí jáma*, *Vyšší princip*, *Májové hvězdy* aj.). Později ztělesnila například výrazné postavy ve filmech Evalda Schorma (*Každý den odvahu*, *Návrat ztraceného syna*, *Farářův konec*), v *Noci nevěsty* Karla Kachyni, hrála i v komediích (*Ženu ani květinou neuhodíš*).

⁵⁶ Havlovy texty vztahující se k filmu shrnuje publikace: BERNARD, Jan. *Václav Havel a film. Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989*. Praha: Knihovna Václava Havla a NFA, 2018.

⁵⁷ WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s.

„Ikonou“ se stala

OLGA SCHOBEROVÁ (1943).

Objevil ji a ukázal (ve cvičebním úboru) Antonín Kachlík ve vojenské komedii *Bylo nás deset* (1963). V březnu 1964 ozdobila titulní stranu *Playboye* jako exemplář „dívek z Ruska a zpoza železné opony“. Největší role v domácí kinematografii zahrála v parodických komediích *Limonádový Joe* (1964), *Kdo chce zabít Jessii* (1966), „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970) a *Adéla ještě nevečeřela* (1977). Menší, ale výrazné bylo její účinkování ve filmech *Flám* (1966) a *Slečny přijdou později* (1966). Hrála asi v deseti zahraničních filmech, většinou se svým pozdějším manželem Bradem Harrisem, z nich se u nás natáčely i promítaly gangsterka *Tajemství čínského karafiátu* (1964) a western *Zlatokopové z Arkansasu* (1964). Jistý čas používala pseudonym Olinka Běrová. Koprodukční snímek *Dovídenia v pekle, priatelja* (1970) Juraj Jakubisko dokončil, doplnil a uvedl až v roce 1990.

IVA JANŽUROVÁ (1941)

vytvořila vynikající dramatické role ve filmech *Kočár do Vídně* (1966), *Znamení Raka* (1966), výrazné komické role v komediích *Svatba jako řemen* (1967), *Pension pro svobodné pány* (1967), *Světáci* (1969), *Ďábelské líbáňky* (1970) a „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970). Popularitu získala jako Šárka v seriálu *Píseň pro Rudolfa III.* (1967–1969). Vážnou dvojroli jí svěřil Juraj Herz v hororu *Morgiana* (1972).

Také další komička

JIŘINA BOHDALOVÁ (1931)

hrála vážné role: *Hvězda zvaná Pelyněk* (1964), *Ucho* (1970). Byla mj. hvězdou muzikálu *Dáma na kolejích* (1966), feministické grotesky *Vražda ing. Čerta* (1970) a jednou ze tří lehkých dam v komedii *Světáci* (1969). Hrála titulní roli ve snímku Františka Filipa *Odvážná slečna* (1969), kritika ji chválila za *Přísně tajné premiéry* (1967).

Royněž

JIŘINA JIRÁSKOVÁ (1931–2013)

vynikla v komedii *Světáci* (1969). Dostala sólový part v hořké komedii *Jak se zbavit Helenky* (1967). Po roce 1969 nesměla ve filmech účinkovat, vrátila se na plátno až po roce 1977 a nejvděčnější roli vytvořila ve filmu Karla Kachyni *Sestřičky* (1983).

RUDOLF HRUŠÍNSKÝ (1920–1994)

disponoval velkou schopností převtělení, a to bez nápadné změny svého zevnějšku, dikce nebo mimiky; dokázal vytvořit figury komické, ambivalentní, zádučivé i děsivé. V šedesátých letech ztělesnil hlavní postavy např. ve filmech *Noční host*, *Naděje*, *Hrdina má strach*, *Vražda po našem*, *Bílá paní*, *Jak se krade milión*, *Rozmarné léto*, *Čest a sláva*, *Spalovač mrtvol*. Hrál také majora Kalaše ve třech detektivkách Petra Schulhoffa: *Strach* (1963), *Vrah skrývá tvář* (1966), *Po stopách krve*, k nimž později přibyla ještě *Diagnóza smrti* (1979). Za normalizace nesměl několik let ve filmu a televizi účinkovat. První roli po období distance dostal roku 1975 v první povídce filmu Vladimíra Čecha *Štafeta*, jenž se ale dostal do kin až v lednu 1979 pod názvem *Silnější než strach*. Mezitím ztělesnil doktora Meluzina ve filmu Františka Vlácilá *Dým bramborové natě* (1976) a hrál pak v dalších filmech, mj. *Adéla ještě nevečeřela*, *Kulový blesk*, *Báječní muži s klikou*, *Postřižiny*, *Pozor, vizita!*, *Vesničko má středisková* aj.

VLADIMÍR MENŠÍK (1929–1988)

jako jeden z mála domácích herců neměl po většinu své kariéry divadelní angažmá a od konce padesátých let byl zaměstnancem FS Barrandov. Každoročně účinkoval asi v desítku filmů a jeho postavy jsou nezapomenutelné, i když třeba nejsou hlavní. Jmenovat filmy, ve kterých Menšík nehraje, je těžší než jmenovat, ve kterých hraje:⁵⁸ *Až přijde kocour*, *Limonádový Joe*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Marketa Lazarová*, *Spalovač mrtvol*, *Nahá pastýřka*, *Všichni dobří rodáci*, *Panensví a kriminál*, *Světáci*, *Vražda ing. Čerta*, „*Pane, vy jste vdova!*“, *Dívka na koštěti*. Roli sobě na tělo ušil Menšík jako spoluautor námětu snímku *Klec pro dva*. Vrcholu popularity dosáhl v sedmdesátých letech, kdy se navíc stal televizním bavičem a vypravěčem, dodnes se reprizují jeho *Silvestry*. Hluboce prožité byly jeho role v televizním diptychu Jiřího Hubače *Ikarův pád* (1977) a *Tažní ptáci* (1983).

Oblíbeným komikem byl Menšíkův kumpán

JIŘÍ SOVÁK (1920–2000),

muž věčně středního věku, úřednického zjevu a suchého humoru. Rád ho obsazoval Martin Frič (*Dařbuján a Pandrhola*, *Král Králů*, *Přísně tajné premiéry*, *Nejlepší ženská mého života*), Václav Vorlíček (*Kdo chce zabít Jessii*, *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*, „*Pane, vy jste vdova!*“), Josef Mach (*Florián*). Sovák exceloval ve *Světácích*, zahrál si i majora Kalaše v detektivce *Na kolejích čeká vrah*. Ztělesnil i chameleonského ředitele školy v politické pohádce *Až přijde kocour*. Vojtěch Jasný tuto postavu koncipoval podle tehdejšího prvního tajemníka a prezidenta Antonína Novotného.

Sovákovým protihráčem ve jmenovaném filmu byl

VLASTIMIL BRODSKÝ (1920–2002),

jenž mj. propůjčil svůj nezaměnitelný hlas rozhlasovému pohádkáři Hajajovi. Brodského rád obsazoval Zdeněk Podskalský: *Bílá paní*, *Ženu ani květinou neuhodíš*, *Světáci*, *Ďábelské libánky*. Z nové vlny režíroval Brodského Evald Schorm (*Turista*, *Farářův konec*). Jiří Menzel kontrastně využil „temnou strunu“ hercova laskavého projevu (*Ostře sledované vlaky*, *Zločin v šantánu*), srov. též *Rozmarné léto*, *Skřivánci na niti*. Za titulní roli ve východněmeckém filmu *Jakub lhář* (Frank Beyer, 1974) získal Vlastimil Brodský Stříbrného medvěda na MFF v Berlíně, dílo bylo nominováno na Oscara.

V úlohách elegantních svůdců, padouchů a podvodníků vynikl

MILOŠ KOPECKÝ (1922–1996):

Baron Prášil, *Limonádový Joe*, *Já truchlivý Bůh*, *Svatby pana Voka*. Jeho popularita dosáhla vrcholu v sedmdesátých a osmdesátých letech zejména díky postavě MUDr. Štrosmajera v seriálu *Nemocnice na kraji města*. Do politických dějin se Miloš Kopecký zapsal vtipným diskusním příspěvkem na IV. sjezdu Československých dramatických umělců na jaře 1987, ve kterém odmítl „staré známé truchlivé postavy“ a „uštvané tváře včerejších nemyslitelů“, připravené hlásat nová pojetí a „tvářit se, že stačí novým požadavkům“, s výzvou: „váš čas vypršel [...], odejdete-li včas, to jest hned, může vám být ještě poděkováno.“

⁵⁸ Jeden ze zahraničních studentů kursu Czech cinema mi před lety odevzdal vtipný esej nazvaný *Kde je Vladimír?* Povšiml si, že se Vladimír Menšík objevuje téměř v každém významnějším českém filmu. Ze zvědavosti, zda, kdy a jak se Menšík ukáže, učinil pro sebe zábavnou hru.

Velikým talentem disponoval
JAN LIBÍČEK (1931–1974).

Exceloval ve *Světácích*, ztělesnil dogmatického kantora ve Škvoreckého a Schormově komedii *Farářův konec*, oblíbil si ho Václav Vorlíček a svěřil mu mj. roli lupiče v detektivce *Smrt si vybírá* (1972).

KAREL HÖGER (1909–1977)

po velkých hlavních rolích z padesátých let uplatnil své excelentní umění mj. ve snímku *Zlatá reneta* a v historickém kostýmu: *Spanilá jízda, Čest a sláva*.

VÁCAV VOSKA (1918–1982)

ztělesnil postavy nevrkých a osamělých intelektuálů ve filmech *Jak se zbavit Helenky* (1967) a *Ta třetí* (1968).

RADOSLAV BRZOBOHATÝ (1932–2012),

zrozený pro role chlapáků, byl mj. partnerem Jiřině Bohdalové v muzikálu *Dáma na kolejích*, ztělesnil sedláka Františka v kronice *Všichni dobří rodáci* a *F. L. Věka* v televizním seriálu podle Aloise Jiráska.

Tvářemi zlatých šedesátých se však, jako v každé době, stali herci mladí.

Neklidné, intelektuálně založené hledače v morální a psychické krizi hrával

JAN KAČER (1936):

Smrt si říká Engelchen, Cesta hlubokým lesem, Každý den odvalu, Návrat ztraceného syna, Flirt se slečnou Stříbrnou, své charisma uplatnil i jako agent W4C v parodii *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*. Režíroval divadelní inscenace, příležitostně i filmy: *Jsem nebe* (1970), *Město mé naděje* (1978).

Ještě zasmušilejší typy ztělesňoval

PETR ČEPEK (1940–1994):

Hotel pro cizince, Ohlédnutí, Adelheid, Nahota, později *Návraty* a *Petrolejové lampy*. Petr Čepek byl také černým myslivcem v televizní *Babičce* (1972).

Ve Vláčilově *Údolí včel* se **Kačer** a **Čepek** utkali v historických kostýmech jako řádoví rytíři a protihráči.

Mužným zjevem a výraznou dikcí vybavil své postavy

PETR KOSTKA (1938): *Probuzení, Spanilá jízda, Bláznova kronika, První den mého syna*.

Mladistvé dychtivé hochy hrál

JAROMÍR HANZLÍK (1948):

Finský nůž, Kočár do Vídně, Romance pro křídlovku, Slasti Otce vlasti.

Krásné mladíky hrál

VÍT OLMER (1942):

Osení, Ďáblova past, Zlaté kapradí, Vysoká zeď, Fantom Morisvillu, Jarní vody aj.

Ztělesněním nové vlny a jejího autentického herectví se stal

VLADIMÍR PUCHOLT (1942),

jenž měl za sebou přes deset dětských a mladistvých rolí, když roku 1963 zazářil ve Formanově povídce *Kdyby ty muziky nebyly* a vzápětí v *Černém Petrovi*. O rok později následovali *Starci na chmelu*, výborná role v Helgeho „novolnném“ pokusu *První den mého syna*, v roce 1965 *Lásky jedné plavovlásky*, vojenská komedie *Souhvězdí Panny* a nakonec Krejčíkova komedie *Svatba jako řemen* (1967). V roce 1967 emigroval do Velké Británie a splnil si tak sen vystudovat medicínu a stát se dětským lékařem.

V českých filmech s úspěchem účinkovali slovenské herečky a herci, například:

EMÍLIA VÁŠÁRYOVÁ (1942): *Až přijde kocour, Bláznova kronika, Lidé z maringotek*, později *Pelíšky*.

MAGDA VÁŠÁRYOVÁ (1948): *Marketa Lazarová, Na kometě, Radúz a Mahulena, Babička, Princ Bajaja, Hry lásky šálivé, ...a pozdravuji vlaštovky, Rusalka, Postřižiny* aj.

VLADO MÜLLER (1936–1996): *Smrt si říká Engelchen, Obžalovaný, Vánoce s Alžbětou* aj.

JÚLIUS PÁNTIK (1922–2002): *Velká samota, Kohout plaší smrt, Stud* aj.

IVAN MISTRÍK (1935–1982): *Romeo, Julie a tma, Vyšší princip* aj.

Mistři malých rolí

Vedle profesionálních herců vidáme v „kanonických“ dílech nové vlny také lidové typy, naturščiky. Ve filmech Miloše Formana a jeho přátel vynikli zejména:

JAN VOSTRČIL (1903–1985): *Kdyby ty muziky nebyly, Černý Petr, Lásky jedné plavovlásky, Intimní osvětlení, Hoří, má panenko, dále Adelheid* aj.

JOSEF ŠEBÁNEK (1915–1977): *Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenko, Nejkrásnější věk, Ecce homo Homolka, Hogo fogo Homolka, Homolka a tobolka* aj.

JOSEF KOLB: *Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenko, Nejkrásnější věk, Hogo fogo Homolka* aj.

A fenomenální žena z lidu s jedinečným hlasovým projevem

MILADA JEŽKOVÁ (1910–1994): *Lásky jedné plavovlásky, Ostře sledované vlaky, Hoří, má panenko*, později *Kulový blesk* aj.

Asi v sedmdesáti filmech a deseti seriálech účinkoval filmový dramaturg
BOHUMIL ŠMÍDA (1914–1989).

V letech 1955–1970 byl vedoucím jedné z výrobních skupin, ve které vznikly zásadní filmy jako *Škola otců*, *Touha*, *Žižkovská romance*, *Velká samota*, *Až přijde kocour*, *O něčem jiném*, *Perličky na dně*, *Ostře sledované vlaky*, *Sedmikrásky*, *Romance pro křídlovku*, *Noc nevěsty*, *Stud*, *Rozmarné léto*, *Všichni dobří rodáci*, *Žert*.

Svoji širokou tvář propůjčoval kameře často, obvykle v malých rolích. Často ztělesňoval podezřelé typy, ne-li přímo zločince. Do paměti diváků se zapsal jako „pan Pacínek“ z detektivního diptychu Jaroslava Macha *Nahá patyřka* a „Rakev ve snu viděti...“ Výrazné figury ztělesnil ve filmech *Velká samota*, *Kde alibi nestačí*, *Fotbal*, *Slečny přijdou později*, *Den sedmý*, *osmá noc*, *Cesty mužů*, *Případ mrtvého muže* aj. Rád spolupracoval s Vojtěchem Jasným, Věrou Chytilovou, Ladislavem Helgem, Jaroslavem Machem, ukazoval se ve filmech žánrových: *105 % alibi*, *Kdyby tisíc klarinetů*, *Happy end*.

Šmídovy paměti, ač dosti osobní a ideologicky poznamenané, poskytly v osmdesátých letech jistý vhled do fungování filmového průmyslu; vyšly v nákladu 50 tisíc výtisků.⁵⁹ Charakteristiku Bohumila Šmídy podává Petr Szczepanik.⁶⁰

V mnoha českých filmech se mihnul, byť jen na chvíli, mistr drobných rolí

OLDŘICH VELEN (1921–2013).

Patřil k hercům, kteří byli zaměstnanci barrandovského studia. Dalšími zaměstnanci Barrandova byli například také Vladimír Menšík, Lubomír Kostelka, Jiří Lír a Jana Brejchová. Oldřich Velen ztělesnil údajně na 300 různých rolí, v šedesátých let jich bylo 46, v sedmdesátých letech sedmdesát.

Kameramani

Významně se na úspěších šedesátých let podíleli kameramani:

JAROSLAV KUČERA (1929–1991)

Spolupracoval zejména s Vojtěchem Jasným, s Věrou Chytilovou a dalšími tvůrci nové vlny: *Touha*, *Křik*, *Až přijde kocour*, *Démanty noci*, *Sedmikrásky*, *Všichni dobří rodáci*, *Ovoce stromů rajských jíme*, z pozdějších: *Morgiana*, *Smrt mouchy* aj. Jeho kamera byla výrazně experimentální, používal vynalézavá technická řešení.⁶¹

MIROSLAV ONDŘÍČEK (1934–2015)

Spolupracoval s Milošem Formanem a jeho skupinou: *Konkurs*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Intimní osvětlení*, *Hoří, má panenko*, *Homolka a tobolka*. Snímal významné zahraniční filmy: *Kdyby...*, *Taking Off*, *Jatka č. 5*, *Vlasy*, *Ragtime*, *Amadeus*, *Valmont*, *Čas probuzení* aj. Byl mistrem detailu a osvětlování tváří.

⁵⁹ ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta, 1980.

⁶⁰ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha, NFA: 2016, s. 275–289.

⁶¹ Vizme monografii: SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Mezi-obrazy. Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: FF UK, MasterFilm, NFA, 2016.

JAN ČUŘÍK (1924–1996)

Spolupracoval se Zbyňkem Brynychem a Jaromilem Jirešem: *Žižkovská romance*, *Transport z ráje*, *Žert*, *Valerie a týden divů* aj. Měl smysl pro lyrickou atmosféru a autorské ambice: výrazně ovlivnil podobu východoněmeckého filmu *Případ Gleiwitz*, ve spolurežii s Antonínem Mášou natočil *Bloudění*.

JAROMÍR ŠOFR (1939)

Spolupracoval s Jiřím Menzelem: *Ostře sledované vlaky*, *Rozmarné léto*, *Skřivánci na niti* aj.

JOSEF ILLÍK (1919–2006)

Spolupracoval s Karlem Kachyňou. Skvěle využíval širokoúhlého formátu: *Trápení*, *Spanilá jízda*, *Kočár do Vídně*, *Noc nevěsty*, *Kladivo na čarodějnice* aj.

Filmová kritika

Filmová kritika měla pro tvorbu šedesátých let zásadní význam. Kritici v recenzích přemýšleli „spolu“ s autory filmů, vítali jejich úspěchy, komentovali jejich selhání, polemizovali s nimi, bilancovali vývoj, publikovali rozhovory. Byli to oni, kdo „kodifikoval“ novou vlnu. Největší autoritě se těšily soudy Antonína J. Liehma (1924) a Jaroslava Bočka (1932–2003).

Široký prostor poskytoval novým trendům esejistický měsíčník *Film a doba*, jenž sledoval domácí i zahraniční tvorbu, publikoval analýzy, rozhovory, recenze, scénáře a festivalové referáty. Vycházel od roku 1955 a jeho prvním šéfredaktorem byl Jiří Hrbas (1914–1975). Od osmého ročníku (1962) jej vystřídal Antonín Novák (1911–1990, v časopise publikoval pod pseudonymem Jan Žalman) a od září 1970 až do své smrti v roce 1975 řídil časopis opět Jiří Hrbas.⁶² Jako redaktori se v Novákově éře vystřídali Ljubomír Oliva (1921–1998), Drahomíra Olivová (Novotná, Liehmová, 1928–2019), Jan Svoboda (1940–2019), Galina Kopaněvová (1931–2012) a na podzim 1968 nastoupila Eva Hepnerová, později Zaoralová (1932–2022).

Populárním protipólem *Filmu a doby* byl v nakladatelství Orbis čtrnáctideník *Kino*, kterému šéfoval František Goldscheider. Na Slovensku vycházel v letech 1957–1992 čtrnáctideník *Film a divadlo*. Svaz československých filmových a televizních umělců vydával v letech 1967–1969 *Filmové a televizní noviny*. V letech 1968–1990 vycházel filmový čtrnáctideník *Záběr*.

Kritiku kultivovaly další noviny a časopisy. Filmovým kritikem *Rudého práva* byl vzdělaný Miloš Fiala (1930–2013). V *Literárních novinách* působil A. J. Liehm. Jaroslav Boček publikoval v časopisech *Kultura*, později *Kulturní tvorba*, kde ho v roce 1965 vystřídal Jan Kliment (1921–1993). K nejpronikavějším recenzentům patřil spisovatel Pavel Švanda, v oné době vedoucí brněnského kina Družba a později redaktor *Hosta do domu*, jenž měl pod značkou (šv) pravidelnou rubriku „Od pátku v kinech“ v jihomoravském deníku *Rovnost*; přispíval také do časopisů *Film a doba* a *Tvář*.

⁶² Výběr z textů oněch let poskytuje antologie: ULVER, Stanislav (ed). *Film a doba 1962–1970*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997.

Den je krásný, den je krásný, den je krásný s tebou...

Písničky nebyly nikdy tak hezké jako v šedesátých letech. Redaktor *Mladého světa* Ladislav Smoljak vymyslel anketu Zlatý slavík, v níž se umístili:

1962:

1. Waldemar Matuška 2. Yveta Simonová 3. Eva Pilarová

1963:

1. Karel Gott 2. Waldemar Matuška 3. Eva Pilarová

1964:

1. Eva Pilarová 2. Yveta Simonová, 3. Jana Petřů
1. Karel Gott 2. Milan Chladil 3. Josef Zíma.

1965:

1. Helena Vondráčková 2. Yveta Simonová, 3. Eva Pilarová
1. Karel Gott 2. Waldemar Matuška 3. Václav Neckář

1966:

1. Marta Kubišová 2. Eva Pilarová 3. Helena Vondráčková
1. Karel Gott 2. Waldemar Matuška 3. Václav Neckář

1967:

1. Eva Pilarová 2. Helena Vondráčková 3. Marta Kubišová
1. Waldemar Matuška 2. Karel Gott 3. Pavel Novák

1968:

1. Marta Kubišová 2. Eva Pilarová 3. Helena Vondráčková
1. Karel Gott 2. Waldemar Matuška 3. Václav Neckář

1969:

1. Marta Kubišová 2. Eva Pilarová 3. Helena Vondráčková
2. Karel Gott 2. Waldemar Matuška 3. Václav Neckář

1970:

1. Karel Gott 2. Waldemar Matuška 3. Petr Spálený
(rozdělení na mužskou a ženskou kategorii bylo zrušeno, hlasy pro Martu Kubišovou na 2. místě nebyly započítány).⁶³

Nejoblíbenější zpěváci se uplatnili i ve filmu:

WALDEMAR MATUŠKA (1932–2009)

disponoval talentem nejen pěveckým, ale jeho charismatického zjevu využívali filmaři: *Limonádový Joe*, *Kdyby tisíc klarinetů*, *Lucie*, *Fantom Morrisvillu*, *Ta naše písnička česká*, *Hotel pro cizince*, *Smrt za oponou*, *Všichni dobří rodáci*, *Noc na Karlštejně*..

⁶³ O historii Zlatého slavíka píše NOVÁKOVÁ, Veronika. *Hudební ceny udílené v české populární hudbě – vývoj, proměny a význam ve společnosti*. Olomouc, 2014. Bakalářská diplomová práce. Pedagogická fakulta Univerzity Palackého. Vedoucí práce Gabriela Coufalová.

O jeho výkonu ve filmu Vojtěcha Jasného *Dýmky* napsal tehdy v recenzi Pavel Švanda:

„Nevím, zda *Dýmka sv. Huberta* je dosti poctivou pointou celého filmu. Pro české obecnstvo je dostatečným oprávněním existence této povídky herecká účast Waldemara Matušky, jeho kostýmové proměny. Waldemar Matuška zpívá, převléká se, umývá se, usmívá se. Ale nejsem si zcela jist, zda také hraje. Lze říci, že v první povídce sledujeme hru na herce, hru na hru, a to ve více významech. Obsahem druhé povídky je atraktivní ironická hra na lordy. Třetí povídka je především hrou na Waldemara Matušku, čehož důkazem je, že vlastní dějová pointa příběhu vyznívá velice suše. Abych omezil vlastní, snad příliš subjektivní úsudek, rovnou přiznám, že mám dosti rád šansoniéra Waldemara Matušku, ale že zatím nesdílím obecné nadšení nad Waldemarem Matuškou filmovým hercem. Možná že je třeba se spokojit s tím, s čím se spokojí většina diváků, že totiž Waldemar Matuška hraje pod různými záminkami Waldemara Matušku.“⁶⁴

KAREL GOTT (1939–2019)

uplatnil ve filmu svůj hlas nebo sám sebe: *Limonádový Joe*, *Starci na chmelu*, *Kdyby tisíc klarinetů*, *Romance za korunu*, nakonec i muzikál *Hvězda padá vzhůru* (1974).

VÁCLAV NECKÁŘ (1943)

překvapil v nepěvecké úloze Miloše Hrmu ve filmu *Ostře sledované vlaky*, Jiří Menzel ho pak obsadil i do další hrabalovské adaptace *Skřivánci na niti*. Václav Neckář zpíval ve filmech *Šíleně smutná princezna* a *Ta naše písnička česká*. Účinkoval s Jurajem Herzem v komedii *Kulhavý ďábel*. Do role blázna Bekeka obsadil Neckáře Jan Schmidt v *Kolonii Lanfieri*. Vladimír Čech svěřil Neckářovi menší dramatickou roli ve *Svatbě bez prstýnku*. Jako cameo (v roli „Mistra“, jenž musí s blondýnou uvolnit stůl) se Václav Neckář mihnul v pamfletu Karla Steklého *Za volantem nepřítel*, čímž následoval podobné své zjevení v roli hosta v čínské restauraci v *Soukromé vichřici*. Dean Reed ho jako svého parťáka obsadil do své westernové komedie *Zpívej, kovboji!* (NDR 1981).

EVA PILAROVÁ (1939–2020)

zpívala v revui *Kdyby tisíc klarinetů* a jedinou svou větší roli dostala ve *Zločinu v šantánu*.

HELENA VONDRÁČKOVÁ (1947)

a Václav Neckář tvořili pár ve filmu *Šíleně smutná princezna*.

Pro

MARTU KUBIŠOVOU (1942)

natáčel klipy její partner Jan Němec, jenž ji také obsadil do snímku *Mučedníci lásky*.

JIŘÍ SUCHÝ (1931) a JIŘÍ ŠLITR (1924–1969)

se poprvé objevili ve filmu Antonína Kachlíka *Bylo nás deset* (1963), sobě na tělo vymysleli *Kdyby tisíc klarinetů* (1964) a hráli také ve *Zločinu v šantánu* (1968). Jiří Suchý se rozhodl ukojit svou touhu po filmování autorským debutem *Nevěsta* (1970). S Jitkou Molavcovou účinkoval později ve filmech *Jonáš a Melicharová* (1986) a *Jonáš II aneb Jak je důležité mít Melicharovou* (1988).

⁶⁴ ŠVANDA, Pavel. Hra na herce, lordy a zázraky. *Film a doba*, 1966, r. 12, č. 9, s. 504.

Erupci populární hudby audiovizuální průmysl s úspěchem využil. Na obrazovce se uplatnily televizní písničky – předchůdkyně pozdějších videoklipů.⁶⁵ Začaly vycházet dlouhohrající (LP) desky, mnoho rodin si pořídilo gramofon.

Prvním filmem s účastí popových hvězd byla vojenská komedie Antonína Kachlíka *Bylo nás deset* (1963) se Suchým a Šlitrem. Následovala zlatá sezóna 1964-1965, kdy měly krátce po sobě premiéru „koňská opera“ *Limonádový Joe*, první český muzikál *Starci na chmelu* a hudební revue *Kdyby tisíc klarinetů*. Menšího ohlasu dosáhl druhý český muzikál *Dáma na kolejích*. Obliba televizního pořadu *Babiččina krabička* prokázala zájem o staropražské písničky. Jeho režisér Zdeněk Podskalský vyšel nostalgii vstříc poctou Karlu Hašlerovi *Ta naše písnička česká* (1967), pro dychtivé publikum všech generací se v kinech musely přidávat přístavky. Líbezná melodie Jana Hammera zněla v pohádce *Šíleně smutná princezna* (1968). Dekádu uzavírá méně úspěšný snímek *Bylo čtvrt a bude půl* (1968) Vladimíra Čecha, uváděný se sloganem: „Hudební komedie, ve které neuvidíte, ale uslyšíte Václava Neckáře, Waldemara Matušku a Martu Kubišovou.“

1961–1969: Zlatá šedesátá

Sloganem **zlatá šedesátá** zpětně označujeme umělecky vrcholné období české a slovenské kinematografie, v němž domácí produkce dosáhla špičkových výkonů ve všech druzích a oblastech: ve filmu hraném, dokumentárním i animovaném, pro děti, mládež i dospělé, v tvorbě umělecké i žánrové. Vytvořila základní „kánon“ svých nejcennějších děl a dostalo se jí značného mezinárodního uznání.

V době **zlatých šedesátých** pracovalo vedle sebe několik filmařských generací: mistři, kteří se zasloužili o umělecký vzestup domácí produkce v meziválečném období (**MARTIN FRÍČ, OTAKAR VÁVRA**), tvůrci prvních děl znárodněné kinematografie (**KAREL STEKLÝ, JIŘÍ KREJČÍK, JIŘÍ WEISS, VÁCLAV KRŠKA, BOŘIVOJ ZEMAN, JOSEF MACH, JÁN KADÁR, ELMAR KLOS, KAREL ZEMAN, JIŘÍ TRNKA, HERMÍNA TÝRLOVÁ**), příslušníci tzv. první generace FAMU (**VOJTĚCH JASNÝ, KAREL KACHYŇA**), včetně těch, kdo FAMU nevystudovali (**FRANTIŠEK VLÁČIL, JIŘÍ SEQUENS**), z nichž se stávají příslušníci „generace šestapadesátého“ (**ZBYNĚK BRYNYCH, LADISLAV HELGE, IVO NOVÁK, JAROSLAV BALÍK, ANTONÍN KACHLÍK, VÁCLAV VORLÍČEK, ZDENĚK PODSKALSKÝ, OLDŘICH LIPSKÝ, LADISLAV RYCHMAN, JINDŘICH POLÁK**) a konečně pokolení nové vlny, kterou na samém sklonku šedesátých let doplňuje ještě jedna vlna, o něco novější.

Dobovým žurnalistickým termínem pro dekádu úspěchů byl **československý filmový zázrak**. Uvnitř něj se zrodily česká a slovenská **nová vlna**, jež byly součástí novovlnného hnutí v mezinárodním měřítku.

Takže máme k dispozici tři pojmy: **zlatá šedesátá, československý filmový zázrak a nová vlna**.

⁶⁵ Čtème: PAPEŽOVÁ, Miroslava. *Kdo s kým o čem pro koho. Formát televizní písničky jako produkt spolupráce kulturních průmyslů a nástroj budování statusu pop-celebrit v 60. letech v Československu*. Brno, 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Lucie Česálková.

Nejužší **česká nová vlna** je definována generačně: tvoří ji skupina režisérů, kteří se narodili ve třicátých letech, ve své většině vystudovali FAMU, debutovali celovečerním snímkem ve vrcholném sedmiletí 1963–1969, vykazovali některé společné rysy, spjati přátelskými vazbami, a byli jako nová vlna vnímání dobovou kritikou.

Jde tedy o uzavřenou skupinu filmařů, které lze vyjmenovat a zahlédnout mezi nimi užší vztahy. Společně pracovali **MILOŠ FORMAN**, **IVAN PASSER** a **JAROSLAV PAPOUŠEK**, označovaní za tzv. veristy.

Za filozofující, resp. morálně exponované autory bývají pokládáni **VĚRA CHYTILOVÁ**, jejíž první snímky jsou veristické, **JAN NĚMEC**, **EVALD SCHORM** a **ANTONÍN MÁŠA**.

Některé filmy vytvořili společně **PAVEL JURÁČEK** a **JAN SCHMIDT**.

K nové vlně patří také senzuálně vnímaví **JAROMIL JIREŠ** a **JIRÍ MENZEL** a všestranný **HYNEK BOČAN**. Dále **JURAJ HERZ**, přestože FAMU nestudoval.

Třináct právě jmenovaných tvoří jádro nové vlny.

Příslušnost k nové vlně však nelze upřít ani o něco starší **ESTER KRUMBACHOVÉ**, která k několika vrcholným filmům zlatých šedesátých přispěla jako jejich výtvarnice a scenáristka, první a jediný svůj autorský celovečerní film *Vražda ing. Čerta* režírovala pak až v roce 1970.

Outsiderem své generace byl **ZDENEK SIROVÝ**, přítomný ve „vlně“ od samého počátku, ale bez většího úspěchu.

Své generaci se vymyká dokumentarista **KAREL VACHEK**, kterého dobová kritika k nové vlně počítala, ale on později tuto příslušnost odmítal.

Zlatá šedesátá se ovšem jejich účastníkům až tak zlatými nejevila, jednalo se o konfliktní roky.

Z odstupu lze zlatá šedesátá rozčlenit na několik období:

- a) 1957–1959: „Generace šestapadesátého“ zahajuje „obrat ke skutečnosti“ a je ve svých snahách zastavena stranickým a státním aparátem (Banská Bystrica).
- b) 1960–1962: Na Barrandově zavládne opatrnost. Kultivuje se žánrová produkce, vzniká několik vynikajících děl (*Transport z ráje*, *Trápení*), na FAMU dokončuje své absolventské snímky příští nová vlna.
- c) 1963–1965: První vrchol, debuty zakladatelů nové vlny (Miloš Forman, Věra Chytilová, Jan Němec, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Evald Schorm, Ivan Passer, Hynek Bočan, Antonín Máša) povídkový „manifest“ *Perličky na dně*, *Až přijde kocour*, *Obchod na korze*, žánrové trháky: *Limonádový Joe*, *Starci na chmelu*, *Kdyby tisíc klarinetů*.
- d) 1965–1967: Druhý vrchol, ale vztah mezi filmaři a mocí se komplikuje, dochází k přechodnému pozastavení filmů *Každý den odvahu*, *O slavnosti a hostech*, *Sedmikrásky*, problémy má satira *Hoří, má panenko*, kontroverze vyvolá *Kočár do Vídně*. Dokončen je „nejlepší český film všech dob“ *Marketa Lazarová*. Vedení kinematografie podporuje divácky atraktivní filmy s vývozním potenciálem. Počátkem roku 1967 ústřední ředitel Alois Poledňák zastavuje přípravu filmů *Farářův konec*, *Žert* a *Všichni dobří rodáci*.
- e) 1968–1969: Třetí vrchol. Náhlé uvolnění, zrušení cenzury, pozastavené projekty jsou realizovány a jiné horečně rozpracovány, než opět spadne klec. Mistrovská díla: *Všichni dobří rodáci*, *Žert*, *Spalovač mrtvol*, *Případ pro začínajícího kata*.

- f) 1969–1970: Poslední záchvěvy nové vlny, rozkvět symbolismu a manýrismu (*Ovoce stromů rajských jíme, Valerie a týden divů*), nové vynikající filmy jdou hned do trezoru (*Ucho, Skřivánci na niti, Smuteční slavnost, Zabitá neděle*), zároveň se vynoří novější vlna debutů, z nichž už ale nepovstane nic zázračného. Rozmach žánrové produkce.

Další osudy:

- g) 1971–1976: Doznívání zázraku v ojedinělých případech: scénáře Jana Procházky a Františka Pavlíčka pokryté jinými jmény. Projekt Vojtěcha Jasného *Psi a lidé* realizuje Evald Schorm. V Gottwaldově vznikne nespoutaný muzikál *Třicet panen a Pythagoras* s Jiřím Menzelem v hlavní roli a je zakázán. Vedení kinematografie uplatňuje takzvaný diferencovaný přístup k umělcům: ukončení spolupráce (Jan Němec, Pavel Juráček, Ladislav Helge), kontinuita (Karel Kachyňa, Zbyněk Brynych, Jaromil Jireš, Jan Schmidt, Jaroslav Papoušek) anebo postupné návraty vybraných tvůrců zázraku po více či méně vnuceném odstavení (Hynek Bočan, Jiří Menzel, Věra Chytilová, František Vlácil, Zdenek Sirový).
- h) 1975–1987: Uvolnění trezorového snímku *Kateřina a její děti*, ojedinělé obnovené premiéry dříve zakázaných novovlnných filmů (*Ostře sledované vlaky, Černý Petr*).
- i) 1988–1989: Další opatrné obnovování dříve zakázaných filmů a příprava rozsáhlého uvolnění (*Hoří, má panenko, Obchod na korze*).
- j) 1990: Uvolnění zbývajících trezorových filmů.

Zasloužilá generace

MARTIN FRÍČ (1902–1968)

byl i v šedesátých letech zárukou režijní profesionality a vkusné zábavy a jeho filmy byly přijímány s úctou:

Král Králů (1963)

Jiří Sovák a Miloš Kopecký v komedii o montérovi Lojzovi Králů, který se stal králem Tamánie. Milion diváků.

Hvězda zvaná Pelyněk (1964). Příběh rumburské vzpoury v květnu 1918.

Lidé z maringotek (1966)

Barevná a širokoúhlá cirkusová podívaná podle Eduarda Basse, Jan Tríska a Emília Vášáryová.

Přísně tajné premiéry (1967)

Širokoúhlá černobílá komedie o spisovateli detektivních novel, jehož erudici využije vůdce zlodějské bandy a učiní z něj mozek své organizace. Excelují Jiří Sovák, Čestmír Řanda a Jiřina Bohdalová.

Nejlepší ženská mého života (1968)

Opět Jiří Sovák, tentokrát v roli poštovního podvodníka.

OTAKAR VÁVRA (1911–2011)

byl vnímán jako talentovaný, ale chladný realizátor, jehož zásluhy o zvýšení profesionality české filmové scenáristiky a režie mu zajistily pevné místo v dějinách domácí kinematografie od konce třicátých let do znárodnění. Patřil také k vlivným pedagogům FAMU.

Po husitské trilogii, jejíž kritické hodnocení i návštěvnost měly lehce sestupnou kadenci, natočil vzornou adaptaci Otčenáškovy románu *Občan Brych* (1958) a využil možnost návratu ke Karlu Čapkovi (kterého poúnorová kritika zprvu odmítala, dokud nebyl kladně přijat v Sovětském svazu) k přepisu jeho hornického románu *První parta* (1959). V obou dílech zároveň vyzkoušel širokoúhlý formát, který použil i pro snímky *Noční host* (1961) podle Ludvíka Aškenazyho a *Horoucí srdce* (1962) podle Františka Pavlíčka s Jiřinou Švorcovou v roli Boženy Němcové. Proletářské drama *Policejní hodina* (1960) podle Gézy Včeličky přijal A. J. Liehm jako film „velmi dávného data“.⁶⁶

Významným počinem se stala Vávrova trojice snímků podle předloh básníka
FRANTIŠKA HRUBÍNA (1910–1971):

Srpnová neděle (1960) podle stejnojmenné divadelní hry, natočená v barvě a na širokoúhlém formátu, byla při skvělém obsazení tvůrčím omylem. Nepodařilo se jí, navzdory barvitým exteriérům, vzdálit se divadelnímu tvaru.

Zlatá reneta (1965) podle stejnojmenné novely navázala na modernistické trendy ve světové kinematografii a zobrazila „proud vědomí“ knihovníka středního věku (Karel Höger), jenž ve vzpomínkách na první lásku (Eva Límanová) bilancuje svá životní selhání. Po zásluze získalo dílo Stříbrnou mušli na MFF v San Sebastianu 1965.

Romance pro křídlovku (1966)

je kongeniální adaptace stejnojmenné poémy (1962) a vrcholné dílo Otakara Vávry, s čímž i on sám souhlasil. Kamera: Andrej Barla, hudba: Jiří Srnka. Hrají: Jaromír Hanzlík, Július Vašek, Zuzana Cigánová, Štefan Kvietik, Janusz Strachocki, Miriam Kantorková aj.

Jak praví slovníkové heslo:

„Složitá struktura Hrubínovy poémy, v níž reálný děj a dialog vzrušeně prosvítají z autorského monologu, a to při prolínání několika časových vrstev, byla do scénáře transformována tak, aby vytvořila souvislý dramatický příběh, spojila děj do kauzální souvislosti (dědečkova smrt zmařila útěk milenců) a přitom zachovala či umocnila lyrickou intenzitu básně. Emocionální bohatství originálu bylo důsledně převedeno do filmové řeči, ba ještě zesíleno. [...]

Herce vybral Vávra podle typu – chlapecky nejistý a dychtivý Jaromír Hanzlík, svěží, okatá, důvěryhodně usměvavá a lehce ‚cikánsky‘ exotická Zuzana Cigánová [...]. Nezapomenutelně ve filmu vyznívá roztomilý slovenský akcent Zuzany Cigánové, ozvláštňující prostinké, a přece poetické promluvy („Co je to medúza?“) [...] Černobílá dala *Romanci pro křídlovku* patinu starobylosti, ale též ušmudlanosti, obyčejnosti, s níž kontrastuje vnitřní emoční žár příběhu. [...]

⁶⁶ ajl. [Málokdy se stane...] *Literární noviny*, 1961, r. 10, č. 23, s. 8.

Polarita lásky a smrti má v *Romanci pro křídlovku* romantický základ [...], jímž prosvítá tradice ještě starší, barokní (motiv konečnosti všeho naléhavě tělesného). [...] Barokizující podtext mementa ‚prach jsi a v prach se obrátíš‘ zní jako spodní melodie celým příběhem, jehož pointu – smrt Teriny – se divák (na rozdíl od čtenáře) dozví hned zpočátku. K alegorické ztělesnitelce Smrti má blízko ve filmu silně démonická postava Tonky – chodí v černém, má srp (náhražka kosa), provokuje jím Vojtu, nenávidí Terinu. Tončiny peřejové orgie se odehrávají v přítomnosti dědečka na břehu, jako by si smrt, jež v dědečkovi bydlí a postupně ho zachvacuje, krátila, čekajíc, dlouhou chvíli s chlapcem.“⁶⁷

Ujalo se hodnocení A. J. Liehma, podle něhož Vávru vynesla dopředu nová vlna:

„[...] jak se uvnitř kinematografie, která jediná na světě dokázala stvořit tenhle sevřený houf a udržet ho po tak dlouhou dobu, jak se uvnitř téhle kinematografie, v době, kdy už o něm začínali psát uzavírané, hodnotící bilance životního díla, uprostřed horkého dechu běžců o dvě generace mladších, svými posledními filmy přimkl k vedoucí skupině [...]“.⁶⁸

Romance pro křídlovku získala Stříbrnou medaili na MFF v Moskvě 1967.

Po komorním snímku *Třináctá komnata* (1968) podle Vladimíra Neffa, kde kamera Juraje Šajmoviče po vzoru nové vlny (*Sedmikrásky*) střídá barevný, černobílý a tónovaný obraz, následoval velkořím

***Kladivo na čarodějnice* (1969)**

Scénář: Otakar Vávra, Ester Krumbachová. Námět poskytl stejnojmenný román (1963) Václava Kaplického, scenáristé jej doplnili o studium autentických zápisů z čarodějnických procesů na Šumpersku a ve Velkých Losínách 1678–1695.

Kamera: Josef Illík. Výtvarnice: Ester Krumbachová. Hudba: Jiří Srnka.

Hrají: Elo Romančík, Vladimír Šmeral, Soňa Valentová, Josef Kemr, Eduard Cupák, Jiřina Štěpničková, Jaroslava Obermaierová, Josef Bláha aj.

Z drobného incidentu – žebračka si při svatém přijímání schovala hostii – se vyvine ničivá aféra, k jejímuž řešení je povolán cynický a nedovzdělaný Boblig z Edelstadtu. Ženy z širého okolí a ze zámožných měšťanských rodin jsou zatýkány, vězněny, mučeny, nuceny k přiznání ke stykům s ďábly, k udávání spoluviníků, odsuzovány v inscenovaných procesech a upalovány, majetek je konfiskován, obvinění jsou i muži. Bobligovu tažení marně vzdoruje umírněný a osvícený děkan Lautner; nejdříve je ztýrána jeho chráněnka Zuzana, nakonec je uvězněn i on.

Jako refrén provází vyprávění úryvky z příručky *Kladivo na čarodějnice* (Malleus maleficarum), jak je rozechvěle přednáší sadistický mnich. Úvodní titulkovou sekvencí provází sborová píseň (text Ester Krumbachové):

⁶⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Romance pro křídlovku. Illuminace*, 1997, r. 8, č. 3, s. 171–173.

⁶⁸ LIEHM, A. J. Na dlouhé trati aneb Myšlenky nad *Romanci*. *Film a doba*. 1967, roč. 13, č. 5, s. 236.

„Jak černý mrak, už táhne smrt'ák zabiják
Už táhne smrt'ák zabiják
Už zabiják táhne na hrbatém koni
A na tom koni kosti jenom zvoní
A vlá a vlá mu hřívá plesnivá
A kosti a kosti a těma on nás hostí.
[...]"

Sugestivní širokoúhlý černobílý film byl zamýšlen a ve své době i vnímán jako paralela k vykonstruovaným politickým procesům z padesátých let, ve kterých byli lidé zatýkáni, mučeni, nuceni k přiznání a popravováni, přičemž vražedná mašinerie semlela i komunisty z nejvyššího vedení strany, kteří ji sami pomohli rozhybat (Rudolf Slánský, Bedřich Reicin aj.). Příznačný je dialog ve 44. minutě:

Dorota Tobiášová: „Musela jsem se přiznat. Mučili mě devět dní za sebou!“

Boblig: „To je lež. Byla obyčejně vyslýchána palečnicemi a španělskou botou.“

Státní sekretář hrabě Šternberk: „Hm. Ovšem to je běžné.“

Připomíná Stalinova slova z doby velkého teroru: „Je známo, že všechny buržoazní rozvědky používají fyzické prostředky vůči představitelům socialistického proletariátu. Je otázka, proč by socialistická rozvědka měla být humánnější ve vztahu k zarytým agentům buržoazie, úhlavním nepřátelům dělnické třídy a kolchozníků.“

Analýzu a interpretaci filmu publikoval Jan Kučera.⁶⁹ Studii o kontextu vzniku díla napsala Simona Kasalová.⁷⁰

Kladivo na čarodějnice navštívilo v českých kinech 1,83 milionu diváků, z toho asi polovina v letech 1971–1987. Film nebyl nikdy zakázán a mohl se promítat po celou dobu normalizace, v roce 1989 pak měl obnovenou premiéru. Jeho časté řazení mezi trezorové snímky je mylné.

KAREL STEKLÝ (1903–1987)

zasloužilý scenárista třicátých a čtyřicátých let, režisér *Sirény* (1947) utrpěl v roce 1963 neúspěch s hornickým dramatem *Lucie* (1963). Patřil ke starším filmařům, které zastínila nová vlna. Byl to paradoxně Jan Procházka, kdo ve své tvůrčí skupině dal Steklému šanci k návratu a napsal scénáře k jeho historickým komediím *Slasti Otce vlasti* (1969) a *Svatby pana Voka* (1970).

VÁCLAV KRŠKA (1900–1969)

přinesl impuls svými šrámkovskými adaptacemi z padesátých let. Ve zlatých šedesátých natočil *Komedii s Klikou* (1964) a komedii *Dívka s třemi velbloudy* (1967). Jeho rovněž černobílá a širokoúhlá *Poslední růže od Casanovy* (1966) byla vtípnou odpovědí na galantní žánr „pláště a dýky“, jehož importované exempláře plnily sály zdejších kin (*Fanfán Tulipán, Hrbáč, Tři mušketýři, Kapitán Fracasse, Mandrin, Scaramouche, Galantní slavnosti*). Krškovým posledním filmem pro kina byly širokoúhlé a barevné *Jarní vody* (1968) podle Ivana S. Turgeněva s Vitem Olmerem a Miss 1967 Alžbětou Štrkulovou v hlavních rolích. Na námět si původně myslel Vojtěch Jasný, jenž pak v exilu natočil *Jarní vody* pro západoněmeckou televizi (1973).

⁶⁹ KUČERA, Jan. Otakar Vávra a *Kladivo na čarodějnice*. Znovu český historický film. In též: *Poetika českého filmu*. Praha: AMU, 2016, s. 85–96.

⁷⁰ KASALOVÁ, Simona. *Historický film jako alegorie tvůrčovy současnosti. Kaplického a Vávrovo Kladivo na čarodějnice v kontextu doby svého vzniku*. Olomouc, 2010. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého. Vedoucí práce Petr Bilík.

Poválečná generace

JIŘÍ WEISS (1913–2004)

přidal ke své filmografii ambiciózní černobílou a širokoúhlou pohádku *Zlaté kapradí* (1963) a dvě psychodramata: *Třicet jedna ve stínu* (ČSSR–Velká Británie 1965) a *Vražda po našem* (1966) s Rudolfem Hrušínským.

JIŘÍ KREJČÍK (1918–2013)

přispěl v jednom roce dvěma komediemi s Ivou Janžurovou:

černobílou *Svatba jako řemen* (1967)

podle Zdeňka Mahlera, dále hrají Vladimír Pucholt, Jan Vostrčil aj.

a barevnou a širokoúhlou *Pension pro svobodné pány* (1967),

podle své inscenace frašky Seana O’Caseyho v Činoherním klubu (a poté, co se dle jeho názoru nepovedla jeho černobílá televizní verze), dále hrají Josef Abrhám, Jiří Hrzán, Věra Ferbasová, Pavel Landovský aj.

BOŘIVOJ ZEMAN (1912–1991),

úspěšný tvůrce *Pyšné princezny* a *Dovolené s Andělem*, přispěl ke zlatým šedesátým jen dvěma filmy, oba však dosáhly značného úspěchu:

Fantom Morrisvillu (1966)

Námět a scénář: František Vlček. Hrají: Oldřich Nový, Květa Fialová, Jana Nováková, Vít Olmer, Waldemar Matuška, Jaroslav Marvan aj.

Parodie na mysteriózní příběhy „ze staré dobré Anglie“, jak je psával Edgar Wallace. (Balík západoněmeckých „wallaceovek“ se k nám pak dostal na počátku normalizace.) Experiment se sebe-vědomým vyprávěním (bubeník v orchestru si čte brakový román) a podprahovým efektem, kdy se fantomova maska objeví vždy jen na mžik.

Půldruhého milionu diváků, obrovský úspěch v SSSR. Film byl v oběžném fondu k dispozici po celou normalizaci.

Šíleně smutná princezna (1968)

Námět a scénář: František Vlček, Bořivoj Zeman. Hudba: Jan Hammer. Hrají: Helena Vondráčková, Václav Neckář, Jaroslav Marvan, Bohuš Záhorský, Josef Kemr, Darek Vostřel aj,

Barevnou pohádku s líbeznými písničkami tehdy devatenáctiletého geniálního Jana Hammera a popovými idoly v hlavních rolích mají pamětníci spojenou s nadějným létem 1968. Ulicemi se valily sovětské tanky, začínal školní rok a šli jsme na *Šíleně smutnou princeznu*, která chvílemi mluvila rusky („ničevó“)! Píseň *Kujme pikle* byla později z kopií odstraněna. Přes tři miliony diváků v ČSSR.

Žánrový profesionál

JOSEF MACH (1909–1987)

přijal pozvání studia DEFA a natočil tam v barvě a na širokém formátu první východoněmeckou indiánku s Gojkem Mitićem *Synové Velké medvědice* (1966) a cirkusový snímek *Černé šelmy* (Schwarze Panther, 1966). Následovala na Barrandově průměrná *Objížďka* (1968) a výborná detektivka *Na kolejích čeká vrah* (1970) podle novely Eduarda Fikera *Série C-L*.

Jeho bratr

JAROSLAV MACH (1921–1972)

natočil ve stylu autentické reportáže včetně závěrečného zápasu kritický pohled do zákulisí nejpopulárnějšího sportu *Fotbal* (1965) a detektivní diptych *Nahá pastýřka* (1966) a „*Rakev ve snu viděti...*“ (1968).

Mezi těmito zábavnými detektivkami natočil netuctové melodrama

Klec pro dva (1967),

jehož vynikající hlavní představitel Vladimír Menšík se podílel i na námětu: ke skromnému skladníkovi, starému mládenci, se nastěhuje atraktivní slečna (Consuela Morávková), hledaná Bezpečností a svými kumpány z podsvětí. Výtečné jsou i epizodní figury, například kolegyně ze sazárny Julina, která Čendovi nadbílá (Jaroslava Obermaierová). Kritika film přijala jako kýč, respektive jako nadějný a dobře natočený snímek pro široké a nenáročné divácké masy, bohužel s nevěrohodně optimistickým vyústěním.

Podvodnická komedie *Přehlídce velím já* (1969) s Karlem Högreem a Čestmírem Řandou vznikla podle románu sovětských satiriků Ilfa a Petrova *Zlaté tele*. Neměla vysokou návštěvnost a zřejmě s ohledem na posměšné ruské motivy (šejdíř Drtílek odcestuje do Leningradu a tam se opije) byla brzy stažena z kin.

KAREL ZEMAN (1910–1989)

přispěl k fanfánovskému žánru černobílým příběhem dvou mušketýrů

Bláznova kronika (1964),

hrají Petr Kostka, Miroslav Holub, Emílie Vášáryová a Valentina Thielová, na scénáři se podílel Pavel Juráček.

Poté natočil Karel Zeman pro děti ve spolupráci barrandovského a gottwaldovského studia překrásnou variaci na motivy z knížek Julese Verna, černobílou, tónovanou, nazvanou ***Ukradená vzducholod'*** (1966).

Následující verneovská adaptace

Na kometě (1970)

s Emilem Horváthem a Magdou Vášáryovou

již neměla takový úspěch a Karel Zeman se nadále věnoval už jen animovaným filmům.

JÁN KADÁR (1918–1979) a ELMAR KLOS (1910–1993)⁷¹
měli po kritice a zákazu filmu *Tři přání* (1958) distanc.

Vrátili se k tvorbě válečným příběhem

***Smrt si říká Engelchen* (1963)**

Námět: Ladislav Mňačko (stejnojmenný román, 1959).

Hrají: Jan Kačer, Eva Poláková, Martin Růžek, Vlado Müller aj.

Raněný partyzán Pavel vzpomíná v nemocnici na partyzánský boj v beskydských horách. Příběh inspirován skutečnými událostmi kolem vypálení osady Ploština. Jedná se druhou ekranizaci: první *Smrt sa volá Engelchen* natočil v roce 1960 Ivan Balad'a v bratislavské televizi. Zlatá cena na 3. MFF v Moskvě. Milion diváků. Od července 1971 zakázáno.

***Obžalovaný* (1964)**

Námět: Lenka Hašková (stejnojmenná novela, 1960).

Hrají: Vlado Müller, Miroslav Macháček, Jiří Menzel aj.

Soud s dělnickým ředitelem na stavbě elektrárny, obviněným z rozkrádání národního majetku. Postupně vychází najevo, že jinak než porušováním předpisů se zadané úkoly splnit nedaly. Velká cena na MFF v Karlových Varech. Od června 1971 zakázáno.

***Obchod na korze* (1965)**

Námět: Ladislav Grosman (novela *Past*, 1962). Kamera: Vladimír Novotný. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Jozef Kroner, Ida Kamińska, František Zvarík, Hana Slivková aj. Z produkčního hlediska film český (Barrandov), z obsahového (příběh, herci, lokace, jazyk) slovenský; hlásí se k němu právě obě naše kinematografie.

Tragikomedie ze slovenského města roku 1942. Truhlář Tono Brtko má hamižnou ženu a švagra u gardistů. Ten mu předá jmenování: Tono se má stát arizátorem v obchůdku s galanterií, který vlastní Rozália Lautmannová. Dobromyslný Tono nedokáže vysvětlit staré paní, proč k ní přišel. Obchod je bezcenný, židovská obec mu však bude za starost o vdovu poskytovat apanáž. Jednoho dne mají všichni Židé z města nastoupit do transportu...

Uvedeno v soutěži MFF v Cannes. Oscar za nejlepší zahraniční film.

Od června 1971 zakázáno.

***Touha zvaná Anada* (ČSR–USA 1969)**

Námět: Lajos Zilahy (román *Něco nese voda*, 1928, poprvé zfilmoval sám autor v roce 1943 ve spolupráci s Gusztávem Oláhem: *Valamit visz a víz*). Scénář: Imre Gyöngyössy, Ján Kadár, Elmar Klos). Kamera: Vladimír Novotný. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Rade Marković, Milena Dravićová, Paula Pritchettová, Iván Darvas, Jaroslav Marvan aj.

Mysteriózní příběh: rybář bloudí ve své lásce k manželce, od níž ho odvádí přelud krásné utopenkyně. Od června 1971 zakázáno.

⁷¹ Viz monografii MACEK, Václav. *Ján Kadár*. Bratislava: SFÚ, VŠMU, 2008.

Generace šestapadesátého

LADISLAV HELGE (1927–2016)⁷²

po průlomových filmech *Škola otců* (1957) a *Velká samota* (1959) natočil:

Jarní povětrí (1961)

Snímek byl vyroben ke 40. výročí založení KSČ a uveden ke 44. výročí Února. Námětem se staly vedlejší motivy Otčenáškova románu *Občan Brych*, na dramaturgii se podílel kritik A. J. Liehm. Děj se odehrává v únoru 1948 a v týdnech, které následovaly. Zrcadlí názory a postoje tehdejších vysokoškoláků, mezi nimiž jsou radikální komunisté, skeptičtí existencialisté i prospěcháři. Studentka Jana, jedináček ze středostavovské rodiny (Libuše Švormová), se tajně schází s nemajetným medikem Jindrou, který je komunista (Jiří Vala). Janin otec (Karel Höger) si pokrytecky zakládá na své noblese a politické nezúčastněnosti. Když Jana vstoupí do KSČ, nenajde pochopení ani u svého přítele, ani u svého otce, jenž se však posléze sám vypraví na komunistickou schůzi s ponižující žádostí o přijetí do strany. Jana se potřebuje osvobodit jak od protektorského dozoru svého otce, tak od nadřazeného dohledu svého milence, oba se k ní chovají netaktně, podceňují ji a brání dospět.

Film věrohodně rekonstruuje mravní konflikty, jež únorový převrat vnesl do rodin. Iluze mladých komunistů se z perspektivy roku 1961 zřejmě stále jevíly jako čisté, i když naivní. Dobová kritika nebyla spokojena s postavou Jindry, jenž zde reprezentuje komunistické ideály, ale chová se jako hrubián.

Po širokouhlém dramatu *Bílá oblaka* (1962) ze Slovenského národního povstání a příběhu vesnické továrny *Bez svatozáře* (1963) se Helge pokusil navázat na aktuální modernistické trendy filmem:

První den mého syna (1964)

Námět: Ivan Kříž (stejnojmenná novela, 1963). Hrají: Petr Kostka, Vladimír Pucholt, Luděk Munzar. Děj se odehrává v Brně: čerstvý otec Olda se opije a seznámí s nešťastným učněm Jirckem. Ten je pod vlivem vinárenské party, kterou vede ztroskotaný bohém Ancek.

Dobová kritika film tvrdě odmítla jako falešný obraz života mládeže a jako nepotřebnou snahu Ladislava Helgeho vyrovnat se mladým novolnným filmařům. Helge zde vskutku kráčí stopou nové vlny, což ze snímku činí až laboratorní exemplář novovlnného stylu. S odstupem času se dílo jeví jako zajímavější než v době vzniku, kdy na stánkách *Filmu a doby* vyvolalo trpkou výměnu názorů mezi kritikem Janem Žalmanem [Antonínem Novákem] a režisérem Helgem.⁷³

Stud (1967)

Námět: Ivan Kříž. Hrají: Július Pántik, Ida Rapaičová aj.

Předseda okresního národního výboru na jižní Moravě Arnošt Pánek se dozví, že předseda JZD, kterého podporoval, se dopustil mravnostního zločinu a korupce. Pánek prožívá krizi středního věku v pozici, na kterou nestačí. Opije se, rozhodne se rezignovat, ale ráno opět nastoupí do své kanceláře. Snímek se dostal do kin na jaře 1968, kdy jeho odvahu zastínil překotný vývoj politiky a publicistiky pražského jara. Od listopadu 1972 zakázán.

⁷² O jeho tvorbě viz monografii BILÍK, Petr. *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem*. Brno. Host: 2012.

⁷³ ŽALMAN, Jan. Nedorozumění... *Film a doba*, 1965, r. 11, č. 6, s. 331. HELGE, Ladislav. Milý soudruhu Žalmane... *Film a doba*, 1965, r. 11, č. 9, s. 502–503. ŽALMAN, Jan. Milý soudruhu Helge... *Film a doba*, 1965, r. 11, č. 9, s. 503–504.

VOJTĚCH JASNÝ (1925–2019)

natočil v šedesátých letech dvě mistrovská díla, „Kocoura“ a „Rodáky“.

Až přijde kocour (1963)

Kamera: Jaroslav Kučera. Hudba: Svatopluk Havelka.

Hrají: Jan Werich, Vlastimil Brodský, Emília Vášáryová, Jiří Sovák, Vladimír Menšík, Jiřina Bohdalová aj. Barevný a širokoúhlý film se stereofonním magnetickým zvukem.

Pohádkové podobenství. Do městečka, jehož obyvatelé mají různé neřesti, přijíždí cirkus s principálem, krásnou Dianou a obrýleným kocourem. Sundá-li si kocour brýle, zbarví se přítomní podle svých vlastností: zamilovaní červeně, nevěrníci žlutě, lháři fialově, zloději do šeda. Místním papalášem je chameleonský ředitel školy, milovník vycpaných zvířat, s nímž vede spor ušlechtilý učitel Robert, jehož manželka se od ředitele nechává harašit. Ředitele patolízalsky podporuje školník. Robert a Diana se do sebe zamilují. Zlí lidé v čele s ředitelem se snaží kocoura zahubit, děti jim v tom však kolektivním protestem zabrání.

Ředitel je typickou funkcionářskou figurou doby po XX. sjezdu, když z předstíraně liberálních pozic vyzývá k sebekritice jiné občany („chybovali jste, soudruzi“), aniž by chtěl ohrozit sebe a své výsady. Tuto zápornou postavu koncipoval Vojtěch Jasný podle gest a postojů prvního tajemníka a prezidenta Antonína Novotného. Vedle politické paraboly skýtá film líbeznou, ba fascinující podívanou: využívá kouzel černého divadla, kameramanského umění Jaroslava Kučery, fotogenie telečského náměstí, osobního šarmu Jana Wericha v dvojroli vypravěče a principála a půvabu Emílie Vášáryové. Velká zvláštní cena poroty (ex aequo s japonským filmem *Harakiri*) na MFF v Cannes 1963. 2,2 miliony diváků v ČSSR. Od června 1971 zakázáno.

Dýmky (ČSSR–Rakousko, 1966)

Námět: Ilja Erenburg (kniha *Třináct dýmek*).

Tři frivolní povídky: *Dýmka hercova*, *Dýmka lordova*, *Dýmka sv. Huberta*.

Milion diváků. Od června 1971 zakázáno.

Všichni dobří rodáci (1969)

Námět a scénář: Vojtěch Jasný. Kamera: Jaroslav Kučera. Hudba: Svatopluk Havelka.

Hrají: Radoslav Brzobohatý, Drahomíra Hofmanová, Vlastimil Brodský, Waldemar Matuška, Vladimír Menšík, Věra Galatíková, Pavel Pavlovský, Václav Lohniský, Ilja Prachař aj.

Dlouho připravovaná kronika moravské vesnice od konce války do začátku šedesátých let ukazuje tříbení charakterů v průběhu kolektivizace. Hrdý sedlák František svou přirozenou autoritou vzdoruje nucenému vstupu do družstva a je uvězněn. Stává se předsedou JZD teprve poté, co ti, kteří se dali ke komunistům, přivedli společné hospodaření na mizinu.⁷⁴

Cena za režii na MFF v Cannes 1969.

Film se promítal od května do září 1969, poté byl zakázán. V pražském kině Sevastopol běžel 13 týdnů, v Brně jej promítaly tři premiérové biografy současně. Diváci stáli hodinové fronty na vstupenky, při promítání dojetím plakali, navštěvovali film opakovaně. Stihl ho zhlédnout necelý milion diváků.

Na stránkách jihomoravského deníku *Rovnost* o filmu ve své recenzi zapochyboval (šv) [Pavel Švanda], obvinil ho z povrchnosti a kýčovitosti: „[...] malý český člověk je vždycky nevinný,

⁷⁴ Viz kolektivní monografii: ČECHOVÁ, Briana. *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA 2013.

za všechno může buď vrchnost [...], nebo dokonce za všechno může osud.“ Polemicky reagoval televizní režisér Kuba Jureček a obvinil kritika z neserióznosti. (šv) ve své odpovědi charakterizoval film jako „realistickou drobnokresbu, která redukuje lidský osud do rozměrů figurek“ a přiřadil dílo k mělkosti od časů Slavínského:

„Rodáci nejsou zdaleka tak zdravé a živé a vůbec už ne kruté dílo, jak se zdá na první pohled. Právě naopak, je to tradicionalistická adaptace obecně rozšířených představ a předsudků o myšlenkovém světě českého člověka (nebo rovnou človíčka) naší doby, adaptace provedená s mimořádnou šikovností a hlavně komerční zběhlostí. Dílo se prodává samo, protože postrádá vůli k analýze a představuje, zhmotňuje povšechné přesvědčení o hodných Čěších, kteří jsou (i propánakrále) tak veselí, kteří si nic nezavinili, protože za všechno může osud. Všechno je vlastně v pořádku, že ano? Basa může klidně tvrdit muziku dalších dvacet let.“⁷⁵

Před odchodem do exilu natočil Vojtěch Jasný krátkou obrazovou poému pro výstavu Expo v Ósace *Česká rapsodie* (1969). Následně působil a tvořil v Rakousku, Západním Německu, Jugoslávii, Finsku, Kanadě a USA.⁷⁶

KAREL KACHYŇA (1924–2004)

začínal s Vojtěchem Jasným a v Československém armádním filmu.

Jeho rané snímky se vztahují k „branně bezpečnostní tematice“: *Ztracená stopa* (1955), válečný snímek *Tenkrát o vánocích* (1958), *Král Šumavy* (1959), *Práče* (1960).

Od počátku šedesátých let spolupracoval se scenáristou Janem Procházkou a vytvořili společně tucet filmů:

Pouta (1961)

Nepříliš zdařilé psychologické drama veterináře Jiřího (Radovan Lukavský), který si vzal maloměšťáčkou Sylvu (Blanka Bohdanová), přestože miloval upřímnou Magdu (Jiřina Švorcová).

Trápení (1961)

V hlavní roli Jorga Kotrbová. Kamera: Josef Illík. Širokoúhlý, černobílý.

Příběh čtrnáctileté Lenky, jež si zamiluje vzpurného koně, kterého neměl nikdo jiný rád, navazuje na poetiku Alberta Lamorisse, jehož filmy v téže době fascinovaly i mladého Andreje Tarkovského a Andreje Michalkova-Končaalovského. V jedné magické scéně *Trápení* Lenka s rodiči sleduje na televizní obrazovce slavný Lamorissův snímek *Bílá hřiva* (Crin-Blanc, 1953).

Závrat' (1962)

Širokoúhlý, černobílý. Dívka se v prostředí geologického průzkumu zamiluje do protřelého chlapíka.

Na film drsně zaútočil Václav Havel v časopise *Tvář* v eseji „Poznámky o polovzdělanosti“:

⁷⁵ (šv). Jasného *Rodáci* nepopulárně. *Rovnost* 22. 7. 1969, r. 84, č. 170, s. 5.

⁷⁶ Jasného exilovou etapu a tvorbu prozkoumal Jiří Voráč. *Vojtěch Jasný: filmový básník v exilu*. Brno: Host, 2020.

„Proti tomu jsou filmy, u nichž jako by dominovala touha *být uměním* – pokud možno moderním; tyto filmy jsou uměním jaksi programově, chtěně, „toužebně“. Jejich usilovná vůle být uměním číší z každého jejich záběru, a – paradoxně – čím víc z nich tato vůle číší, tím jsou kdesi uvnitř falešnější a méně autentické, i kdyby v nich byla ta nejvšednější realita, ta nejobyčejnější špinavá každodennost, ten nejcivilnější herecký projev.

[...] Jak jsou ty filmy vážné, seriózní, každým coulem umělecké! (A jak jsou si toho přítom vědomy! Jak okázale se předvádějí!)

[...] V těchto filmech bohužel obvykle o nic nejde. Mohou být tisíckrát programově neschematické, a přece nakonec musíme přiznat, že jejich grunt je nemožně schematický, často na úrovni dojemných dívčích románeků.

Noční motýl nechtěl být asi nikdy uměním.⁷⁷ O to mi musí být milejší než takové filmy, jako byla například *Závrať*. Nic nepředstíral. *Závrať* chtěla být naopak uměním strašně moc. A přitom – i když to mnoho lidí asi nepoznalo, protože se nechalo ohromit tou hypertrofií uměleckosti – ve své podstatě byla stejně banální a prázdná jako *Noční motýl*.⁷⁸

Naděje (1963). Širokoúhlý, černobílý. Dělník ze šterkovny (Rudolf Hrušínský) najde útočiště v náruči ženy špatné pověsti (Hana Hegerová).

Vysoká zeď (1964). Třináctiletá Jitka se spřátelí s mladým pacientem (Vít Olmer) na vozičku.

At' žije republika (Já a Julina a konec velké války) (1965). 131 minut. Širokoúhlý, černobílý. Deziluzivní pohled dětskýma očima na konec druhé světové války na moravském venkově, včetně setkání se vojáky Rudé armády a včetně podlého chování domácího obyvatelstva. Dílo šlo do kin jako příspěvek k 20. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou.

Kočár do Vídně (1966)

Kamera: Josef Illík. Hudba: Jan Novák. Hrají: Iva Janžurová, Jaromír Hanzlík, Luděk Munzar. Širokoúhlý, černobílý.

Mladé ženě na konci druhé světové války popravili Němci manžela. Dva vojáci ji donutí vytáhnout koňský povoz a odvézt je lesem k rakouským hranicím. Krista myslí na pomstu.

Film šokoval, i když získal Hlavní cenu na MFF v Karlových Varech. Dobová kritika doma a v dalších socialistických zemích „nerozdýchala“ dvojí zvrat na konci filmu.

Noc nevěsty (1967)

Širokoúhlý, černobílý. Ve vesnici v době kolektivizace sílí napětí mezi sedláky a předsedou družstva. Bývalá řeholnice (Jana Brejchová) způsobí na Vánoce o půlnoční mši náboženské vytržení a pohoršení. Uvedeno na MFF v Benátkách.

⁷⁷ V tomto srovnání se Václav Havel zmýlil. *Noční motýl* chtěl být uměním.

⁷⁸ HAVEL, Václav. Poznámky o polovzdělanosti. *Tvář*, 1964. r. 1, č. 9–10, s. 23–29. Citováno z: BERNARD, Jan. *Václav Havel a film. Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989*. Praha: Knihovna Václava Havla a NFA, 2018, s. 272–273.

⁷⁹ Viz monografii GAJDOŠÍK, Petr. *František Vlácil. Život a dílo*. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2018.

Vánoce s Alžbětou (1968)

Řidič zásobovací dodávky (Vlado Müller) dostane za závoznici dívku z past'áku (Pavla Kárníková).

Směšný pán (1969)

Profesor (Vladimír Šmeral) podstoupí srdeční operaci, ale trápí se, protože byl v padesátých letech perzekuován.

Ucho (1970)

Manželské drama se odehrává v padesátých letech, v noci po návratu ze stranického večírku: vysoký funkcionář (Radoslav Brzobohatý) s manželkou (Jiřina Bohdalová) trpí strachem z odposlouchávacích zařízení a očekává zatčení. Nejproslulejší trezorový film se promítal ojedinele na stranických aktivech jako odstrašující příklad a premiéru měl v lednu 1990.

Už zase skáču přes kaluže (1970)

Adaptace autobiografického románu Allana Marshalla o chlapci, který překonává těžké onemocnění. Scénář Jana Procházky pokryl svým jménem Ota Hofman a film byl vydáván za jeden z prvních úspěchů nového, normalizačního vedení kinematografie.

ZBYNĚK BRYNYCH (1927–1995)

natočil dvě významná díla s tematikou holokaustu:

Transport z ráje (1962)

podle Arnošta Lustiga vypráví několik epizod z terezínského ghetta. Hrají: Zdeněk Štěpánek, Ilja Prachař, Ladislav Pešek, Josef Vinklář, Josef Abrhám, Helga Čočková aj. Zlatá plachta na 16. MFF v Locarnu.

A pátý jezdec je Strach (1964),

širokoúhlý, černobílý, podle Hany Bělohradské vypráví příběh židovského lékaře, jenž se odváží ošetřit raněného odbojáře. Hrají: Miroslav Macháček, Olga Scheinpflugová, Jiří Adamíra, Josef Vinklář aj.

Já, spravedlnost (1967) podle Miroslava Hanuše je fikcí z rodu alternativní historie: Hitler přežil válku a český lékař je povolán k jeho léčbě. Hrají: Karel Höger, Jiří Vrš'ala, Fritz Dietz.

Souhvězdí Panny (1965) je širokoúhlá černobílá vojenská komedie, o jejíž návštěvnost 800 tisíc diváků se nejspíš zasloužil chytlavý název, zdařilý plakát a příslib erotiky. Hrají: Jaroslava Obermaierová, Josef Čáp, Vladimír Pucholt, Josef Wimmer aj.

Transit Carlsbad (1966) byl neúspěšný pokus o špionážní film.

FRANTIŠEK VLÁČIL (1924–1999)⁷⁹

po barevném středometrážním snímku

Skleněná oblaka (1958) o vztahu chlapce, jeho otce a děda k letectví

debutoval lyrickým snímkem *Holubice* (1960) v duchu tehdy inspirativní poetiky Alberta Lamorisse.

Ďáblova past (1961) podle románu Alfréda Technika *Mlýn na ponorné řece* se odehrává v 18. století a líčí konflikt mezi sebevědomým mlynářem a fanatickým katolickým knězem. Hrají Miroslav Macháček, Vítězslav Vejražka, Vít Olmer, Karla Chadimová aj.

Následovalo vrcholné dílo

Marketa Lazarová (1967)⁸⁰

Námět: Vladislav Vančura (stejnomená novela, 1931). Scénář: František Pavlíček, František Vlácil. Kamera: Bedřich Bařka. Střih: Miroslav Hájek. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Magda Vášáryová, Josef Kemr, František Velecký, Michal Kožuch, Ivan Palúch, Pavla Polášková, Vlastimil Harapes, Zdeněk Kryžánek aj. Širkoúhlý, černobílý. 159 minut.

Vášnivá, divoce modernistická, záměrně obtížně čitelná vize českého středověku v časech doznávajícího pohanství. Domácí přijetí bylo v době premiéry nadšené; do Cannes ani do Benátek se ale film prosadit nepodařilo; uveden a odměněn šestou cenou v pořadí byl až na MFF v Mar del Plata. Za normalizace, kdy divákům ze zlatých šedesátých v kinech mnoho filmů k vidění nezbylo, získala *Marketa Lazarová* až kultovní status, zvláště když se vyjevila jistá její analogie s geniálním *Andrejem Rublevem* Andreje Tarkovského, který vznikl ve stejné době, ale uveden byl později. Je paradox, že nejlepší český film všech dob (podle ankety domácích kritiků z roku 1997) v cizině skoro nikdo nezná.

Film nebyl nikdy zakázán a promítal se „do roztrhání“; v sedmdesátých letech už nebyl k dispozici v širokoúhlé kopii. Obnovenou premiéru měl v roce 1984.

Údolí včel (1967)

Námět: Vladimír Körner. Scénář: Vladimír Körner, František Vlácil. Kamera: František Uldrich. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Petr Čepek, Jan Kačer, Věra Galatíková aj. Širokoúhlý, černobílý film.

Ondřej z Vlkova prchne z asketického křižáckého kláštera, kam ho v dětství po nešťastném úderu odevzdal jeho prchlivý otec, vrátí se na rodnou tvrz, užívá si svobody a pozemských slastí a žení se se svou macechou. Pronásleduje ho jeho řádový druh Armin von Heide. Film nebyl zakázán a mohl se během normalizace promítat, byť v redukované kopii na klasickém formátu. V pozdějších normalizačních letech ho jednou odvysílala ČST s odštěpeným koncem.

Adelheid (1969)

Námět: Vladimír Körner. Scénář: Vladimír Körner, František Vlácil. Kamera: František Uldrich. Hrají: Petr Čepek, Emma Černá, Jan Vostrčil, Pavel Landovský aj. Barevný film.

Do poválečné pohraniční vesnice přichází duševně vyhořelý důstojník československé zahraniční armády a navazuje vztah s mladou Němkou.

Film nebyl zakázán a mohl se během normalizace promítat.

⁷⁹ Viz monografii GAJDOŠÍK, Petr. *František Vlácil. Život a dílo*. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2018.

⁸⁰ Viz kolektivní monografii GAJDOŠÍK, Petr (ed). *Marketa Lazarová. Studie a dokumenty*. Praha: Casablanca, 2009.

Matadoři žánrové podívané

Režiséři žánrových filmů se netěší takovému zájmu kritiků a historiků jako tvůrci autorského typu, přestože se právě jejich snímky mocně podílejí na zážitcích publika.

Kromě specialistů na komedie (Oldřich Lipský, Václav Vorlíček, Zdeněk Podskalský, Petr Schulhoff), detektivky (Petr Schulhoff, Jiří Sequens, Dušan Klein) nebo muzikály (Ladislav Rychman) se prosadili dva režiséři, kteří během své kariéry vyzkoušeli více žánrů a ve všech uspěli:

JOSEF MACH (1909–1987),

jak už víme, dokázal natočit komedii, dětský film, pohádku, budovatelský film, bezpečnostní akční drama, spartakiádní veselohru, cirkusovou podívanou, indiánku, detektivku, životopisný i špionážní film.

JINDŘICH POLÁK (1925–2003)

debutoval westernovým příběhem

***Smrt v sedle* (1959).**

Hrají: Rudolf Jelínek, Eduard Dubský, Radovan Lukavský, Jiří Sovák aj. Písnička: *Seno a stáj*. Širokoúhlý, barevný a stereofonní film.

Tomáš ze státního hřebčína je vášnivý čtenář rodokapsů a chce být žokejem. Dojde k vraždě a loupeži. V honičce na koních Tomáš vraha pronásleduje. Další kapitola českého snění o Divokém západě. Tři miliony diváků. V oběhu do začátku devadesátých let.

***Páté oddělení* (1960)**

Hrají: Radovan Lukavský, Jiří Vršťala aj.

Špionážní drama. Dva miliony diváků. V oběhu do září 1975.

***Ikarie XB 1* (1963)**

Námět a scénář: Pavel Juráček, Jindřich Polák. Inspirace románem Stanisława Lema *K mrakům Magellanovým* (1955) nebyla přiznána. Juráček a Polák se vypravili za Stanisławem Lemem do Krakova, ale nedohodli se. Výprava: Jan Zázvorka. Kamera: Jan Kališ. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Zdeněk Štěpánek, Radovan Lukavský, Dana Medřická, Miroslav Macháček, František Smolik, Jiří Vršťala aj. Širokoúhlý, černobílý.

Kosmická loď na cestě vesmírem narazí na záhadnou loď původem ze Země a míří k Tmavé hvězdě. Film byl prodán do USA a uveden tam v upravené verzi. Traduje se, že Stanley Kubrick se *Ikarii* inspiroval pro své veledílo *2001: Vesmírná odysea*.

Půl milionu diváků, za normalizace byl snímek k dispozici.

***Klaun Ferdinand a raketa* (1962)**

Dekorace *Ikarie* byla využita pro dětský film s klaunem Ferdinandem (Jiří Vršťala) podle námětu a scénáře Oty Hofmana. Další snímky s klaunem Ferdinandem vznikaly v NDR, kam se Jiří Vršťala přestěhoval a oženil se s hvězdou DEFY Angelicou Domröseovou.

***Strašná žena* (ČSSR–NDR 1965).**

Námět a scénář: Vratislav Blažek. Hrají: Jiří Lír, Olga Divínová, Karol Divín, Jiří Sovák aj. Širokoúhlý, barevný. Partnerská komedie o manželství s krasobruslařkou.

Hra bez pravidel (1967)

Hrají: Svatopluk Matyáš, Jiří Adamíra, Zdeněk Kryžánek, Jan Tříska aj. Kriminální thriller sleduje osudy lupičů, kteří vykradli klenotnictví.

Nebeští jezdci (1968)

Námět: Filip Jánský (stejnomený román, 1964). Scénář: Filip Jánský, Zdeněk Mahler, Jindřich Polák. Kamera: Jan Němeček. Hrají: Jiří Bednář, Jiří Hrzán, Svatopluk Matyáš, Jana Nováková aj. Klasický formát, černobílý.

Příběh českých a slovenských letců v Anglii, natočený podle úspěšného románu jednoho z nich. 1,5 milionu diváků v ČSSR. Film se mohl promítat po celou dobu normalizace, v roce 1989 pak měl obnovenou premiéru. Jeho časté řazení mezi trezorové snímky je mylné.

V letech 1969–1975 se Jindřich Polák věnoval dětskému seriálu ***Pan Tau***, vyráběnému v koprodukcii se západoněmeckou televizí.

LADISLAV RYCHMAN (1922–2007)⁸¹

natočil po etnografických a jiných dokumentech, reklamách, detektivce *Případ ještě nekončí* (1957) a manželském dramatu *Kruh* (1959)

pro ČST několik úspěšných filmových písniček: *Dáme si do bytu*, *Obnošená vesta*, *Mackie Messer*, *Chtěl bych mít kapelu*, *Dominiku*.

V roce 1964 natočil ve skupině Feix – Brož první český filmový muzikál

Starci na chmelu (1964)

Námět a scénář: Vratislav Blažek. Kamera: Jan Stallich. Hudba: Jiří Bažant, Jiří Malásek, Vlastimil Hála. Choreografie: Josef Koníček. Hrají a zpívají: Vladimír Pucholt (Karel Gott), Ivana Pavlová (Jana Petřů), Miloš Zavadil, Josef Kemr, Irena Kačírková aj.

Z písniček i choreografie je patrný vliv *West Side Story* (1961), kterýžto hollywoodský muzikál byl však pro zakoupení do ČSSR neúměrně drahý a dostal se do zdejších kin až v roce 1973.

Chmelová story uzavírala budovatelskou epochu padesátých let a lákala vůni svobody let šedesátých: „...vždyť horovali pro texasky a sedmnáct jim bylo let“. Individualista Filip se odpojí od kolektivu a zařídí si vlastní pokojík. V knihovničce má vedle sebe knížky Masaryka, Marxe, Lenina, Senecy a Schopenhauera, kterýžto výčet reprezentuje intelektuální uvolněnost šedesátých let, včetně touhy po sblížení socialismu s demokracií. *Starci na chmelu* jsou pro generaci šedesátých kultovní dílo a z jejich písniček se staly evergreeny. *Starce na chmelu* navštívilo v českých kinech 2,9 milionu diváků, z toho asi 600 tisíc za normalizace, kdy film zůstal v repertoáru. V knížce *Starci a klarinety* jsou k dispozici scénáře i výběr z ohlasů.⁸²

Ve stejné tvůrčí skupině, z dílny týchž autorů a také jako širokoúhlý a barevný film vznikla méně úspěšná ***Dáma na kolejích*** (1966),

emancipační muzikál o řidičce tramvaje (Jiřina Bohdalová), která aktivně bojuje o lásku manžela (Radoslav Brzobohatý). 1,13 milionu diváků.

⁸¹ Multimediální povahu Rychmanovy tvorby objasňuje Miroslava Papežová ve stati „Ladislav Rychman: transmediální cesta ke *Starcům na chmelu*“. *Iluminace* 2021, r. 33, č. 1, s. 77–102.

⁸² SIDON, Karol (ed). *Starci a klarinety*. Praha: Orbis, 1965.

Šedesátá léta ve filmografii Ladislava Rychmana uzavírá formálně vynalézavá černobílá detektivní komedie podle Josefa Škvoreckého s poručíkem Borůvkou

Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc? (1969).

Odehrává se v bludišti vědecké knihovny, kde došlo ke ztrátě vzácného spisu. Lascivní příběh vyznívá jako výraz mužské úzkosti z ženské sexuality. Ženství je zde početné, mocné, intrikánské a chlípně žádostivé.

Ve skupině Šmída – Fikar vznikla hudební revue

Kdyby tisíc klarinetů (1964).

Režie: Ján Roháč, Vladimír Svitáček. Námět: Jiří Suchý (stejnomená divadelní hra, 1958). Hrají: Jana Brejchová, Waldemar Matuška, Hana Hegerová, Eva Pilarová, Karel Gott, Jiří Suchý, Jiří Šlitr, Pavlína Filipovská, Bohumil Šmída, Jiří Menzel aj. Širokoúhlý, černobílý, 130 minut. Pacifistický příběh z nejmenované kapitalistické země, kde se zbraně proměnily vojákům v hudební nástroje. Kritika přijala film s rozpaky, zpochybňován byl především chabý příběh. Čtyři miliony diváků, z toho asi půl milionu za normalizace. Z písniček se staly evergreeny.

Komediografové

K písničkám měl blízko a rád je vkládal do svých komedií

ZDENĚK PODSKALSKÝ (1923–1993),

jenž po satíře ***Einstein kontra Babinský*** (1963) podle Jaroslava Dietla natočil výtečnou satiru ***Bílá paní*** (1965).

Námět: Karel Michal (povídka *Jak Pupenec k štěstí přišel* ze sbírky *Bubáci pro všední den*).

Scénář: Karel Michal, Zdeněk Podskalský. Hrají: Vlastimil Brodský, Vlasta Chramostová, Rudolf Hrušínský, Miloš Kopecký, Jiřina Bohdalová a Irena Kačírková jako bílá paní.

Bílá paní z hradu řeší komunální problémy v obci Kamenice. V závěru je slavnostně otevřen nový most, který ovšem nestojí. Občané a mládež s mávátky napochodují do vody: „Ať žije nový most!“ „Dyk tady žádný most není!“ „Furt s tou pravdou. Drž hubu a plav!“

1,6 milionu diváků v ČSSR. V dubnu 1973 staženo z oběhu.

Ženu ani květinou neuhodíš (1966)

Námět a scénář: Jaroslav Dietl, Zdeněk Podskalský. Hrají: Vlastimil Brodský, Jana Brejchová, Jiřina Bohdalová, Květa Fialová, Jan Libíček aj. Širokoúhlý, černobílý.

Nenápadnému hudebníkovi nadbíhají početné milenky. V září 1976 staženo z oběhu.

Ta naše písnička česká (1967)

Pocta Karlu Hašlerovi, jeho písně zpívají Pavlína Filipovská, Miloš Kopecký, Waldemar Matuška, Václav Neckář, Karel Gott, Josef Zíma, Ljuba Hermanová, Hana Hegerová aj. Začíná se černobílým dokumentem na klasickém formátu o Karlu Hašlerovi, pražskými ulicemi nás provází Jiřina Bohdalová, asi po 13 minutách se obraz změní v širokoúhlý a barevný. FFP 1967, dva miliony diváků, v distribuci do prosince 1986.

Světáci (1969)

Námět a scénář: Vratislav Blažek. Hrají: Jiří Sovák, Vlastimil Brodský, Jan Libíček, Jiřina Bohdalová, Jiřina Jirásková, Iva Janžurová, Oldřich Nový, Jiřina Šejbalová, Vladimír Menšík. Širokoúhlý, černobílý. Fotosky ozvláštňené hláškami z filmu. Trojice venkovských fasádníků si chce během práce v Praze užít sladkého života. Aby uspěli v lepší společnosti, ujme se jich bývalý učitel tance, který je učí vybraným způsobům a konverzaci. Nadbíhají jim tři prostitutky, které svou kultivovanost rovněž předstírají. Kultovní situační komedie, asi 3 miliony diváků v ČSSR, z toho necelý milion v době normalizace. Film se mohl promítat po celou dobu normalizace. Jeho časté řazení mezi trezorové snímky je mylné.

Ďábelské líbánky (1970)

Námět: Jana Brejchová, Vlastimil Brodský. Scénář: Jaroslav Dietl, Zdeněk Podskalský. Hrají: Vlastimil Brodský, Jana Brejchová, Iva Janžurová, Jan Libíček, Jiřina Jirásková aj. O docenta Kostohryze soupeří dvě asistentky. Širokoúhlý, černobílý.

OLDŘICH LIPSKÝ (1924–1986) natočil svůj nejslavnější kousek

Limonádový Joe aneb Koňská opera (1964).⁸³

Námět: Jiří Brdečka (kniha a hra). Scénář: Jiří Brdečka, Oldřich Lipský. Kamera: Vladimír Novotný. Hudba: Jan Rychlík, Vlastimil Hála. Hrají: Karel Fiala (zpívá Karel Gott), Olga Schoberová (zpívá Jarmila Veselá), Miloš Kopecký, Rudolf Deyl ml., Květa Fialová (zpívá Yveta Simonová), Bohuš Záhorský, Waldemar Matuška aj. Širokoúhlý, tónovaný.

Parodie, jež se vztahuje ani ne tak k hollywoodským westernům jako ke specificky českému snění o Divokém západu, jak ho formovaly nejen originální westerny, ale také rodokapsy, trampské hnutí atd.; proto se hrdina vyslovuje do písmene Joe, nikoli Džou. Příběh je ovšem také satirou na kapitalistické podnikání, pod heslem „padouch nebo hrdina, všichni jedna rodina“.⁸⁴ Píseň *So far*, imitující anglický text, zazněla už v loutkovém filmu Jiřího Trnky *Árie prerie* (1949).

Premiéru měl „Limonádník“ ve šťastné chvíli počínající kulturní liberalizace, kdy se zároveň s ním začaly ve zdejších kinech opět promítat hollywoodské westerny (*V pravé poledne*, *Sedm statečných*, *Velká země*) a první indiánky (*Poklad na Stříbrném jezeře*). Film se dočkal vřelého přijetí v socialistických zemích, včetně SSSR, kde ho někteří diváci brali vážně.

Asi pět a půl milionu v kinech ČSSR. Film nebyl nikdy zakázán a v roce 1984 byl uveden v nových kopiích a s novou propagací v obnovené premiéře.

Happy end (1967)

Námět a scénář: Miloš Macourek, Oldřich Lipský. Kamera: Vladimír Novotný. Hrají: Vladimír Menšík, Jaroslava Obermaierová, Josef Abrhám aj. Narativní experiment s vyprávěním pozpátku. Chladné přijetí kritikou i diváky (jen 200 tisíc). Radomír Douglas Kokeš ho má rád.

Zabil jsem Einsteina, pánové... (1969). Barevný, širokoúhlý.

Sci-fi komedie o stroji času podle Miloše Macourka. Jen 687 tisíc diváků.

⁸³ BRDEČKA, Jiří. *Limonádový Joe, aneb, Koňská opera*. Praha: ČSFÚ, 1988.

⁸⁴ Zkušenosti ze školních projekcí ukazují, že film rozesmívá například diváky z Polska, zatímco Američané se někdy cítí zaskočení: Čeští komunisté si posmívají svobodnému podnikání? Děláte si legaci z Coca-Coly? Je snad vaše kofola lepší?

České parodie vycházely z touhy dělat podobně efektní a krásné žánrové filmy jako západní kinematografie. Parodie byla záminkou, jak si při nevyhnutelně nižších výrobních nákladech žánr užít, aby to prošlo.

Parodické, ale spíše absurdní komedie tvořil také

VÁCLAV VORLÍČEK (1930–2019).

Po dětských snímcích *Případ Lupínek* (1960) a *Kuřata na cestách* (1962) a vztahovém dramatu *Marie* (1964) podle stejnojmenné novely Alexandra Klimenta natočil průlomovou taškařici

***Kdo chce zabít Jessii* (1966)**

Námět a scénář: Miloš Macourek, Václav Vorlíček. Kamera: Jan Němeček. Hudba: Svatopluk Havelka. Výtvarník a autor plakátu: Kája Saudek. Hrají: Dana Medřická, Jiří Sovák, Olga Schoberová, Karel Effa, Juraj Višný, Jan Libíček aj. Širokoúhlý, černobílý.

Parodie na comicsy v podtextu ironizuje sociální i jiné inženýrství. Comiscové postavy mluví v bublinách. Asi 1,42 milionu diváků v ČSSR. Film zůstal v oběhu do devadesátých let.

***Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967)**

Námět: Oldřich Daněk. Scénář: Oldřich Daněk a Václav Vorlíček. Kamera: František Uldrich. Hudba: Svatopluk Havelka. Hrají: Jiří Sovák, Jan Kačer, Květa Fialová, Jan Libíček aj.

Parodie na bondovky, které se ale v ČSSR nehrály. Širokoúhlý, černobílý. Asi 1,2 milionu diváků v ČSSR. Film zůstal v oběhu do devadesátých let.

***„Pane, vy jste vdova!“* (1970)**

Námět a scénář: Miloš Macourek, Václav Vorlíček. Kamera: Václav Hanuš. Hudba: Svatopluk Havelka. Hrají: Iva Janžurová, Jiří Sovák, Eduard Cupák, Olga Schoberová, František Filipovský, Čestmír Řanda, Jan Libíček, Helena Růžičková, Vladimír Menšík, Miloš Kopecký aj. Širokoúhlý, barevný.

Bláznivá komedie si mimo jiné tropí šprýmy ze státnických obřadů, s nimiž mělo domácí publikum od roku 1968 neblahou zkušenost: „Vy se prostě bez těch opiček neobejdete.“ „Líbání máme za sebou, teď přijde potřásání.“ Asi 1,9 milionu diváků v ČSR. Film zůstal v oběhu do devadesátých let.

Kriminální filmy

PETR SCHULHOFF (1922–1986)

Majora Kalaše a nadporučíka Vargu si vymyslel skvělý detektivkář **EDUARD FIKER** (1902–1961). Petr Schulhoff do těchto rolí obsadil Rudolfa Hrušínského a Radoslava Brzobohatého a podle Fikerova detektivního románu *Kilometr devatenáct* (1960) natočil film *Strach* (1963).

Další „kalašovky“ ale napsal Petr Schulhoff bez Fikera. Vznikly tak dvě vynikající širokoúhlé, černobílé a ponuré detektivky, jež kromě zápletky nabízejí i psychologickou a sociální analýzu:

Vrah skrývá tvář (1966) o sériovém vrahovi mladých žen.

Po stopách krve (1969) o sadistických pedofilních vraždách.

Obě temná díla vynikají hudbou brněnského skladatele Pavla Blatného (1931–2021), jenž kultivoval tzv. třetí proud: spojení vážné hudby s jazzem.

K postavě majora Kalaše se Petr Schulhoff vrátil ještě ve snímku *Diagnóza smrti* (1979), který natočil mezi svými pozdějšími komedii.

Schulhoffovým nejčastěji uváděným opusem zůstává silvestrovská televizní mikrokomedie *Bohouš* (1968) s Jiřím Sovákem, Vladimírem Menšíkem a bernardýnem Baldurem, vysílaná poprvé 31. 12. 1968.

Kromě Rudolfa Hrušínského ztělesnil majora Kalaše také Jiří Sovák ve výborné černobílé detektivce *Na kolejích čeká vrah* (1970), kterou natočil **JOSEF MACH** podle nejčastěji vydávané „fikerovky“ *Série C-L* (1958).

Z dalších detektivek zaujala diváky *Nahá pastýřka* (1966) Jaroslava Macha a její méně úspěšné pokračování *„Rakev ve snu viděti...“* (1968) s nezapomenutelnou postavou šejdíře Felixe Pacínka (Bohumil Šmída), ze skupiny Šmída – Fikar.

Milion diváků zlákala detektivka Ivo Tomana *Slečny přijdou později* (1966) o organizované prostituci v Praze, taktéž ze skupiny Šmída – Fikar, opět s Bohumilem Šmídou a také s Olgou Schoberovou.

Ojedinele přispěl ke kriminálnímu žánru Antonín Kachlík snímkem *Smrt za oponou* (1966) a Ivo Novák širokouhlou detektivkou *Poklad byzantského kupce* (1966) podle Václava Erbena, kapitána Exnera ztělesnil Jiří Vala.

Ve skupině Švabík – Procházka vznikl detektivní seriál pro děti s postavou kriminalisty: celkem šest příběhů ve filmech *Volejte Martina* (1965), *U telefonu Martin* (1966), *Martin a červené sklíčko* (1966), *Martin a devět bláznů* (1966).

Výjimečná byla detektivka Juraje Herze *Znamení Raka* (1966) z lékařského prostředí. Tvůrce dětských filmů Jiří Hannibal natočil detektivku *Dům ztracených duší* (1967) z prostředí psychiatrické léčebny.

Produkce detektivek kulminovala v roce 1966, kdy kriminální žánr pokryl třetinu produkce: *Fantom Morrisvillu*, *Martin a červené sklíčko*, *Martin a devět bláznů*, *Nahá pastýřka*, *Poklad byzantského kupce*, *Slečny přijdou později*, *Smrt za oponou*, *Transit Carlsbad*, *U telefonu Martin*, *Vrah skrývá tvář* a *Znamení Raka*. Komédie Jiřího Weisse *Vražda po našem* navzdory svému názvu detektivkou není.

Nová vlna

Od počátku se kritici pokoušeli českou novou vlnu diferencovat.

Jaroslav Boček ji v jedné z prvních sumarizujících statí odvodil ze dvou směrů francouzského moderního filmu:

- a) Z nové vlny (nouvelle vague), kterou chápal v širším pojetí (jmenuje tedy nejen Françoise Truffautu, Jeana-Luca Godarda a Clauda Chabrola z časopisu *Cahiers du cinéma*, ale i Alaina Resnaise, Louise Malla, Henriho Colpiho a Agnès Vardovou) a jako vpád subjektu, intimity, vnitřní psychiky a lidského nitra.
- b) Z dokumentaristické metody cinéma-vérité, kterou naši mladí navázali na zdejší nedokončený „obrat ke skutečnosti“ v tvorbě generace šestapadesátého.

Podle Bočka nová vlna „osvobozuje subjekt vypravěče“, cinéma-vérité „nechtějí vypovídat o sobě, nýbrž pokoušejí se zachytit skutečnost kolem sebe naprosto „bezprostředně“, „přímo“, „pravdivě“.⁸⁵

Od počátku se tedy česká nová vlna dle Bočka vyznačovala zmíněnou „dvojdmostí“, která však byla, také od samého počátku, v dílech jednotlivých autorů charakterizována přítomností obou „domů“: Věra Chytilová natočila autobiografický sebezpytující *Strop* (1961) a vzápětí veristický *Pytel blech* (1962).⁸⁶

Zhlédneme-li sumu všech celovečerních a středometrážních filmů české nové vlny (je jich asi padesát), bude nám nápadný protiklad mezi filmy veristickými, jež imponují životní autenticitou, a filmy alegorickými a více či méně fantaskními, jimž se tehdy říkalo „podobenství“. Máme tedy na jedné straně snímky *Pytel blech*, *O něčem jiném*, *Křik*, *Černý Petr*, na straně druhé pak filmy *Postava k podpirání*, *O slavnosti a hostech*, *Sedmikrásky*, *Hotel pro cizince*, *Mučedníci lásky*, *Ovoce stromů rajských jíme*, *Případ pro začínajícího kata*. Rozdělit tímto způsobem autory už ale nejde a nakonec zjistíme, že tak nelze rozlišit ani jednotlivé filmy, neboť v některých se verismus a alegorie propojily.

Věra Chytilová uměla oboje: po napůl dokumentárních snímcích *Pytel blech* a *O něčem jiném* natočila vysoce stylizované *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*. Miloš Forman a jeho spoluautoři začali jako veristé (*Konkurs*, *Černý Petr*), ale už v *Láskách jedné plavovlásky* jsou momenty alegorické (když Mildova máma otevře Andulin kufr za zvuku československé hymny z půlnočního vysílání) a *Hoří, má panenko* je při veškeré své sociologické přesnosti drtivá metafora o politickém systému. Také závěrečná scéna s Passerova *Intimního osvětlení* (čekání, až vaječný koňak skane do úst stolovníkům) je výsostně symbolická. Jaromil Jireš se od zdánlivého záznamu „života, jaký je“ dostal až surrealistické féerii *Valerie a týden divů*.

Budovat jakoukoli hierarchii tvůrců nové vlny by v šedesátých letech nebylo férové. Kritika rozlišovala nanejvýš podle roku jejich nástupu: „zakladatelé“ (Věra Chytilová, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Jan Schmidt, Jan Němec, Evald Schorm) byli na scéně dříve než jejich kolegové, kteří debutovali později (Antonín Máša, Hynek Bočan, Ivan Passer, Jiří Menzel, Juraj Herz, Jaroslav Papoušek). Bylo jasné, že Miloš Forman, Ivan Passer a Jaroslav Papoušek tvoří jednu, řekněme Formanovu skupinu. Že Pavel Juráček a Jan Schmidt pracují společně. Že Věru Chytilovou a Jana Němce spojuje výtvarnice a spoluscenáristka Ester Krumbachová. Že Antonín Máša a Evald Schorm mají příbuzný přístup k morální tematice. Dnes ale už známe pozdější osudy a stupeň proslulosti jednotlivých protagonistů. Můžeme se tedy odvážit, v zájmu přehlednosti, rozdělit šestnáct tvůrců české nové vlny do několika skupin.

V prvé skupině vidíme ty, kteří v šedesátých letech dosáhli vynikajících mezinárodních úspěchů. Každá dobrá učebnice dějin světové kinematografie jejich jména zmiňuje. V sedmdesátých letech byli vinou okolností nuceni začít znovu a vyšvihli se opět na špičky:

MILOŠ FORMAN, jehož komedie *Lásky jedné plavovlásky* a *Hoří, má panenko* byly nominovány na Oscara. Koncem šedesátých let odešel do USA, prvním svým americkým filmem *Taking Off* (1971) se vrátil k metodě svých českých začátků, ale pak se stal mimořádně úspěšným hollywoodským filmařem a získal dva Oscary.

⁸⁵ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 206.

⁸⁶ Tamtéž, s. 206–207.

VĚRA CHYTILOVÁ se v šedesátých letech proslavila filmy *O něčem jiném* a *Sedmikrásky*, které zvítězily na menších festivalech (Mannheim, Bergamo). Po nástupu normalizace ji několik let ve FSB nepustili k režii. Vrátila se komedií *Hra o jablko* (1976) a její filmy, přes všechny dočasné zákazy, patří ke špici normalizačního období.

JIŘÍ MENZEL dostal Oscara za *Ostře sledované vlaky*. Trvalo několik let, než se za normalizace vrátil k režii a k dalším adaptacím próz Bohumila Hrabala. I ty byly velmi úspěšné a pozdější *Vesnička má středisková* byla nominována na Oscara.

Druhou skupinu tvoří svého druhu „mučedníci“ své generace, nekompromisní tvrdohlavci s velkým talentem, kterým však nebylo dopřáno plně realizovat svůj potenciál:

PAVEL JURÁČEK, mj. skvělý scenárista a dramaturg, v šedesátých letech trpěl tím, jak málo filmů mu bylo dopřáno natočit. Byl přesvědčen, že ho jeho úspěšnější spolužáci předběhli. Jeho dílo se zlatými šedesátými skončilo. Byl režisérem jediného velkého opusu – geniálního *Případu pro začínajícího kata* (1969).

EVALD SCHORM vytvořil do upevnění normalizace šest celovečerních a asi pětadvacet krátkých, dokumentárních a televizních filmů. Za normalizace se věnoval divadelní režii, natočil jen jeden dokument a nedlouho před smrtí celovečerní film.

JAN NĚMEC natočil vynikající *Démanty noci*. Jeho politický útok *O slavnosti a hostech* čelil politickým útokům a utrpěl rozbitím 21. MFF v Cannes. Tu křivdu si Němec nesl do konce života. Pro normalizační vedení byl nepřijatelný. V cizině se prosadil jen částečně. Po roce 1989 se vrátil k režii, ale jeho nové experimenty, ač kritikou oceňované, tvořily jen okraj polistopadové produkce.

Další trojice jsou filmaři s méně vyhraněným autorským rukopisem, kteří od svých počátků prokázali smysl pro rozličné žánry a styly. Prosadili se jako příslušníci nové vlny, ale souvislé řady filmů vytvořili i za normalizace a pokračovali po roce 1989:

JAROMIL JIREŠ přispěl k nové vlně vrcholnými opusy *Křik* a *Žert*. Později už nenatočil nic tak významného. Jeho jméno, podobně jako jméno ještě plodnějšího Karla Kachyni, bylo zárukou slušné řemeslné úrovně, někdy i poezie a jistého autorského ručení.

JURAJ HERZ nestudoval FAMU, ale DAMU. Snímkem *Sběrné surovosti* se přidal k hrabalovské vlně, ale na rozdíl od svých generačních soupeřů nedebutoval v dlouhé metráži autorskou kreací, nýbrž žánrovým filmem: detektivkou *Znamení Raka*. Jeho *Spalovač mrtvol* (1969) je mistrovským dílem. Za normalizace natáčel komedie, psychologická dramata, pohádky, horory, podobenství, v roce 1987 odešel do Západního Německa, po sametové revoluci se vrátil a pokračoval v tvorbě.

HYNEK BOČAN prokázal flexibilitu již v šedesátých letech: adaptoval povídku Milana Kundery, novelu Vladimíra Párala, natočil historický film a televizní seriál podle Jaroslava Foglara. Po několikaleté distanci se vrátil jako režisér komedií, pohádek a několika prepisů děl Jana Kostrhuna. V polistopadové tvorbě se spojil se scenáristou Jiřím Stránským.

Následuje čtveřice tvůrců, kteří do nové vlny vešli jako scenáristé a spolupracovníci svých autorsky vyhraněnějších přátel. Přestože tvořili samostatně i v sedmdesátých a osmdesátých letech, nenatočili už nic tak velkého, jako byly filmy, na nichž se podíleli ve zlatých šedesátých:

IVAN PASSER spolupracoval s Miloše Formanem a debutoval vynikající melancholickou komedií *Intimní osvětlení* (1965). Odešel do USA a natočil tam řadu filmů, z nichž největší ohlas měla *Cutterova cesta* (1981).

JAROSLAV PAPOUŠEK spolupracoval s Miloše Formanem a debutoval rozpačitě přijatou komedií *Nejkrásnější věk* (1968). Jeho největším úspěchem zůstala první část satirické rodinné trilogie *Ecce homo Homolka* (1969).

JAN SCHMIDT spolupracoval s Pavlem Juráčkem. Se střídavými úspěchy experimentoval s žánry: natočil postapokalyptickou sci-fi, western, pohádku, prehistorickou trilogii, thriller, detektivku.

ANTONÍN MÁŠA napsal scénář ke Schormovu debutu *Každý den odvahu*. Jeho vlastní režie byla nepravidelná, velké dílo na svém kontě nemá. V sedmdesátých letech našel útočiště v gottwaldovském studiu, ke dvěma posledním polemickým snímkům se vzepjal na přelomu osmdesátých a devadesátých let.

Nakonec jsem si nechal tři ousidery nové vlny, filmaře, kteří k ní patří s výhradami:

KAREL VACHEK byl do hnutí zahrnován už tenkrát, sám ale takové zařazení odmítal. Byl nejmladším příslušníkem téže generace, nechtěl však být jmenován vedle režisérů, s jejichž tvorbou nesouhlasil.

ZDENEK SIROVÝ náleží k nové vlně podle data narození, podle ročníku FAMU (jeho spolužáky byli Jaromil Jireš a Ivan Passer) i podle svých začátků (*Hlídač dynamitu*). Měl však smůlu, že jeho talent nebyl dosti výrazný a kritika ho za příslušníka nové vlny nepovažovala. Nejdůležitější jeho snímek *Smuteční slavnost* (1969) se dostal z trezoru až roku 1990. Průměr nepřekročily jeho filmy ani poté, co se za normalizace vrátil k režii.

ESTER KRUMBACHOVÁ k pokolení nové vlny rokem narození nepatří, protože byla starší nežli Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, František Vlácil, Ladislav Helge a Zbyněk Brynych z generace předchozí. Přesto se na nové vlně (ale i na dalších úspěších zlatých šedesátých) podílela jako málokdo jiný, v profesích scenáristky, výtvarnice a kostýmní návrhářky (*Démanty noci*, *O slavnosti a hostech*, *Mučedníci lásky*, *Hotel pro cizince*, *Sedmikrásky*, *Ovoce stromů rajských jíme*, *Valerie a týden divů* aj.). Právě ona přivedla novou vlnu k žánru zvanému podobenství. Režirovala jediný, zato stoprocentně autorský film: feministický manifest a nejokázalejší propadák dekády *Vražda ing. Čerta* (1970). Lze v něm najít provinilé zalíbení a také je v posledních letech některé uměnovědkyně nalézají.

Povídkové „manifesty“ nové vlny

Česká nová vlna nesešla žádný „manifest“. Kdo do ní patří, si neurčila sama, ale přičinila se o to dobová publicistika. V roce 1963 se však dostaly do kin dva programy, do nichž se spojily středometrážní snímky nových režisérů:

Hlídač dynamitu spojil tři absolventské snímky, natočené podle knihy Jana Drdy *Němá barikáda* (1946) o Pražském povstání: *Hlídač dynamitu* (1960) Zdenka Sirového, *Nenávist* (1960) Hynka Bočana a *Stopy* (1960) Jaromila Jireše. Paradoxně jen Bočan a Jireš byli následně zahrnuti do nové vlny; Zdenek Sirový se v průběhu šedesátých let až tak výrazně neprosadil. Absolventský snímek Věry Chytilové *Strop* (1961) a její následující opus *Pytel blech* (1962) byly spojeny do programu ***U stropu je pytel blech***.

O rok později se pod název ***Konkurs*** skryly dva středometrážní filmy Miloše Formana: *Kdyby ty muziky nebyly* a *Konkurs*.

Cíleným „manifestem“, jímž se měla nová vlna prezentovat jako skupina, byly až ***Perličky na dně*** (1965), jejichž název nepatrně obměnil název prvotiny Bohumila Hrabala *Perlička na dně* (1963). Projekt inicioval Václav Nývlt z tvůrčí skupiny Šmída – Fikar. Natočeno bylo sedm Hrabalových povídek. Pět z nich – *Smrt pana Baltazara* (Jiří Menzel), *Podvodníci* (Jan Němec), *Dům radosti* (Evald Schorm), *Automat Svět* (Věra Chytilová) a *Romance* (Jaromil Jireš) dalo dohromady *Perličky na dně* a spojila je osobnost kameramana Jaroslava Kučery. Zbývající dvě se už do nich nevešly a byly připojeny jako předfilmy k celovečerním programům: *Sběrné surovosti* Juraje Herze (kameraman Rudolf Milič) a *Fádní odpoledne* Ivana Passera (kamera Jaroslava Kučery).

Osobnosti nové vlny

MILOŠ FORMAN (1932–2018)

České filmy Miloše Formana i jeho první americký snímek *Taking Off* (1971) jsou založeny na poetice trapnosti.

Konkurs (1963)

Dvě povídky: *Kdyby ty muziky nebyly* a *Konkurs*.

V první povídce dva mladí hudebníci z dechových orchestrů utečou na motocyklové závody. Hrají: Jan Vostrčil, Vladimír Pucholt aj. Druhá povídka zachycuje konkurs divadla Semafor na nové zpěvačky.

Černý Petr (1963)

Nevýbojný učeň (Ladislav Jakim) v maloobchodě nastoupí do prvního zaměstnání: má v samoobsluze nenápadně hlídat zákazníky, aby nekradli. Nesměle se pokouší randit s Pavlou a poznává zedníka Čendu (Vladimír Pucholt), který může být hrdý na svou práci. Petrovo sebevědomí ničí jeho moralizující tatík (Jan Vostrčil), jenž synovi nerozumí, chybí mu takt a empatie. Film se snaží zachytit život, jaký je, včetně každodenních trapasů a dobových tanců.

***Lásky jedné plavovlásky* (1965)**

Hrají: Hana Brejchová, Vladimír Pucholt, Vladimír Menšík, Josef Šebánek, Milada Ježková aj. Ve Zručí nad Sázavou pracuje v obuvnické továrně hodně dívek, ale žije tam málo kluků. Aby se děvčata potěšila, domluví kulturní referent příjezd armádní jednotky, tu však tvoří usedlí záložáci. Na společné taneční zábavě se trojice vyžilých strejců v uniformách pokouší sbalit trojici děvčat. Andule se však zalíbí mladý klavírista, ten ji svede a přesvědčí, že „nemá v Praze žádnou holku“. Andula za ním do Prahy s kufrem přijede stopem. Milda není doma, jeho rodiče jsou rozmrzelí, ale nechají dívku v bytě přespat. Když se Milda vrátí z nočního tahu, Andulu nejdříve zapře, pak ji pozná, ale matka ho donutí spát v rodičovské posteli. Andula přes dveře slyší, s jakou neláskou se o ní ti tři baví, a pláče. Na internátě pak spolubydlícím dívkám vypráví, jak úžasné rodiče její nový chlapec má. Nominace na Oscara.

***Dobře placená procházka* (1966, spolurežie Ján Roháč)**

Televizní přepis stejnojmenné jazzové buffo-opery Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra s nimi samými, Evou Pilarovou a Hanou Hegerovou v hlavních rolích.

***Hoří, má panenko* (1967)**

Na hasičském bále má být těžce nemocnému starému požárníkovi předána pamětní sekyrka. Předat ji má vítězka soutěže o královnu krásy. Všechno se pokazí, dívky se rozutečou, tombola se rozkrade a v sousedství shoří dům.

Rozprava pořadatelů o rozkradené tombole bavila diváky nejen jako výstižná metafora socialistického zřízení, ale vyzněla aktuálně i v letech privatizace po roce 1989: „Podívejte, voni lidi dobře vědí, když si to rozkradli, že to nemůžou vyhrát. A taky moc dobře vědí, že jsou všichni podezřelí. Lidi nejsou hloupí, nejsou hloupí.“

Komedie se nelíbila prvnímu tajemníkovi a prezidentu Antonínu Novotnému ani italskému koproducentovi Carlovi Pontimu, který do ní investoval 80 tisíc dolarů, aby mohla být barevná. Když spatřil výsledek, byl zhnusen krutým zobrazením obyčejných lidí a žádal své peníze zpět pod záminkou, že stopáž 73 minuty nedosahuje smluvené délky 75 minut celovečerního filmu. Miloše Formana zachránil francouzský režisér a producent Claude Berri, který požadovanou částku přivezl do Prahy a koupil mezinárodní práva. Film byl nominován na Oscara.⁸⁷

V pamětihodné recenzi nazvané „Konečně Gogol“ uvítal dílo ve *Filmu a době* A. J. Liehm:

„[...] – ale jsou to holt právě ti strejci, co nedojedou se stříkačkou k ohni, když hoří, neuhlídají tombolu ani do začátku, natož do konce bálu, nedokáží vybrat pár pohledných holek pro soutěž královny krásy a tak dál. Jenže Formanovi to nestačí. Jeho zajímá, jak to, že lidé docela lhostejně chodí na bály, které jsou od startu jaksi nepovedené, kupují si lístky do tomboly, která je od začátku jaksi rozkradená, dívají se, jak člověku hoří střecha nad hlavou, jako by to byl biograf a ne lidská tragédie...

[...] Forman tohle všechno ví, nic lidského mu není a nikdy nebylo cizí, všechno dovede pochopit, všemu porozumět. Ale zároveň ho to štve. [...] Není mu jedno, že se to všechno děje za fasádou úsměvů a bodré rozšafnosti, že ti lidé jsou vlastně všichni venkoncem hodní dobráci, a nikoli zloduchové z pohádek. [...] Takže ne Forman a jeho parta jsou zlí a krutí. [...] Že je ten film zlý? divil se Forman, když mi vykládal, jak se nad nedostatkem libého či libového úsměvu podívoval pán, který to všechno částečně platil. A oni nejsou zlí? [...] Máme tedy Gogola, po němž jsme tak dlouho volali.“⁸⁸

⁸⁷ Okolnosti vzniku a uvedení prozkoumala kolektivní monografie: BATISTOVÁ, Anna (ed). *Hoří, má panenko*. Praha: NFA, 2013.

⁸⁸ LIEHM, A. J. Konečně Gogol. *Film a doba*, r. 13., č. 11, s. 592–593.

Film *Hoří, má panenko* navštívilo do jeho zákazu v dubnu 1973 v československých kinech asi 850 tisíc diváků. Ještě před Listopadem, koncem roku 1988, měla komedie obnovenou premiéru a zhlédlo ji přes půl milionu dalších diváků.

Jaroslav Boček k Formanově tvorbě podotkl:

„A program zformuloval Forman, když v kterémsi interview řekl, že ho zajímá osud a životní naplnění většiny, těch, kteří nemají šanci stát se Gagariny, Časlavskými nebo Karly Gotty.“⁸⁹

„Ústředním Formanovým tématem je proces ‚zspolečenšťování‘ mladého člověka, řečeno slovy sociologie. Zajímá ho konfliktní rovina, v níž se mladý člověk, ještě nepopsaný zkušenostmi, vyšlý před týdnem ze školy, poprvé setkává se složitým společenským ústrojím, do něhož se má začlenit a najít v něm své poslání.“⁹⁰

„Pochopení, že konflikt moderního člověka – a nejen mladého – má pluralitní povahu, že postavení dnešního člověka ho nutí ve složitém společenském organismu hrát různé ‚funkce‘ a různé ‚role‘, je největším Formanovým vynálezem. To mu umožnilo syžet nejen rozbít, ale nový stvořit. Radí za sebou sled scén bez příčinného vztahu a – vypráví.“⁹¹

Spor o Miloše Formana nekončí. Šest dní po jeho skonu překvapil truchlící veřejnost pravicově konzervativní komentátor Roman Joch pamfletem, ve kterém napsal:

„Kým byl Sergej Ejzenštejn pro komunismus, kým byla Leni Riefenstahlová pro nacismus, tím byl Miloš Forman pro levicový liberalismus. [...]

Vždy mi na jeho filmech přišlo něco nepatřičného. [...]

Lásky jedné plavovlásky obsahují krásu (ženského těla, jinak tam moc krásy není), ale postrádají pravdu a dobro. Ten příběh je absurdní a vůbec ne dobrý. *Hoří, má panenko* může pravdivě popisovat malost člověka, ale není tam ani krása, ani dobro.

Přelet nad kukaččím hnízdem je nejlepším Formanovým filmem, je v něm dobro i krása (lidských charakterů) zároveň, ale není pravdivý, je nerealistický. *Vlasy* zobrazují lidské dobro, ale není v nich ani krása [...], ani pravda [...].

Amadeus má v sobě mnoho krásy, ale žádné dobro a žádnou pravdu – stejně jako *Valmont*. A *Lid versus Larry Flynt* je jednoznačně nejhorším Formanovým filmem. Není v něm totiž ani dobro, ani krása, ani pravda. [...]

Goyovy přízraky jsem neviděl a ani vidět nehodlám; mám dost primitivní protikatolické propagandy. [...]

A to mě přivádí k největší výtce vůči Miloši Formanovi. Uprchlík před komunismem nenatočil žádný film o zločinech komunismu. [...]

Filmy Miloše Formana mají jednu věc společnou: autority v západní civilizaci, ať už morální, lékařské, politické, kulturní, vojenské či náboženské, jsou zlé; představují civilizační řád, a proto jsou záporné. Rebelové vůči nim jsou však [...] kladní.

Člověk si říká: proč Miloš Forman tolik nenáviděl naši civilizaci? [...]

Protože u levicových liberálů je to ‚in‘ a každý snob se tomu musí přizpůsobit. A Miloš Forman byl supersnob.

Když nyní zesnul, Bože, dopřej klid jeho zmatené a pomýlené duši. Ať odpočívá v pokoji.“⁹²

⁸⁹ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 220.

⁹⁰ Tamtéž, s. 221.

⁹¹ Tamtéž, s. 222.

⁹² JOCH, Roman. Proč Miloš Forman tolik nenáviděl naši civilizaci? *Lidové noviny*, 19. 4. 2018, s. 11.

IVAN PASSER (1933–2020)

Jako spoluscenárista patřil k týmu Miloše Formana. Natočil v Čechách jen dva nepříliš dlouhé hrané filmy: povídku *Fádní odpoledne* (1965) podle Bohumila Hrabala a

Intimní osvětlení (1965)

Hrají: Karel Blažek, Zdeněk Bezušek, Věra Křesadlová, Jan Vostrčil aj.

Setkání dvou spolužáků z konzervatoře v jihočeské vesnici: zatímco Bambas zůstal doma, má rodinu a je ředitelem hudební školy, Petr dělá kariéru v metropoli a přivezl s sebou mladou přítelkyni Štěpu. Kamarádi se spolu opijí a teskní za neuskutečněnými sny. Krzysztof Zanussi složil filmu poklonu svým debutem *Struktura krystalu* (1969).

Jaroslav Boček poznamenal:

„Passer je filmový poeta, básník, ale v jiném smyslu než Němec. Básní z harmonie a harmonizuje. [...] Ovšem něha, plachost, ohleduplnost nejsou jen Passerovou silou, i slabostí a nejen v životě, i v tvorbě.“⁹³

Dílu Ivana Passera věnoval monografii Jiří Voráč.⁹⁴

JAROSLAV PAPOUŠEK (1929–1995)

Podílel se jako spoluscenárista na filmech Miloše Formana a Ivana Passera, samostatně debutoval rozpačitě přijatou autorskou posmutnělou komedií

Nejkrásnější věk (1968)

o modelech ze sochařského ateliéru.

Na špici se vyšvihl druhou svou celovečerní komedií, o pekle rodinné neděle, do níž převedl neherce „od Formana“:

Ecce homo Homolka (1969)

Hrají: Josef Šebánek, Petr a Matěj Formanovi, Marie Motlová, František Husák, Helena Růžičková aj.

Jízlivá satira na čecháčkovství. Dlouhá úvodní lesní sekvence ukazuje rozličné rekreační aktivity občanů i občánků mladých i starých. Když se ozve volání o pomoc, rozjedou se auta i motorky a všichni utečou. Snímek zhlédl v kinech téměř milion diváků, kritika ho uvítala s nadšením. Nikdy nebyl zakázaný. Analyzoval ho Jan Kučera.⁹⁵

Další díly ságy *Hogo fogo Homolka* (1970) a *Homolka a tobolka* (1972) měly sestupnou úroveň. Pozdější Papouškovy malé komedie náležely k nejméně výrazným snímkům doby normalizace.

⁹³ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 225.

⁹⁴ VORÁČ, Jiří. *Ivan Passer. Filmový vypravěč rozmanitosti aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Brno: Host, 2008. O Passerových českých filmech viz zde s. 19–56.

⁹⁵ KUČERA, Jan. Nazpět k ráji. In též: *Poetika českého filmu*. Praha: AMU, 2016, s. 117–131.

VĚRA CHYTILOVÁ (1929–2014)

Jaroslav Boček napsal:

„Kategorie, v nichž se pohybuje myšlení Chytilové, jsou kategoriemi morálními.“⁹⁶
 „Podle Chytilové je svět v nepořádku, protože v nepořádku je člověk. Podle Němce je v nepořádku člověk, protože v nepořádku je svět. [...] Chytilová káže a nabádá, maluje vize zničení a pustoty, nejraději by, jako Savonarola, přivolala na pomoc ďábla a jeho mocnosti pekelné [...], Němec se spokojuje s tím, že ukáže prstem na vředy světa, nanejvýš trochu přitlačí a nechá vytékat hnis.“⁹⁷

Strop (1961). FAMU, středometrážní absolventský film.

Manekýnka Marta rezignovala na studium medicíny a nechá se vydržovat povrchním přítelem. Film zachycuje pražskou každodennost, prostředí menz a nočních vináren. Dílo ožívají potměšilé obrazově-zvukové kontrasty, střídá se několikero stylů, klasická inscenace, dokument i cinema vérité. Sekvence bezcílného bloumání nočním velkoměstem evokuje odcizení podobně sugestivně jako souběžně vznikající „tetralogie citů“ Michelangela Antonioniho, srov. jeho pozdější *Zatmění* (L'eclisse, 1962).

Pytel blech (1992). Krátký film Praha. Středometrážní film.

Do internátu textilního závodu přichází nová učenka, seznamuje se s kolektivem a obdivuje nezávislou Janu, která se dostává do konfliktu s pedagogickým vedením. Scéna kolektivního „soudu“ nad nezbednou Janou ukazuje neschopnost dospělých vychovatelů porozumět mládeži a vyznívá podobně zoufale a komicky jako analogické výjevy ve filmech Miloše Formana. Subjektivní kameru provází subjektivní voice over – proud myšlenek příchozí učenky v lašském nářečí.

O něčem jiném (1963)

Paralelní sledování života dvou žen: gymnastky Evy Bosákové a ženy v domácnosti Věry, která svůj manželský stereotyp řeší nevěrou.

Jaroslav Boček hodnotil dílo polemicky:

„Dvojí filmařskou zkušenost se snaží Chytilová sloučit v jeden celek. [...] Krizové momenty obou linií jsou místem konfrontace, srovnání a zároveň místem soudu. A to poslední slovíčko jaksi naznačuje, v čem spočívá základní omyl Chytilové. Chytilová měří nesouměřitelné. Staví do protikladu dvě rovnoběžky, které se jak známo stýkají v nekonečnu, a z jejich konfrontace ad hoc vyvozuje závěry.

[...] Ale právě pro tu absolutní odlišnost a svébytnost, proto, že každý z nich vede jinou rovinu průřezu lidským životem – první postihuje jen pracovní proces, druhý jen psychologické vztahy – se přičítá té mechanické konfrontaci. [...]

Citová tragédie je odsouzena z pozice pracovního dramatu, a to už není faux pas filmové, ale myslitelské.

Základní dilema moderní ženy netkví totiž v tom, jestli být veřejně činná nebo zůstat doma, ale jak sjednotit veřejnou činnost, práci, společenský a intelektuální zájem s intimním štěstím rodinným a mateřským. [...]"⁹⁸

Film byl v dubnu 1973 stažen z distribuce.

⁹⁶ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 210.

⁹⁷ Tamtéž, s. 215.

⁹⁸ BOČEK, Jaroslav. Že by nová generace? *Kulturní tvorba*, 17. 10. 1963, r. 1, č. 42, s. 6.

***Automat Svět* (1965)**

Povídka Bohumila Hrabala pro *Perličky na dně*.

***Sedmikrásky* (1966)**

Spolupráce na scénáři, výpravě a kostýmy: Ester Krumbachová. Kamera: Jaroslav Kučera. Hrají Jitka Cerhová a Ivana Karbanová. Na námětu se na žádost Chytilové podílel i Pavel Juráček. Ester Krumbachovou jí doporučil dramaturg Ladislav Fikar.

Dvě zlobivé dívky, Marie I a Marie II, se rozhodnou, že budou zkažené. Tropí hravé skandály a schválnosti, lákají postarší muže, nechají si od nich zaplatit večeri a pak jim utečou. Vyjedou výtahem „do výživy“, kde se ocitnou v přepychovém sále s připraveným rautem. Všechny lahůdky dílem sežerou, zbytek zničí, udělají si šlehačkovou bitvu, rozbijí nádobí. Zahrají si na módní přehlídku, pověsí se na lustr a spadnou do vody. Nakonec vidíme, jak by to dopadlo, kdyby dostaly šanci k nápravě: jsou vytaženy na břeh, obalí se novinami, začnou uklízet, upraví střepy, naaranžují kaši ze zničeného jídla a rozhodnou se být „hodné, pracovité a šťastné“. Poslední titulky: „Tento film je věnován těm, kteří se rozhořčují pouze nad pošlapaným salátem.“

Film nabízí nekonečně mnoho interpretací, například:

„Parazitismus, škodolibost, lenost, žravost, egoismus jsou opakem tradičního ideálu ženství jakožto ‚hlubiny bezpečnosti‘; přitom nelze tvrdit, že by zlé vlastnosti obou Marií nebyly v ženském principu potenciálně přítomny. Muži kolem dívek jsou buď chlípní seladoni, nebo neteční, beztvární ‚pracující‘. Výtržnice zaměřují svou aktivitu ke stupňování entropie; plánovitě ničí veškeré uspořádané systémy [...]. Jejich pustošivá praxe vyhlídí do jisté doby jako spravedlivá anarchistická msta na zlém měšťáckém světě, jemuž jde jen o to, aby jejich mládí a ženství vykořistil. Dívky přijímají role ‚zajíčků‘, které oficiální pruderie sice odsuzuje, společenská praxe, diktovaná muži, je však naopak vyžaduje. [...] V závěrečné vizi ‚nápravy‘, při níž jsou dívky sešněrovány novinovým papírem (symbol fráze), lze spatřovat i metaforu socialismu jako pošlapané hostiny, kdy už jeho ideálům nelze vrátit panenskou neposkvrněnost. [...]

Satirická groteska *Sedmikrásky* je budována jako pamflet. Ten má podobu koketní koláže, již je divák atakován, urážen, frustrován či lechtán k potměšilému smíchu. [...] Marie se v expozici rozhýbávají s trhaným skřípěním jako dřevěné loutky, obraz na sebe ustavičně upozorňuje střídáním barvy, černobílé a barevným tónováním, ostrými pastelovými barvami, schválnostmi ve střihu, scénografii či kostýmech. [...] Aktérky jsou oblékány a zdobený jako výtvarné artefakty [...] Důležitou úlohu mají dialogy, složené z nápadně korektně intonovaných vět, jež jsou buď frázemi [...], nebo jazykovými hříčkami [...]. Odpovídá jim okázale naivní herectví s díblíkovskou mimikou.“⁹⁹

Se *Sedmikráskami* je spojen památný skandál: poslanec Jaroslav Pružinec¹⁰⁰ se 17. května jménem 21 poslanců Národního shromáždění obrátil na zastupitelský sbor během rozpravy o státním rozpočtu s výzvou:

⁹⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Sedmikrásky*. *Iluminace*, 1997, r. 9, č. 1, s. 237–239.

¹⁰⁰ Dle zjištění Jana Bernarda zorganizoval interpelaci vedoucí ideologického oddělení ÚV KSČ František Havlíček (1916–1997) zřejmě z podnětu ideologického tajemníka Jiřího Hendrycha (1913–1979). BERNARD, Jan. *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954–1974*. Praha: AMU 2014, s. 230 a 272.

„Vážené Národní shromáždění, podávám interpelaci jménem 21 poslanců, v níž bychom chtěli ukázat, jak se plýtvá penězi, které by státní rozpočet potřeboval. Podle zásad práce a usnesení NS se má NS vyjadřovat k zásadním otázkám ekonomického, politického a kulturního života naší republiky. Jsme přesvědčeni o tom, že dva filmy, které jsme viděli a které podle *Literárních novin* mají mít premiéru v tomto měsíci, ukazují zásadní cestu našeho kulturního života, po které žádný poctivý dělník, rolník a inteligent jít nechce, nemůže a nepůjde, protože dva filmy, *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech*, natočené v čs. ateliérech na Barrandově, nemají s naší republikou, socialismem a ideály komunismu nic společného.

Žádám proto ministra kultury, kulturní výbor NS a Ústřední komisi lidové kontroly a vůbec celé NS, aby se radikálně zabývali touto situací a vyvodili patřičné závěry proti všem, kteří tyto filmy připravovali a zejména proti těm, kteří byli ochotni tyto zmetky zaplatit. Ptáme se režisérů Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické, zábavné poučení přinesou tyto zmetky pracujícím lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme těchto kulturních pracovníků, jak dlouho budou ještě všem poctivě pracujícím otravovat život, jak dlouho ještě budou šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budou hrát s nervy dělníků a rolníků vůbec, jakou demokracii zavádíte. My se vás ptáme, proč myslíte, že máme Pohraniční stráž, která plní bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a soudruhu ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřátelům, necháváme je šlapat a ničit, soudruhu ministře zemědělství a výživy, v našich plodech práce. Žádáme všechny odpovědné orgány, aby se tím zabývaly a nedopustily, aby nám několik jednotlivců v kulturním životě, kterým rozumí zase jen pár jednotlivců a pro které socialismus nebudujeme, ztrpčovalo život. A vůbec, jak je možné, soudruhu předsedo vlády, že se nedodrhuje zásada odměňování za práci všude stejně, a to podle jakosti, množství a společenského významu?

Soudruzí a soudružky, na závěr vystoupení doporučujeme jako povinnost pro všechny poslance, aby tyto filmy nám byly promítnuty a abyste měli možnost posoudit sami, co jsme zde uvedli. Žádáme, aby tyto filmy byly staženy z našich kin a abyste se do budoucnosti vážně zabývali svým posláním.“¹⁰¹

Napadeny byly také filmy *Hotel pro cizince*, *Mučedníci lásky* a *Znamení Raka*.

27.–29. června 1967 se v Praze konal IV. sjezd Svazu československých spisovatelů, na němž někteří pronesli kritické projevy. Největší ohlas vzbudil příspěvek Milana Kundery o nesamozřejmosti existence českého národa. Milan Kundera se vyjádřil i k interpelaci poslance Pružince:

„Viděl jsem nedávno film, který se jmenoval *Sedmikrásky* a vyprávěl o dvou nádherně odporných holčičkách, suverénně spokojených s vlastní roztomilou omezeností a vesele ničících všechno, co přesahovalo jejich obzor. Zdálo se mi, že vidím dalekosáhlé a velmi aktuální podobenství o vandalismu. Kdo je vandal? To vůbec není negramotný sedlák, který v návalu hněvu podpálil zámek nenáviděného statkáře. Vandal, jak ho kolem sebe vidím, je sociálně zabezpečený, gramotný, sám se sebou spokojený a nemá se celkem za co mstít. Vandal, to je pyšná omezenost, která se cítí dobře v sobě samé a je ochotna

¹⁰¹ (tod). Velký den poslance Pružince. *Scéna*, 1990, roč. 15, č. 6, s. 5.

se kdykoli dovolávat svých demokratických práv. Tato pyšná omezenost se domnívá, že k jejím nezadatelným právům patří přetvářet svět ke svému obrazu, a protože svět je především to nesmírně mnohé, co ji přesahuje, upravuje si tedy svět ke svému obrazu tím, že ho ničí. Tak výrostek urazí v parku hlavu soše, protože socha přesahuje urážlivě jeho lidskou míru, a urazí ji s uspokojením, protože každé sebestvrzení přináší člověku uspokojení. Lidé, kteří žijí jen ve své nezprostředkované přítomnosti, bez vědomí historické kontinuity a bez kultury, jsou s to proměnit svou vlast v pustinu bez historie, bez paměti, bez ozvěn a bez krásy. Dnešní vandalství nemá totiž jen policejné postižitelné formy. Když se představitelé občanů nebo kompetentní úředníci usnesou, že socha (nebo zámek, kostel, staletá lípa) je zbytečná a nařídí její odstranění, je to jen jiná forma stejného vandalství. Není podstatného rozdílu mezi legálním a ilegálním ničením a není ani podstatného rozdílu mezi ničením a zakazováním. Jeden český poslanec žádal nedávno ve sněmovně jménem jedenadvaceti poslanců zákaz dvou vážných, náročných českých filmů, mezi nimi, ironií osudu také Sedmikrásek, tohoto podobenství o vandalech. Obvinil nesmlouvavě oba filmy a zároveň výslovně prohlásil, že jim nerozumí. V takovémto postoji je jen zdánlivý rozpor. Hlavním hříchem obou děl bylo totiž právě to, že přesáhla lidský obzor posuzovatelů a tím je urazila.“¹⁰²

Filmaři reagovali na interpelaci Jaroslava Pružince otevřeným dopisem, adresovaným ministru kultury a informací Karlu Hoffmannovi, který na IV. sjezdu spisovatelů přečetl Václav Havel:

Vážený soudruhu ministře, obracíme se na vás my, příslušníci nejmladší režisérské generace Československého filmu. Dne 17. května vyslovil v Národním shromáždění poslanec Pružinec jménem jedenadvaceti poslanců interpelaci, v níž napadl československé filmy Sedmikrásky, O slavnosti a hostech, Hotel pro cizince, Mučedníci lásky, Znamení raka. [...]

Vážený soudruhu ministře, domníváme se, že v historii československé kultury neexistuje případ, v němž by Národní shromáždění bylo vyzýváno k zákazu uměleckého díla. Ani za buržoazní republiky, ani za dob nejtěžších stalinských deformací veřejného života nedošlo k takto brutální výzvě dávající do souvislosti existenci uměleckého díla s odpovědností ministra národní obrany a posláním Pohraniční stráže. Vystoupením poslance Pružince vzniká nebezpečí legalizace pogromistických nálad vůči tvůrčí inteligenci. Důsledky těchto tendencí byly vždy hanbou každého národa. Nenormální situace vytvářená v posledních měsících kolem československé kinematografie začíná postupně znemožňovat tvůrčí práci, omezuje realizaci tvůrčích programů v samém jejich začátku a některé autory posléze vylučuje z tvorby vůbec. Je nám známo, že každé represivní opatření namířené proti kultuře sleduje okamžitý politický prospěch, avšak je nám rovněž známo, že žádná pozdější rehabilitace či napravování křivd nikomu nevrátily a nemohou nikdy vrátit tvůrčí schopnosti, jejichž rozvoj byl násilně přerušen.

Vážený soudruhu ministře, my, podepsaní českoslovenští filmoví režiséři, považujeme za nezbytné veřejně prohlásit, že jsme vyrostlí, získali vzdělání i příležitost k tvůrčí práci v socialistickém Československu, považujeme svoji práci za organickou součást kultury této země a hluboce nás uráží, je-li kdokoliv z nás veřejně označován za nepřítele. Proto se rozhodně stavíme proti pokusům rozdělovat nás a stavět proti sobě podle zásady

¹⁰² IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (protokol). Praha 27.–29. června 1967. Praha: Čs. spisovatel, 1968, s. 26.

„Rozděl a panuj!“. Tvůrčí svoboda je nedělitelná. Je-li omezován jeden z nás, jsme omezováni všichni.

Proto kategoricky odmítáme projev poslance Pružince a upozorňujeme na nebezpečí ohrožení základních občanských svobod a práv, jejichž nedílnou součástí je možnost svobodného uměleckého projevu.

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 a Štefan Uher.¹⁰³

Sedmikrásky, plánované do kin v prosinci 1966, se hrály v kinech od jara 1967. Získaly Velkou cenu na Mezinárodním festivalu autorských filmů v Bergamu. V době normalizace zůstaly v programové zásobě filmových klubů a mohly se promítat. Patří k asi k pěti mezinárodně nejznámějším českým filmům (vedle *Extase*, *Ostře sledovaných vlaků*, *Obchodu na korze* a *Lásek jedné plavovlásky*) a například v Japonsku si nedávno získaly nové obdivovatelky.

***Ovoce stromů rajských jíme* (ČSR-Belgie, 1969)**

Námět a výtvarno: Ester Krumbachová. Scénář: Ester Krumbachová, Věra Chytilová. Kamera: Jaroslav Kučera. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Jitka Nováková, Karel Novák, Jan Schmid aj. Efektní podobenství o vztazích mezi mužem a ženou. Dle slov Ester Krumbachové je to film o tom, že o pravdu je lehčí bojovat než v ní být. Podle Věry Chytilové se autorky chtěly filmem vyslovit proti „životu ve lži“ a „znásilnění země“ po sovětské okupaci. Tento smysl bylo však z díla těžké dešifrovat. Oslnivý sedmapůlminutový prolog parafrázuje motivy z knihy *Genesis*. Podrobnou analýzu a interpretaci publikoval Jan Kučera.¹⁰⁴

Snímek byl v soutěži 23. MFF v Cannes, kam ho přihlásila Belgie a kde se mu dostalo nevlídného a udiveného přijetí. „Co stalo s Věrou Chytilovou?“ ptali se prý novináři.

Svědectví z festivalu podal Jan Kliment:

„Tak nás zastupoval jaksi napůl film uváděný v soutěži oficiálně Belgií, protože vznikl v koprodukcii našeho filmu s belgickou firmou. Je to poslední novinka režisérky Věry Chytilové nazvaná *Ovoce stromů rajských jíme*. Zdálo se, že tento symbolický snímek najde příznivý ohlas u kritiky na festivalu právě v Cannes. Nestalo se tak a kritika – a hlavně francouzská – až necitelně a s nepochopením píše o tomto filmu. Nemusí se nikomu líbit, ale nelze mu nepřiznat, že jeho tvůrci něco umějí. Nelze nepřiznat umění hudebního skladatele Zdeňka Lišky nebo kameramana Jaroslava Kučery. Nelze nakonec při jakémkoli nesouhlasu s filmem a jeho způsobem mluvy popřít jeho srozumitelnost. Nemusím mít rád symboly. Sám je také rád nemám a řeknu docela upřímně, že mě film nikterak nenadchl. Je to docela jiné umění, než jaké mám rád. Ale kritik nemůže dát jenom na svůj vkus a na své chuti. Francouzská kritika však to jinak nedělá.“¹⁰⁵

Po celou dobu normalizace byl film k dispozici ve fondu filmových klubů, těšil se zájmu klubového publika a nikdy nebyl zakázán.

¹⁰³ Tamtéž, s. 136-137.

¹⁰⁴ KUČERA, Jan. Eva neboli hledání. In týž: *Poetika českého filmu*. Praha: AMU, 2016, s. 133–150.

¹⁰⁵ KLIMENT, Jan. Otazníky nad festivalem. *Rudé právo* 16. 5. 1970, s. 4. r. 50, č. 115

PAVEL JURÁČEK (1935–1989)

O Pavlu Juráčkovi Jaroslav Boček napsal:

„[...] ať dělá, co dělá, všechno dobře umí. [...] Chvillemi mi Juráček připomíná virtuosa, který cítí potřebu exhibicionizovat talent, udivovat sebe i okolí, nač všechno si tróufne a jak ovládá nástroj, chvílemi překypující talent, z něhož tryská na všechny strany jako z čerstvého vrtu v naftových polích, ale zatím je to jen pěna a voda, na olej je třeba si ještě počkat. Školením je Juráček scenárista [...] programově buduje ne na kontinuitě filmové, ale na základech kontinuity literární. De facto: vytváří filmové variace na hotové literární motivy. [...] S výjimkou dvou víceméně zakázkových věcí [...] jsou všechny Juráčkovy věci miniaturami založenými na jediném paradoxním nápadu. V osnově všech leží vlastně rozvedený aforismus, který exponuje tezi a paradoxem ji zvrátí v nonsens.“¹⁰⁶

Černobílá Sylva (1961). Studio FAMU. V titulní roli Zuzana Stivínová. Scénář: Pavel Juráček. Režie: Jan Schmidt. Středometrážní parodie na budovatelské filmy: titulní zednice vypadne z plátna budovatelského filmu a domáhá se údernického soupeření. Motiv vystoupení z filmového plátna spojuje dílo s tak slavnými díly, jako je *Friřo jako Sherlock Holmes* (1924) Bustera Keatona nebo *Purpurová růže z Káhiry* (1985) Woodyho Allena.

Postava k podpírání (1963)

Režie: Pavel Juráček, Jan Schmidt.

Středometrážní káfkovské podobenství o absurditě všedního dne. Jan Herold vejde do sklepení, kde jsou uloženy prvomájové transparenty z doby stalinismu. Hledá soudruha Kiliána. V půjčovně koček si půjčí kočku. Druhý den ji chce vrátit, ale půjčovna už tam není.

Každý mladý muž (1965)

Hrají: Pavel Landovský, Ivan Vyskočil aj., v roli pacienta Václav Havel.

Dvě povídky z vojenského života: *Achillovy paty* a *Každý mladý muž*. Svobodník musí doprovodit do nemocnice vojína, který má záněť šlach. Vojáci uspořádají taneční zábavu, ale dostaví se jen jedna dívka. Snímek byl za normalizace zakázán.

Případ pro začínajícího kata (1969)

Na motivy třetí knihy Gulliverových cest Jonathana Swifta. Kamera Jan Kališ, hudba Luboš Fišer. Hrají Lubomír Kostelka, Pavel Landovský, Krála Jerneková, Milena Zahrynovská, Jiří Hálek aj.

Slovníkové heslo praví:

„Úpadkový společenský řád, panující na Balnibarbi, a příhody, do nichž je Gulliver vtažen, korespondují s českou zkušeností z budování socialismu: občané vzhlížejí k autoritě, pod níž se rozprostírá tma; zemi řídí absurdními pokyny Akademie vynálezců, formálním vůdcem je samolibý guvernér [...], všudypřítomným živlem je nápadně nenápadný fízl. Domněle vědeckou ideologií a monarchistickou autoritou se

¹⁰⁶ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 232-233.

prosazují bludy [...]. Režim trestá básníky za díla ‚cizí našemu duchu‘ a používá ozbrojené ‚lidové milice‘, které občas usmrtí některého ze studentů [...]. Lidé jsou ostražití k cizincům, názor ciziny je zajímavá, ale nedovedou si představit překročení hranic. [...]

Tajemné mocenské struktury, jejichž autoritu střeží ‚dole‘ teror, návyk, dobrá vůle a strach z poznání, se ‚nahore‘ ukážou jako nicotné. Přesto z tohoto odhalení nejsou poddaní šťastni, neboť s vědomím lhostejných nebes nedokážou žít: ztratili by smysl života a pracně udržovanou osobní důstojnost.

Juráčkova skepse zasahuje i opoziční složky. Také konspirující studenti totiž potřebují věřit v autoritu. [...]

Případ pro začínajícího kata je mj. film o způsobech, jimiž jsou občané oblužováni, drženi v pasivitě, aby si své osvobození nejen nedokázali představit, ale aby si je ani nepřáli.

Nad jiné alegorie své doby ční *Případ pro začínajícího kata* svou poezií a důležitou linií osobního, romantického milostného příběhu. [...] Příběh tedy vypráví rovnou měrou o špatném politickém svědomí, jako o svědomí individuálním, metafyzickém a erotickém. [...] Vyprávění je členěno na dvanáct kapitol jako růženec epizod blízký pikaresknímu románu, jímž prochází hrdina zdánlivě bez proměny.¹⁰⁷

Brilantní analýza *Případu pro začínajícího kata* z pera Jana Kučery musela být z čísla *Filmu a doby* v roce 1970 vyřazena a publikována byla až v roce 1990.¹⁰⁸

JAN SCHMIDT (1934–2019)

V díle Jana Schmidta je těžké hledat osobité téma, autorskou linku nebo styl. Získal si pověst realizátora, jenž rád pracuje v exteriérech. Jeho začátky jsou spojeny s Pavlem Juráčkem. Jejich společné středometrážní filmy *Černobílá Sylva* (1961) a *Postava k podpírání* (1963) jsme zmínili výše. Následoval:

***Konec srpna v hotelu Ozon* (1966)**

Scénář: Pavel Juráček.

Postapokalyptická sci-fi vyrobená v Československém armádním filmu. Tlupa zdivočelých mladých žen po jaderné katastrofě, vedená starou náčelnicí, putuje krajinou a hledá muže. Jednoho najdou.

A. J. Liehm v recenzi vystihl povahu Schmidtova talentu:

„Hlas, jako je Schmidtův, chyběl v naší ‚mladé tvorbě‘ [...]. Chyběl v jejím profilu talent takto přímočaře robustní, se smyslem pro ryzí akci jako nositelku příběhu, jako psychologickou motivaci i průhled do nitra postav, zkrátka talent řekl bych amerického typu v nejlepší smyslu slova. Teď tu je, dobře se rozkročil, a protože je to talent především realizační, bude hodně záležet na našich tvůrčích skupinách a jejich dramaturgiích, jak rychle ho budou umět realizovat v plném rozsahu jeho možností.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Případ pro začínajícího kata*. *Illuminace*, 1997, r. 9, č. 1, s. 240–243.

¹⁰⁸ KUČERA, Jan. Variace na téma z Jonathana Swifta. In *týž: Poetika českého filmu*. Praha: AMU, 2016, s. 151–173.

¹⁰⁹ LIEHM, A. J. Jiný a přece z nich. *Film a doba*, 1967, r. 13, č. 2, s. 94.

Jan Schmidt tedy bere kameru [...] a vypráví cosi, co se ještě v Čechách takhle nevyprávělo. Nelidskost je tu skutečná, i krev, i kost, která praská pod pažbou, nic se neromantizuje, nic není veliké ani krásné [...].“¹¹⁰

Snímek přijala s nadšením i „stranická“ kritika (*Rudé právo*, *Kulturní tvorba*). Paradoxně se však, navzdory svému přiznaně westernovému pojetí, se svými 91 tisíci diváky zařadil mezi nejslaběji navštívená díla nové vlny.

***Kolonie Lanfieri* (ČSR–SSSR, 1969)**

Hrají: Juozas Budraitis, Zuzana Kocúriková, Václav Neckář, Bolot Bejšenalijev aj.
Dobrodružný širokoúhlý černobílý westernově laděný film podle povídky Alexandra Grina. Film se měl původně natáčet v Jugoslávii, natáčel se na Kavkaze, kde filmaře v srpnu 1968 zastihla zpráva o vpádu do Československa. Uvedeno v soutěži MFF v Moskvě 1969.

JAN NĚMEC (1936–2016)¹¹¹

absolvoval FAMU vynikajícím dvanáctiminutovým snímek *Sousto* (1960) podle Arnošta Lustiga o trojici mladíků, kteří se chystají na útěk z koncentráku. Dílo lze vnímat jako skicu k režisérově debutu

***Démanty noci* (1964)**

Námět: Arnošt Lustig (povídka „Tma nemá stín“ ze sbírky *Démanty noci*). Scénář: Arnošt Lustig, Jan Němec. Kamera: Jaroslav Kučera. Hrají: Ladislav Janský, Antonín Kumbera.
Dva židovští mladíci uprchnou z transportu a horečnatě bloudí lesem. Surrealistické vyprávění střídá záběry jejich útěku s vnitřním světem mráкот, vzpomínek a představ. Pojetí příběhu jako antické tragédie dramaturgicky ovlivnila výtvarnice Ester Kumbachová. Velká cena na MFF v Mannheimu 1964.

***Podvodníci* (1965)**

Povídka Bohumila Hrabala pro *Perličky na dně* (1965).

***O slavnosti a hostech* (1966)**

Námět: Ester Krumbachová, scénář: Ester Krumbachová, Jan Němec, kamera: Jaromír Šofr.
Hrají: Ivan Vyskočil, Jan Klusák, Jiří Němec, Karel Maresš, Evald Schorm, Zdena Škvorecká, Dana Němcová, Josef Škvorecký aj.
Satirické podobenství o organizovaném „dobru“, jehož podmínkou je uctívání autorit. Hostitel oslavuje narozeniny, poskok Rudolf pochlebuje a organizuje. Všichni se chovají devótně, jen jeden účastník přehne. Rudolf na něj uspořádá štvaniči.
Film měl potíže se schválením, protože Hostitel s bradkou v podání Ivana Vyskočila připomínal Antonínu Novotnému V. I. Lenina. Film se stal i jedním z terčů Pružincovy interpelace.¹¹² Po neúspěšných pokusech umístit ho v roce 1967 na MFF v Benátkách byl film na jaře 1968 přijat do Cannes, ale festival ve dnech „pařížského máje“ předčasně skončil, když se francouzští filmaři přidali ke stávce na znamení solidarity se stávkujícími studenty.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 97.

¹¹¹ Čtème monografii: BERNARD, Jan. *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954–1974*. Praha: AMU 2014.

¹¹² Dramatické (ne)schvalování filmu *O slavnosti a hostech* podrobně objasnil BERNARD, Jan, tamtéž, s. 229–305.

***Mučedníci lásky* (1966)**

Námět a scénář: Jan Němec, Ester Krumbachová. Hrají: Petr Kopřiva, Marta Kubišová, Hana Kuberová, Jan Klusák, Karel Gott aj. Trojice hravých povídek: *Pokušení manipulanta*, *Nastěňčiny sny*, *Dobrodružství sirotka Rudolfa*. Dílo šlo do výroby jako „zcela nepolitický film“ bezprostředně poté, co Antonína Novotného rozčílilo podobenství *O slavnosti a hostech*.¹¹³

***Strahovské události – Československý filmový týdeník č. 10/1968* (1968)**

Dokument o rozeznání spontánní studentské demonstrace ve strahovských vysokoškolských kolejích 31. října 1967. Studenty pobouřil výpadek elektřiny, vyšli do ulic s voláním: „Chceme světlo!“

Pro televizi natočil Jan Němec dva recitály Marty Kubišové: *Náhrdelník melancholie* (1968) a *Proudy lásku odnesou* (1969). Zpěvačka byla jeho přítelkyní a v letech 1969–1973 manželkou. První Němcovou manželkou byla (1963–1968) Ester Krumbachová.

Tvůrčí postoj Jana Němce výstižně charakterizoval Jaroslav Boček:

„Podle Chytilové je svět v nepořádku, protože v nepořádku je člověk. Podle Němce je v nepořádku člověk, protože v nepořádku je svět. [...] Chytilová káže a nabádá, maluje vize zničení a pustoty, nejraději by, jako Savonarola, přivolala na pomoc ďábla a jeho mocnosti pekelné [...], Němec se spokojuje s tím, že ukáže prstem na vředy světa, nanejvýš trochu přitlačí a nechá vytékat hnis.“¹¹⁴

„Mezi dvěma alternativami umělcova osudu, které charakterizuje tak, že ‚jedni odkrývají kámen, pod nímž se hemží hmyz, a na druhé straně jsou pištci, kteří dodávají lidem dobrou náladu a přinášejí jim zapomenutí a rovnováhu‘, volil Němec možnost prvou.“¹¹⁵

EVALD SCHORM (1931–1988)

Jaroslav Boček napsal:

„Svět Evalda Schorma je světem, v němž se hledá dobro, lidskost, pochopení a tolerance. Jak daleko jsme od bojovné nálady Chytilové i od hněvivosti Němcovy! Náladu Schormova je tichá, tlumená, spíše podzimková nežli jarní.“¹¹⁶

„Chce-li Schorm něco především, pak chce – pochopit. A tam, kde nemůže pochopit rozumem, chápe srdcem. [...] nechce, aby byla pošlapána jakákoliv lidská bytost, které má hodnotu. A tam, kde tě o hodnotě nemůže přesvědčit nástroj rozumu, musíš důvěřovat nástroji jemnějšímu, citlivějšímu, neomylnějšímu a tím je srdce.“¹¹⁷

¹¹³ Tamtéž, s. 232.

¹¹⁴ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 215.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 216.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 216.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 218.

„Pragmatikům, filistrům a šosákům může Schorm připadat jako naivní spravedlivec donkichotského ražení. Možná. Ale pravím: to oč se Schorm pokouší, je velké, protože nový humanismus se u něho neproklamuje, nevyvolává, nýbrž uskutečňuje.“¹¹⁸

Studium režie na FAMU absolvoval Evald Schorm středometrážním hraným snímkem *Turista* (1961)

podle Antonína Máši, s Vlastimilem Brodským, Danu Medřickou, Martinem Růžkem aj. Jak píše Jan Bernard, hrdinou je dělník, „který neuspěl v soukromém životě ani na pracovišti a jehož prohlubující se nedorozumění s ostatními lidmi zahání do introspekce a k pocitům odcizení“.¹¹⁹

V rané stati o nadějných famáckých filmech příští nové vlny Ivan Soeldner (1939–1970), tehdy rovněž student FAMU, o *Turistovi* napsal:

„Putuje z místa na místo, nikde nedosahuje pracovních úspěchů a ani přátele nedovede získat. Vykolejený člověk, opilec. Film ukazuje jeho snahu žít lépe, která je však bezvýsledná. „Turista“ je beznadějný slaboch. Autoři mu nepomohou happyendem, jak je v podobných případech zvykem. Jejich kritika je důsledná a o to působivěji je zasažen divák. [...] Škoda jen, že Schorm nedokáže ještě precizně vést film fabulačně. „Turista“ je místy dějově zmatený.“¹²⁰

Vedle hraných filmů, televizních děl a divadelní režie natáčel Evald Schorm sociologické a jiné dokumenty, např. *Proč?* (1964) o stárnutí a potratech, *Zrcadlení* (1965) o nemocech a sebevraždách, *Žalm* (1965) o židovské kultuře v Čechách. Příležitostně byl obsazován jako herec, např. ve filmech *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Žert* (Jaromil Jireš, 1968) a *Bástyasétány '74* (Promenáda na baště '74, Gyula Gazdag, Maďarsko 1974, uvedeno 1984).

Každý den odvahy (1964)

Námět a scénář: Antonín Máša.

Hrají: Jan Kačer, Jana Brejchová, Josef Abrhám, Jiřina Jirásková, Vlastimil Brodský aj. Psychologické drama bývalého úderníka Jardy, jenž se po odhalení Stalinova kultu nedovede přizpůsobit nové společenské situaci. Po kritice Antonína Novotného byl film upraven (citát z Franze Kafky byl nahrazen citátem z Jerzyho Andrzejewského)¹²¹ a uvolněn do kin s několikaměsíčním zpožděním. V dubnu 1973 byl stažen z oběhu.

Dům radosti

Povídka Bohumila Hrabala pro *Perličky na dně* (1965).

Návrat ztraceného syna (1966)

Spolupráce na scénáři: Sergej Machonin. Kamera: František Uldrich.

Hrají: Jan Kačer, Jana Brejchová, Jiří Menzel, Dana Medřická aj.

Inženýr Jan trpí depresi, pokus o sebevraždu jej přivede do psychiatrické léčebny. Manželka je mu nevěrná a on navazuje přátelství a manželkou svého psychiatra.

Staženo z oběhu v dubnu 1973.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 218.

¹¹⁹ BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994, s. 9.

¹²⁰ SOELDNER, Ivan. FAMU začíná být nebezpečná? *Host do domu*, r. 10, č. 2, s. 77.

¹²¹ Produkční historii a ohlas filmu zkoumá BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994, s. 18–40.

Pět holek na krku (1967)

Námět: Iva Hercíková (stejnomený dívčí román). Kamera: Jan Čuřík.

Hrají: Andrea Čunderlíková, Jana Krupičková, Leoš Suchařípa aj.

Natašin otec je „velké zvíře“ na bytovém odboru a dospívající dívka usiluje marně o přátelství svých spolužaček. Holky jsou zlé a překazí jí známost s mladíkem. Nataša uvažuje o sebevraždě. Příběh provázejí výjevy z opery *Čarostřelec*.

Snímek se udržel v programové zásobě do roku 1976.

Chlebové střeвиčky

Povídka pro čtveřici hororů *Pražské noci* (1968).

Farářův konec (1968)

Námět a scénář: Josef Škvorecký. Kamera: Jaromír Šofr. Hudba: Jan Klusák.

Hrají: Vlastimil Brodský, Jan Libíček, Jana Brejchová aj.

Ctižádostivý kostelník ve vesnici předstírá, že je farář. Vede zásadní ideový spor s dogmatickým kantorem. Děj provází zpěv kejklířů.

Tragikomedii navštívilo přes půl milionu diváků. Dočkala se odmítavého kritického přijetí v soutěži 22. MFF v Cannes. V dubnu 1973 byla stažena z kin a stala se trezorovým filmem.

Den sedmý – osmá noc (1969, uvedeno 1990)

Námět a scénář: Zdeněk Mahler.

Hrají: Jan Kačer, Bohumil Šmída, Jan Libíček, Květa Fialová aj.

Vesnice podléhá hromadné psychóze: strachu z invaze a apokalypsy. Film vznikl jako bezprostřední reakce na vpád spojeneckých armád v srpnu 1968. Po dokončení šel do trezoru a premiéru měl až v červnu 1990.

Psi a lidé (1971)

Scénář: Vojtěch Jasný.

Tři psí povídky. Evald Schorm byl pověřen převzetím projektu Vojtěcha Jasného, jenž odešel do exilu. V dubnu 1973 byl film stažen z oběhu.

ANTONÍN MÁŠA (1935–2001)

patřil vedle Evalda Schorma a Věry Chytilové k „moralizátorům“ nové vlny. Podobně jako Evald Schorm byl zároveň režisérem divadelním. Jedním z jeho témat byla generační konfrontace, deziluze upřímných komunistů. Scenáristicky se podílel na filmech Evalda Schorma *Turista* a *Každý den odvahu*. Mášově tvorbě věnoval monografii Josef Fryš.¹²²

Spolu s kameramanem Janem Čuříkem režíroval Antonín Máša

Bloudění (1965)

Hrají: Jaromír Hanzlík, Jiří Pleskot, Jiřina Jirásková, Vladimír Šmeral, Jana Brejchová aj.

Generační konfrontace. Rodiče jsou pokrytci, poznamenaní válkou a stalinskými deformacemi.

¹²² FRYŠ, Josef. *Antonín Máša. Film, divadlo atd.* Praha: Havran, 2010.

Následovala překvapivá hříčka

***Hotel pro cizince* (1966)**

Hrají: Petr Čepek, Taťána Fischerová, Marta Krásová, Vladimír Šmeral, Jiří Menzel, Jiří Hrzán, Josef Somr, Jiřina Jirásková, Waldemar Matuška, Evald Schorm a další.

Kafkovské podobenství a snad nejnicotnější kousek nové vlny. 222 tisíc diváků, v oběhu do dubna 1973.

Pavel Juráček si do svého *Deníku* zapsal:

„Po mne je to velice laciná, odfláknutá práce, která se zříká ctižádosti. Je to film pro pár Tondových známých z Činoherního klubu a pro neurčité společenství snobů. To mě u Tondy ohromilo. Nechápu, co se s ním mohlo stát. Fikar [...] trval na tom, že „Hotel“ je třikrát převařené, eklektické paběrkování na Resnaisovi a Honzovi Němcovi. Tvrdí to spousta lidí.“¹²³

A. J. Liehm se snažil formulovat své výhrady taktně:

„*Hotel pro cizince* je styl ve stavu zrodu. [...] Neboť Mášovi nejde o jednoduché, přímočaré vyhocení černobílých konfliktů [...], nýbrž o velice komplexní pohled na svět, který by nejraději postihl v celé jeho úplnosti i rozpornosti. A tady je zřejmě ono jádro pudla, příčina rozporných pocitů nad dílem, jež v tolika směrech zasluhuje úcty.

Máša [...] ví, že film se musí dnes vracet ke svým zdrojům, ke grotesce [...]. Avšak zacházet s touto estetikou, která psychologii převádí do polohy elementární akce, není věc snadná. [...] Její nevýhodou, nebo líp úskalím, je, že se rychle okouká, že unaví. [...]

Za druhé zůstává otázka, kolik tato estetika [...] unese a zda vůbec nějaká estetika unese všechno, co jí Máša nakládá na záda. [...]

A konečně poslední úskalí: parodie. Parodovat je vděčné, ale opět nebezpečné. [...] Není-li parodie schopna žít vlastním autonomním životem, nýbrž zůstává-li důsledně jenom znetvořeným odrazem jisté reality ve vypouklém zrcadle, omrzí i ona a přestane bavit. [...] Neboť prostředky parodie jsou koneckonců příliš omezené objektem parodie a záhy se vyčerpají i okoukají.“¹²⁴

Mášovým nejzdařilejším filmem je

***Ohlédnutí* (1968)**

Adaptace stejnojmenné novely partyzánky Mileny Honzíkové.

Další generační konfrontace. Vyhořelý intelektuál František (Petr Čepek) má scenáristicky zpracovat novelu o deset let starší partyzánky Olgy (Jiřina Třebická), která vzpomíná na válku a dobu stalinismu.

Za normalizace dostal Antonín Máša dvě šance v gottwaldovském studiu, kde natočil snímky *Rodeo* (1973) a *Proč nevěřit na zázraky* (1977).

Na přelomu epoch natočil dva morálně vypjaté filmy *Skřivánčí ticho* (1989) a *Byli jsme to my?* (1990) z hereckého prostředí.

¹²³ JURÁČEK, Pavel. *Deník III. 1959–1974*. Praha: Torst, 2018, s. 648.

¹²⁴ LIEHM, A. J. Problémy s jazykem. *Literární noviny* 8. 4. 1967, r. 16, č. 14, s. 8.

JAROMIL JIREŠ (1935–2001)

Jaroslav Boček napsal:

„Jireš je vůbec typem tvůrce volního. Nezpívá, protože ‚to‘ v něm zpívá, nýbrž proto, že chce zpívat. Vůle tvořit a úvaha o tvorbě převažuje nad spontaneitou.“¹²⁵

Již během studií na FAMU zaujal Jaromil Jireš absolventským dokumentem na katedře kamery *Sál ztracených kroků* (1960) o nebezpečí atomové bomby. V natáčení dokumentů pokračoval: *Občan Karel Havlíček* (1966), *Tribunál* (1969), *Dědáček* (1969). Se spolužáky Hynkem Bočanem a Zdenkem Sirovým se podílel na povídkovém projektu *Hlídač dynamitu* (1963), složeném z absolventských snímků.

Podle námětu a scénáře Ludvíka Aškenazyho natočil celovečerní debut

Křik (1963)

Příběh opraváře televizorů s nejobyčejnějším příjmením Procházka (Josef Abrahám), jenž očekává narození potomka. Během pracovní cesty Prahou a při návštěvách různých klientů potkává lidi cynické, nešťastné i zlé, vzpomíná (v lyrických flashbackích) na peripetie svého vztahu s manželkou Ivanou (Eva Límanová)¹²⁶ a myslí na nebezpečí, která na jeho rodinu i celý svět číhají. Na konci přichází Slávek do porodnice, vidíme záběry vrnicích nemluvnat a slyšíme komentář (mluví Jan Werich):

„Člověk se narodí a – a hned křičí. Tady jsem! – řve člověk. Přišel jsem žít. Jestlipak jsem tady dobře? Narodil jsem se u slušných lidí? Ve slušném století? Nevedu náhodou válku? Mám správnou barvu kůže? Vhodný původ? Smím dýchat? Tak děkuju.“

Znepokojením nad nebezpečím jaderné apokalypsy, flashbackovou narací a esejistickým stylem dílo korespondovalo s filmy jako *Hirošima, má láska* (1959) Alaina Resnais nebo *Slunce a stín* (1962) Rangela Valčanova.

Dobové „veřejné intelektuály“ ironizuje scéna, ve které konformní filmový kritik (hraje ho vynikající tvůrce animovaných filmů Josef Kábrt) diktuje sekretářce redakce recenzi na *Sladký život* Federica Felliniho, napsanou podle dobové „marxistické“ rutiny, zatímco šmíruje opalující se slečny:

„Na závěr musíme zdůraznit, že tento významný italský film, ač v sobě nese pasivitu pohledu na společnost, aniž by zobrazil aktivní společenské síly současné Itálie, je pro kapitalistické země relativně pokrokovým dílem. Pro nás je však zároveň dokumentem o bezvýhodnosti situace i těch největších buržoazních umělců, kteří nenalézají – napište: nemohou nalézt – cestu ze společenské krize západního světa.“

Jaromil Jireš byl přizván do povídkového manifestu nové vlny *Perličky na dně* (1965) podle Bohumila Hrabala a režíroval jeho poslední povídku *Romance* o lásce plachého instalátéra k romské dívce.

¹²⁵ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 231.

¹²⁶ Eva Límanová (1935) je sestrou režiséra Ivana Passera. Osobní kouzlo uplatnila ve filmech *Křik* (1963) a *Zlatá reneta* (1965). V roce 1967 odešla do Kanady. Jako prozaička debutovala knížkou *Holky k smíchu* (1964), nedávno vydala autobiografickou knihu *Chodí pešek okolo* (2018).

Žert (1968)

Kamera: Jan Čuřík, hudba: Zdeněk Pololáník.

Adaptace stejnojmenného světoznámého románu Milana Kundery (1967).

Zahořklý Ludvík Jahn (Josef Somr), perzekuovaný v padesátých letech, potkává na Jízdě králů ve slováckém městě rozhlasovou reportérku Helenu (Jana Dítětová), manželku svého bývalého přítele ze studií, tehdy dogmatického, avšak charismatického stalinisty Pavla Zemánka (Luděk Munzar), který se přičinil o jeho vyhození ze strany a z fakulty. Jahnovým cílem je odvěta: svedením a opuštěním Heleny se chce Zemánkovi pomstít. Zemánek ale s Helenou už delší čas nežije a na Jízdu králů přijede v doprovodu své studentské obdivovatelky (Věra Křesadlová, mluví Iva Janžurová).

Jejich dialog odhaluje chameleonské přebarvení sekerníků, kteří se v šedesátých letech převlékli v reformátory:

„Pavel: Tě bůh! Ludvíku... Tě bůh... (podává mu ruku).

Ludvík: Ahoj.

Pavel: To už je doba, co jsme se neviděli, vid'... Věro! Pojd' sem, prosím tě, představím.

To je můj spolužák z fakulty, seznamte se.

Věra: Brožová, těší mě.

Ludvík: Jahn.

Pavel: To bych teda nečekal, že tě potkám tady v tý díře.

Ludvík: Já jsem se tu narodil.

Pavel: V tom případě tedy odvolávám, že je to díra.

Ludvík: Ale já se ani nevidím, že seš tady. Tys býval vždycky velkým milovníkem folklóru.

Věra: Ale kvůli tomu jsme sem nepřijeli, vid'.

Pavel: Ne, my jenom projíždíme, já jsem měl přednášku v Bratislavě. Tady jsem se stavil za ženou.

Ludvík (k Věře): Vám se Jízda králů nelíbí?

Věra: Ale jó, ale... Kdyby se to splašilo, tak by to bylo zajímavější.

Pavel: To víš, nesmíš se na ni zlobit. Tyhle sou docela jiný, než jsme byli my.

Věra: A jaký ste byli? Jakej byl? Jakej byl, dyž studoval?

Ludvík: Jakej... Oblíbenej.

Věra: To je pořád.

Ludvík: Vtipnej. Brilantní.

Věra: Všichni ste ho žrali, co? My ho taky žerem. Že tě žerem, vid'? Mám chut' na zmrzlinu.

Pavel: Na.

Věra: Dík.

Pavel: Tyhle dvacetiletí jsou fakt úplně jiný, než jsme byli my.

Ludvík: Vážně?

Pavel: Ale já je mám rád právě proto, že sou jiný. My sme proseděli celý život na schůzích, voni si cestujou. My sme chtěli spasit svět a voni se staraj sami o sebe. Jenomže právě proto můžou ten svět spasit, vid'?"

Věra: (přináší cukrovou vatu) Šláp na mě kůň! Vemte si.

Ludvík: Ne, děkuju.

Věra: Vono se to fakt splaší.

Pavel: Zastaralo to, co?

Ludvík: Já si jenom vzpomínám, jak vždycky na Prvního máje jsi chodíval ve slováckém kroji.

Věra: Ne. Uhm. To si teda nedovedu představit.

Pavel: Chch, já už taky ne. Ale nestydím se za to. Všecky tyhle průvody, tyhle písň, jásoť, to byla zeď, za kterou se zavírali, vodsuzovali, popravovali nevinný lidi. Žili sme ve věznicí, kde na balkónech hrály kapely.“

Postavu mírného laboranta Kostky ztělesnil režisér Evald Schorm, vojáka Alexeje duchovní Miloš Rejchrt, Ludvíkovu cudnou lásku Markétu – ztělesněného „ducha doby“ Jaroslava Obermaierová. Některé postavy a motivy románu film vynechává. Do současného děje jsou vetkány reminiscence na padesátá léta. Sexuální extáze je provázena mžitkovými flashbacky – dobovou extází politickou. Film měl premiéru 28. února 1969 a v srpnu 1971 byl stažen z kin, 357 tisíc diváků v ČSR. V obnovené premiéře byl vrácen do kin v roce 1990.

Valerie a týden divů (1970)

Kamera: Jan Čuřík, hudba: Luboš Fišer, výtvarnice: Ester Krumbachová.

Adaptace surrealistického „černého románu“ Vítězslava Nezvala *Valerie a týden divů* (1935/1945). V titulní roli debutovala třináctiletá Jaroslava Schallerová.

Snímek získal Velkou cenu na 13. MFF autorských filmů v Bergamu spojenou s částkou jednoho milionu italských lir. Ač byl uváděn sporadicky především v artových kinech, navštívilo ho téměř 200 tisíc diváků. Nikdy nebyl zakázán a udržel se ve fondu filmových klubů, které ho tak mohly během normalizace promítat.

Na film a jeho tvůrce tvrdě zaútočil Jan Kliment, když o něm po vyznamenání na festivalu v Bergamu v *Rudém právu* mj. napsal:

„Tento film na hony vzdálený každému realismu, na hony vzdálený čemukoli, oč dnes usiluje drtivá většina lidí této země, film poetisticky vypreparovaný do snu, který se nám může zdát takový i docela jiný, má jistě právo na život. Jaké právo však má na to, reprezentovat naši současnou kinematografii?

Vedle toho zůstává pro mne otázkou, jak je možné, aby tvůrce, který do svého díla nedává žádné prostředky, který naopak za všechno, co dělá, dostává vedle platu ještě dobrý honorář, získal potom další peněžitou sumu a nechal si ji pro sebe, aniž by koho zajímalo, že například při natáčení samém, uskutečněném za prostředky státní kinematografie, značně překročil rozpočet?“¹²⁷

„Tvůrce tak angažovaného filmu, jako byl naposledy Žert (nechám stranou, že film sám přerostl zřetelnou snahu tvůrce a dokázal proti jeho záměru vzít si na mušku ne pouze deformace socialismu, ale i ty Adámky,¹²⁸ kteří tyto deformace naplno praktikovali, aby se po letech postavili jako idoly zfanatizovaných mladých lidí do čela kritice právě toho, co dříve sami dělali), zabrousil nyní do oblasti naprosto odlišné.

Ta tam je jakákoli angažovanost, to tam je jakékoli kritizování, narážky, cokoli. Jireš se dal cestou úhybných manévřů. Schován za široká záda Vítězslava Nezvala, básníka z největších, jaké poznalo toto století, básníka současně i politicky z nejangažovanějších, básníka-komunisty a internacionalisty, snaží se dvojice Jireš –

¹²⁷ KLIMENT, Jan. Čím se reprezentujeme. *Rudé právo* 17. 9. 1970, s. 5.

¹²⁸ Jan Kliment zaměnil jméno oportunistického padoucha: nejmenuje se Adámek, ale Zemánek.

Krumbachová vklínit do dnešní současnosti pochybu nesrozumitelnosti, oprášit dávno zastaralé rekvizity překonaného surrealismu. [...] Škoda všeho toho nesporného umu, který i v tomto díle jeho tvůrci prokázali. Škoda onoho filmového materiálu, na který je film natočen. Škoda peněz, které stál – a nebylo jich málo.¹²⁹ [...] Teď jen aby brzy přišly [...] filmy jiné, filmy pro diváky, filmy pro dnešek, filmy pro socialistického člověka [...].¹³⁰

JIŘÍ MENZEL (1938–2020)

Jaroslav Boček napsal:

„Menzelův svět je světem hledané a sněné radosti. Světem, v němž je dovoleno si hrát, vychutnat chvíli, z bujnosti si vymýšlet a nejráději o takových věcech, jako jsou boj a láska. Na první pohled je Menzel smyslník, rozkošník a požitkář. [...] Ale tahle okázalá smyslnost, tohle rozkošnictví, které na sebe tak upozorňuje, nemá příliš ostré drápky. Je to spíš jen sen o smyslnosti a hra na smyslnost nebo hra se smyslností než smyslnost zažitá a pudová.“¹³¹

Jiří Menzel vystudoval FAMU a velice si vážil svého profesora Otakara Vávry. Dříve, než na sebe upozornil svou režijní tvorbou, proslavil se herecky v roli nesmělého obhájce v dramatu Jána Kadára a Elmara Klose *Obžalovaný* (1964). Během své kariéry ztělesnil téměř osmdesát rolí, také v Maďarsku, Německu, Rakousku etc.

V roce 1965 přispěl epizodou *Smrt pana Baltazara* do povídkového projektu *Perličky na dně* (1965) podle Bohumila Hrabala a titulní epizodou do detektivního povídkového filmu *Zločin v dívčí škole* (1965) podle Josefa Škvoreckého.

V dlouhé metráži debutoval filmem *Ostře sledované vlaky* (1966).¹³²

Adaptace stejnojmenné novely Bohumila Hrabala (1965). Kamera: Jaromír Šofr. Hudba: Jiří Šust. V hlavní roli Václav Neckář, dále Josef Somr, Jitka Bendová, Jitka Zelenohorská, Vladimír Valenta, Nad'a Urbánková, Vlastimil Brodský, Jiří Menzel aj.

Příběh ohromil odvážným spojením problému sexuálního zasvěcení mladého muže s odbojovou tematikou. Jiří Menzel napsal, že se ve filmu chtěl přiblížit Otakaru Vávrovi.¹³³

Film nebyl přijat jednoznačně, například Andrej Stankovič mu v časopise *Tvář* vytkl:

„[...] ačkoli Menzelova invence není ani zdaleka tak bohatá jako Hrabalova, k podstatné dokonalosti kýče má film mnohem blíže než novela i literární scénář: v tom, jak neefektně, „skromně“ a tvrdošijně těží z každého podstatně kýčovitého motivu, co se vytěžit dá [...].“¹³⁴

¹²⁹ S náklady 5,46 Kčs obsadila *Valerie a týden divů* 17. místo mezi nejdražšími filmy let 1961–1970.

¹³⁰ KLIMENT, Jan. Údiv nad Valerií. *Rudé právo* 29. 10. 1970, s. 5.

¹³¹ BOČEK, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 226.

¹³² Blíže v kolektivní monografii: SKUPA, Lukáš (ed). *Ostře sledované vlaky*. Praha: NFA 2014.

¹³³ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Slovart 2013, s. 218.

¹³⁴ STANKOVIČ, Andrej. *Co dělat, když Kolja vítězí*. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2008, s. 13.

Ostře sledované vlaky zvítězily na MFF v Mannheimu 1966 a získaly Oscara za rok 1967 v kategorii nejlepší zahraniční film.

V českých kinech je do zákazu v roce 1973 zhlédlo asi půldruhého milionu diváků. V roce 1979 byly uvedeny v obnovené premiéře a získaly před 400 tisíc dalších diváků.

***Rozmarné léto* (1967)**

Barevná adaptace stejnojmenné humoristické novely Vladislava Vančury (1926). Kamera: Jaromír Šofr. Hudba: Jiří Šust. Hrají: Rudolf Hrušínský, Míla Myslíková, Vlastimil Brodský, František Řehák, Jana Drchalová (Preissová), Jiří Menzel aj.

Idylický obrázek milostné pošetilosti. S banalitou příběhu kontrastuje, v souladu s předlohou, archaický, hyperkorektní jazyk dialogů. Film šel do kin v létě 1968, s jehož hrozivou atmosférou souzněla hláška mistra Důry: „Tento způsob léta zdá se mi poněkud nešťastným.“ Režisér vzpomíná, že spolu s kameramanem mysleli na Václava Kršku.¹³⁵

Kritika přijala dílo s nadšením:

„V konfrontaci našich tří reků s vášnou sfingou Annou odhalil Menzel daleko výrazněji nežli Vančura erotickou podstatu střetnutí. Přičemž třebaže je jejich postupné selhávání zveřejněno především jako selhání až ochotnický milostné, právě odsud se šíří hlubší smysl těchto střetnutí a jejich filosofická rezonance. Již zmíněná neuskutečnitelnost právě těch činů, na něž se člověk nejvíc chystá a na nichž tolik záleží. Trapné promarnění jediné a poslední příležitosti k uskutečnění slov.“¹³⁶

Rozmarné léto dosáhlo návštěvnosti 800 tisíc diváků a v programovém fondu ÚPF se udrželo po celou dobu normalizace.

***Zločin v šantánu* (1968)**

Námět: Josef Škvorecký. Kamera: František Uldrich. Hrají: Eva Pilarová, Jiří Suchý, Jiří Šlitr, Jitka Zelenohorská, Vlastimil Brodský.

Hudební detektivní komedie s politickými narážkami. Menzel ji právem považuje za jeden ze svých nejslabších filmů. Černobílý obraz byl zvolen jako pocta Martinu Fričovi.¹³⁷

Snímek navštívilo 625 tisíc diváků, od prosince 1972 byl zakázán.

***Skřivánci na niti* (1969)**

Námět: Bohumil Hrabal (sbírka *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*). Kamera: Jaromír Šofr. Hudba: Jiří Šust. Hrají: Rudolf Hrušínský, Václav Neckář, Jitka Zelenohorská, Nad'a Urbánková, Vlastimil Brodský, František Řehák, Vladimír Šmeral aj.

Na šrotišti kladenských oceláren v padesátých letech odehrávají se příhody vězenkyň a brigádníků vypuzených na okraj společnosti. Sekvence s návštěvou senilního ministra Zdeňka Nejedlého v podání Vladimíra Šmerala byla z filmu na podzim 1969 vystřižena, uschována a před premiérou v roce 1989 znovu doplněna: „Hudba! Kam se poděla hudba? Ale člověk není živ jen hudbou. Ale i chlebem. A chleba bude. A máslo bude! I s(S)metana bude. I Fibich a Dvořák.“

Film šel po dokončení do trezoru a premiéru měl v únoru 1990. Na 40. MFF v Berlíně 1990 získal Zlatého medvěda (ex aequo).

¹³⁵ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 218.

¹³⁶ BROUSEK, Antonín. Učitel Vančura a žák Menzel. *Literární listy*, 30. 5. 1968, r. 1, č. 14, s. 8.

¹³⁷ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 218 a 219.

HYNEK BOČAN (1938)

Bočanova tvorba je stylově i žánrově různorodá: komedie, historický snímek, klasická pohádka. FAMU absolvoval povídkou *Nenávist*, jež byla uvedena v programu *Hlídač dynamitu* (1963).

Debutoval tragikomedii

Nikdo se nebude smát (1965)

dle povídky Milana Kundery z prvního sešitu *Směšných lásek* (1963). Hrají: Jan Kačer, Josef Chvalina, Štěpánka Řeháková. Odborný asistent je pronásledován grafomanem.

Ve *Filmu a době* snímek recenzovala Galina Kopaněvová:

„Bočan ovšem při přepisu poněkud snížil hladinu intelektuální brilance Kunderova rukopisu. Nedočetl všechny podtexty a kontexty látky. [...] a vynesl na povrch reálie související s kritickým pohledem na naši dobu, na dnešní podobu lidské malosti. Nevznikl tím špatný film – Bočan si počínal velice inteligentně a vkusně – ale film méně kunderovský, se sníženou teplotou sarkasmu, výsměchu i tragična. Domnívám se, že jedinou vinu na tom nese režisérovo mládí [...].

Kdo však nezná Kunderovy prózy, může najít ve filmu zalíbení. Odpadá tu jakákoli diskuse o profesionální úrovni: je to zralý, filmově čistý debut.“¹³⁸

V dubnu 1973 byl film stažen z distribuce.

V gottwaldovském studiu natočil Hynek Bočan středometrážní foglarovský hraný dokument *Tábor Černého delfína* (1966).

Soukromá vichřice (1967)

Adaptace stejnojmenné novely (1966) Vladimíra Párala, „laboratorní zprávy ze života hmyzu“, o zmechanizování partnerských vztahů. Hrají: Daniela Kolářová, Pavel Landovský, Josef Somr, Míla Myslíková, Josef Chvalina aj.

Podle A. J. Liehma film ztroskotál, protože se k Páralově próze nesnažil nalézt adekvátní filmovou formu, ale vsadil na ilustraci, vulgarizaci, „taškařici pro pobavení takzvaného masového diváka“: „Nevím, možná se mýlím, ale buď jak buď, literatura tentokrát vyhrála nad filmem.“¹³⁹

Film navštívilo přes půl milionu diváků. V dubnu 1973 byl stažen z distribuce.

Čest a sláva (1968)

Námět: Karel Michal (stejnojmenný román), kamera: Jiří Šámal, hudba: Zdeněk Liška.

Hrají: Rudolf Hrušínský, Karel Höger, Blanka Bohdanová, Iva Janžurová.

Komorní historické drama z doby třicetileté války. Rytíř Rynda žije stranou všeho dění s děvečkou Dorotou, když tu ho navštíví muž a žena, poslové francouzského krále, a vyzývají ho ke vzpouře proti Habsburkům. Po dlouhém váhání se rytíř donkichotsky postaví do čela šiku svých bědných poddaných a vyrazí do boje, přestože válka právě skončila.

¹³⁸ KOPANĚVOVÁ, Galina. Poezie trpké reality. *Film a doba*, 1966, r. 12, č. 1, s. 50.

¹³⁹ LIEHM, A. J. Schorm a Bočan. *Film a doba*, 1967, r. 13., č. 12, s. 641.

Podle Jana Kučery ve filmu:

„[...] selhala stará formule historické analogie. Selhalo schéma realistického historického dramatu 19. století. Dramatu podobenství, paralel, analogií.

[...] postava vytržená ze svého historického prostředí a představená jako čistý symbol, čistá idea, neobstojí v gravitačním přetlaku naší doby. Postava ztratí životní smysl.

[...] Konstruovat obrovské maškarády v historických kostýmech, se všemi ‚pravdivými podrobnostmi‘ jen proto, abychom se ujistili, že se svými problémy nejsme na světě první, se mi zdá poněkud luxusním počínáním.“¹⁴⁰

V listopadu 1975 byl film stažen z distribuce.

Pro televizi natočil Hynek Bočan vtahující přepis mysteriózních příběhů Jaroslava Foglara *Záhada hlavolamu* (1969) s Janem Třískou v roli Široka.

Až po Listopadu byla dokončena postprodukce dramatu

Past'ák (1970/1990)

Námět: Karel Misař (stejnomená novela). Hrají: Ivan Vyskočil, Václav Sloup aj.

Drsný příběh mladého učitele v nápravném zařízení.

JURAJ HERZ (1934–2018)

Pocházel z Kežmarku. V dětství zažil koncentrační tábory Ravensbrück a Sachsenhausen. Nevystudoval FAMU, ale loutkářskou fakultu AMU. Asistoval Zbyňku Brynychovi a Jánú Kadárovi při *Obžalovaném* a *Obchodu na korze* (1965).

Jeho půlhodinová povídka *Sběrné surovosti* (1965) podle Hrabalovy povídky *Baron Prášil* se stejně jako Passerovo *Fádní odpoledne* do projektu *Perličky na dně* nevešla, obě povídky proto byly promítány samostatně jako předfilmy.

Juraj Herz vzpomínal:

„Každý z nás, včetně mě, natočil svou povídku příliš dlouhou, protože jsme si neřekli, jaká má být stopáž. [...] Sešli jsme se, abychom se dohodli, kdo svůj film z *Perliček* stáhne. První se přihlásil Ivan Passer, že nijak netrvá na tom, aby tam *Fádní odpoledne* bylo. Jako druhý jsem se přihlásil já, protože moje povídka byla nejdelší, tak mi přišlo fér stáhnout ji také. Tak se stalo, že *Perličky na dně* byly promítány jako celovečerní film a *Fádní odpoledne* a *Sběrné surovosti* se promítaly zvlášť, jako předfilmy. Nakonec jsem na tom ještě vydělal, protože *Sběrné surovosti* nasadili před nějakou německou detektivku, která měla velkou návštěvnost.¹⁴¹ Měl jsem tak mnohem víc diváků než celé *Perličky*, na které se zase tolik nechodilo. Nejpodstatnější pro mě ale bylo, že mě nejen Jaromil Jireš a Ivan Passer, ale i ostatní začali brát vážně. Teprve teď jsem se vlastně stal jejich kolegou. Já jsem ale nikdy nezapomněl na jejich počáteční odstup a nikdy jsem se necítil, že bych byl nějak zvlášť součástí české nové vlny šedesátých let. Vždycky jsem se spíš držel stranou a snažil jsem se dělat si filmy po svém.“¹⁴²

¹⁴⁰ KUČERA, Jan. Krize historického filmu? In týž: *Poetika českého filmu*. Praha: AMU, 2016, s. 68.

¹⁴¹ Jednalo se o u nás natáčený film režiséra Rudolfa Zehetgrubera *Tajemství čínské kaňky* (Das Geheimnis der chinesischen Nelke) s Olgou Schoberovou, Klausem Kinským, Karlem Effou atd. V českých kinech jej navštívily 2,2 milionu diváků. *Perličky na dně* měly návštěvnost asi devatenáctkrát nižší: 118 tisíc.

¹⁴² HERZ, Juraj, Jan DRBOHLAV. *Juraj Herz. Autopsie (pitva režiséra)*. Praha: Mladá fronta, 2015, s. 152–153.

Prvním celovečerním filmem Juraje Herze je

Znamení Raka (1966)

Námět: Hana Bělohradská (román *Poslední večere*).

Detektivka z nemocničního prostředí prošla obtížným schvalovacím procesem:

„[...] pro schvalovatele bylo dost nepřekonatelné, že nejhlupejší doktor a absolutní prospěchář byl předseda závodního výboru komunistické strany. Hrál ho skvěle Ilja Prachař. [...]

Schvalovatelé se asi báli film jen tak zakázat, a tak to vymysleli jinak. Nemocnici, kde jsme točili, vedl [...] profesor Charvát. Tomu řekli, že je přeobrazem jedné postavy ve filmu [...], ale že je vykreslen jako starý, neschopný a senilní. Jeho docenti jsou pak popisováni jako špatní lékaři a slaboši. Požádali ho, aby se šel podívat na projekci, jestli s filmem souhlasí, a přitom samozřejmě počítali s tím, že to u něj nemůže projít.

[...] Projekce začala, a jakmile se film rozeběhl, začal mi stékat ledový pot po zádech. [...] Viděl jsem lékaře, který chlastá a souloží s pacientkami, zdravotníka, který vozí mrtvoly a znásilní sestřičku, opuštěnou lékařku, která v soukromí lékařského pokoje masturbuje... Vedle mne se potil ústřední ředitel Československého filmu. [...]

Po projekci vyšli lékaři k nám, sedli si dokola a vypadali jako soudci z inkvizice. Jeden po druhé říkali, jak je to strašlivý film, že to je všechno lež a že se to musí vystříhat a nejlépe rovnou zakázat. Bylo to strašné krupobití a zároveň přesně to, co komise schvalovatelů chtěla slyšet.

Profesor Charvát poslouchal a pak se přihlásil o slovo: [...] ,bohužel to jsou věci pravdivé. Takže i když nejsem šťastný, že se ten film natočil, je to umělecké dílo a já jsem proti tomu, aby se do toho filmu jakkoliv zasahovalo.‘ [...]

Schvalovatelé samozřejmě nevydýchali tu masturbaci a znásilnění, to muselo pryč, bez ohledu na to, co říkal profesor Charvát. Ale aspoň ten film pustili do distribuce.“¹⁴³

O dva roky později, dle Herzových vzpomínek, projevil o *Znamení Raka*, včetně chybějících erotických scén, zájem Moris Ergas od Carla Pontiho. Ředitel Barrandova Vlastimil Harnach měl vystřižené záběry v trezoru, ale Juraj Herz přijal pozvání natočit erotické scény, včetně jedné nové a masové, v Římě. Nikdy pak italskou verzi neviděl.¹⁴⁴

Kulhavý d'ábel (1967)

Námět: Jaroslav Klíma (Bedřich Kubala). Hudební hororová komedie, širokoúhlá, střídavě barevná a černobílá. Kulhavý d'ábel Asmodej (Juraj Herz) kráčí Prahou a sbližuje muže a ženy do mileneckých dvojic. Provokuje je láska mladíka Honzy (Václav Neckář) k Zuzaně (Jana Šulcová), chce ji překazit. Přenáší dvojici do různých stylových epoch (rokoko, biedermeier, secese etc.) a vystavuje ji nástrahám včetně maškarního reje. Hereckou účastí ve vlastním filmu chtěl Herz následovat Jacquese Tatiho. V odkazu nové vlny se snímek řadí k poetickým, až surrealistickým féeriím, nejednou s účastí populárních zpěváků a zpěvaček (*Mučedníci lásky*, *Hotel pro cizince*, *Zločin v šantánu*, *Valerie a týden divů*). Konzervuje v sobě libertinskou atmosféru, příznačnou pro sexuální uvolněnost šedesátých let jak u nás, tak na Západě.

¹⁴³ Tamtéž, s. 164–165.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 165 – 168.

***Spalovač mrtvol* (1968)**

Námět: Ladislav Fuks (stejnomená novela, 1967). Kamera: Stanislav Milota. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová, Jana Stehnová, Miloš Vognič, Ilja Prachař, Jiří Menzel, Helena Anýžová aj.

Vedoucí krematoria, úslužný pan Kopfrkingl, je nezdravě posedlý svou profesí. Když přijdou nacisti, dá se k nim a přizpůsobí své jednání jejich rasové teorii.

Herzovu tvorbu šedesátých let uzavírá barevný televizní snímek ***Sladké hry minulého leta*** (1970) podle povídky Guy de Maupassanta *Muška*, který byl též uváděný v kinech.¹⁴⁵

Outsiderem své generace byl

ZDENEK SIROVÝ (1932–1995).

Podílel se sice absolventským filmem *Hlídač dynamitu* na povídkovém snímku *Hlídač dynamitu* (1963), jímž se nová vlna ohlásila, ale nebyl za jejího příslušníka považován, není ani zmíněn v knize rozhovorů A. J. Liehma *Ostře sledované filmy*.

Jeho středometrážní dětský snímek *Chlapec a srna* (1962), natočený v gottwaldovském tudiu, získal několik mezinárodních ocenění. Celovečerní debut *Handlíři* (1963) podle námětu Jana Kozáka o špatném hospodaření v zemědělském družstvu u kritiky propadl.

Vlažně byl přijat jeho ***Finský nůž*** (1965), o němž A. J. Liehm napsal:

„Zdenek Sirový ukázal tentokrát, že dovede víc, než jsme viděli v nešťastných Handlířích. Nikdy jsme o tom ostatně nepochybovali. Ale kam se mladý umělec, s jehož jménem je spojen benátský úspěch Chlapce a srny, zařadí v silném peletonu československého filmového mládí, stále ještě docela jistě nevíme. Říká se, že třetí film rozhodne. Prosím...“¹⁴⁶

Třetím filmem Zdenka Sirového byla ***Smuteční slavnost*** (1969) podle stejnojmenného románu Evy Kantůrkové, příběh sveřepé venkovské ženy (Jaroslava Tichá), která se rozhodne důstojně pohřbit svého muže kulaka, přestože ji bil. Film šel do trezoru a premiéru měl až v červnu 1990. Analyzoval ho Jan Kučera.¹⁴⁷

Výtvarnice a scenáristka

ESTER KRUMBACHOVÁ (1923–1996)

režirovala jediný film

***Vražda ing. Čerta* (1970),**

hrají: Jiřina Bohdalová, Vladimír Menšík.

Zfilmovala stejnojmennou vlastní prózu, kterou také osobně četla na čtyři pokračování v rámci pořadu *Co s načatým večerem* na stanici Československého rozhlasu Praha 7., 14., 21. a 28. února 1970. Slogan „lepší sněžný muž nežli žádný muž“, jenž ve filmu zazní v songu, který nazpívala Marta Kubišová, ironizuje ženskou touhu po vdavkách a partnerství. Titulní postavou je pekelník v podobě nenasytného žrouta.

¹⁴⁵ Film zkoumala MINÁRIKOVÁ, Uršula: *Sladké hry minulého leta v historicko-estetickom kontexte*. Brno, 2017. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

¹⁴⁶ ajl. [Utíkat z domova...] *Literární noviny*, 25. 9. 1965, r. 14, č. 39, s. 8.

¹⁴⁷ KUČERA, Jan. Panychida ze neřáda. In týž: *Poetika českého filmu*. Praha: AMU, 2016, s. 97–1116.

KAREL VACHEK (1940–2020)

absolvoval 34minutovým dokumentem

Moravská Hellas (1963)

z Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici, ukazuje kýčovitost a pokleslost takzvané lidové kultury. Strážníci nás provázejí dvojčata Jan a Kája Saudkové. Film byl bezprostředně po svém vzniku zakázán.

Spříznění volbou (1968)

Celovečerní dokument zachycuje ironickým způsobem okolnosti volby prezidenta ČSSR Ludvíka Svobody na jaře 1968.

Animované filmy

JIŘÍ TRNKA (1912 – 1969)

natočil v šedesátých letech dva středometrážní loutkové filmy:

Kybernetická babička (1962) – sci-fi horor o zmechanizovaném světě budoucnosti.

Archanděl Gabriel a paní Husa (1964) podle povídky z *Dekameronu*.

Posledním a vrcholným dílem Jiřího Trnky je politické podobenství

Ruka (1965), hudba: Václav Trojan, loutkový, 18 minut.

Harlekýn hrnčíř chce mít doma klid, vyrábět keramiku a pečovat a svoji růži, když tu náhle se mu do bytu vnutí Ruka. Snaží se mu přikazovat, svádí ho, podplácí ho, vyhrožuje mu, ukazuje se mu v televizi, omezuje jeho svobodu, vězní ho a nutí ho, aby z hlíny vysochal právě ji: Ruku. Ve snaze zabezpečit se před Rukou Harlekýn zahyne, a tak má Ruka příležitost uspořádat mu státní pohřeb, udělit mu řád a nad jeho rakví v černé rukavici zasalutovat. Film útočí na všechny diktatury, které nutí umělce, aby je oslavovali. Ač některé atributy definují Ruku jako reprezentaci fašismu a poselství filmu je univerzální (jak naznačuje úvodní titulík ve čtyřech jazycích: *Ruka, The Hand, Die Hand, La Mano*), nejnaléhavěji přijde divákovi na mysl analogie se stalinským režimem.

Zvláštní cena poroty v Annecy 1965, 1. cena na Gran Premio Bergamo 1965, Zvláštní stříbrná cena na MFF v Melbourne 1966, Velká cena v Oberhausenu 1966. Film *Ruka* byl za normalizace katalogu krátkých filmů k dispozici a zejména filmové kluby si ho běžně promítaly. Časté tvrzení, že byl do roku 1989 v „trezoru“, není pravdivé.

JAN ŠVANKMAJER (1934)

vytvořil v šedesátých letech první velkou sérii svých surrealistických filmů:

Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara (1964)

J. S. Bach – Fantasia G-moll (1965)

Rakvičkárna (1966)

Et cetera (1966)

Historia naturae (1967)

Tichý týden v domě (1969)

Don Šajn (1969)

Kostnice (1970)

Filmy *Zahrada* (1968) a *Byt* (1968) byly za normalizace zakázány.

JIŘÍ BRDEČKA (1917–1982)

vytvořil ve spolupráci s různými výtvarníky ve studiu Bratři v triku mj. kreslené (ploškové) filmy:

Špatně namalovaná slepice (1963). Velká cena v Annecy 1963.

Slóvce M (1964)

Do lesíčka na čekanou (1966)

Proč se usmíváš, Mono Liso? (1966). Velká cena v Bergamu 1966, aj.

BŘETISLAV POJAR (1923–2012)

natočil mj. loutkové satiry *Úvodní slovo pronese* (1962), *Ideál* (1964) aj.

Nejoblíbenějším jeho opusem je seriál o dvou proměnlivých medvědech, malém a velkém,

Pojďte pane, budeme si hrát (1965–1973),

vytvořený podle námětu scenáristy IVANA URBANA (1919–2002)

společně s výtvarníkem a režisérem

MIROSLAVEM ŠTĚPÁNKEM (1923–2005),

jenž byl hlavním autorem a vynálezcem medvědů.

Každý díl by jednak přiřazen k nějakému celovečernímu filmu jako předfilm, jednak byl zařazen do pásma krátkých snímků pro děti, jemuž pak obvykle dal název:

Potkali se u Kolína (1965), *Jak jeli k vodě* (1965), *K princeznám se nečuchá* (1965), *Jak jedli vtipnou kaši* (1966), *Držte si klobouk* (1966), *Jak šli spát* (1967), *Co to bouchlo?* (1970), *Psí kusy* (1971), *O pardálu, který voněl* (1971), *A neříkej mi Vašíku* (1972), *Nazdar kedlubny* (1973).

Podle Jiřího Trnky vytvořili Břetislav Pojar a Miroslav Štěpánek v letech 1974–1977 také seriál *Zahrada*. V osmdesátých letech se kvůli sporu o autorství cesty obou umělců rozešly.¹⁴⁸

HERMÍNA TÝRLOVÁ (1900–1993)

pokračovala v šedesátých letech ve Filmovém studiu Gottwaldov v experimentování s různými materiály a natočila např. snímky *Dvě klubička* (1962), *Vlněná pohádka* (1964) a *Hvězda Betlémská* (1969).

Další ze zlatých šedesátých

Spisovatel PAVEL KOHOUT (1928) režíroval v roce 1965 dva filmy, které byly přijaty s rozpaky, ani on je nepovažuje za významné:

Svatba s podmínkou (1965) je autorská černobílá širokoúhlá komedie o Vlastě (Marie Drahokoupilová), která přistoupí na sňatek, aby nemusela opustit Prahu.

¹⁴⁸ O Miroslavu Štěpánkovi a jeho podílu na Pojarových filmech včetně seriálu *Pojďte pane, budeme si hrát* píše HENDRICH, Vladimír. Miroslav Štěpánek. *Reflex* 15. srpna 2007. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/causy/73728/miroslav-stepanek.html> [cit. 5. 6. 2020].

Zajímavější je

7 zabitých (1965) podle námětu Jeleny Mašinové, příběh zdravotní sestry Jenky (vynikající Stanislava Bartošová), která během sedmi dní s nocí koketuje s různými, převážně staršími muži, zůstává však věrná svému chlapci, který slouží na vojně. Jenka se tak stává zrcadlem mužských tužeb a omezeného myšlení.

VÁCLAV GAJER (1923–1998)

natočil dvě hořké komedie podle ambiciózních předloh, obě měly průměrnou návštěvnost:

Jak se zbavit Helenky (1967) podle povídky Ilony Borské.

Jiřina Jirásková hraje emancipovanou osamělou třicátníci, která má poličeno na svého staromládeneckého kolegu z rozhlasového pracoviště (Václav Voska). Provokativní žert se promění v nechutnou trapnost a málem tragédií, což nakonec příběhu vytkla i kritika.

Flirt se slečnou Stříbrnou (1969) je průměrná adaptace strhujícího „koncového detektivního melodramatu“ Josefa Škvoreckého *Lvíče* (1969) z nakladatelského prostředí a s detektivní zápletkou. Hrají: Marie Drahokoupilová, Jan Kačer, Pavel Landovský, Ilja Prachař aj.

Následovalo černobílé drama z valašského venkova podle Jiřího Křenka

Kateřina a její děti (1970, premiéra 1975), hrají: Zora Rozsypalová, Drahomíra Hofmanová, Jorga Kotrbová, Jana Vychodilová, Karel Augusta aj. Kamera: Jan Čuřík.

Jak doložil Štěpán Hulík, scénář byl schválen za starého vedení v červenci 1969, natáčelo se v první půli roku 1970, film nebyl schválen ani po nových stříhových úpravách v říjnu 1970. V květnu 1972 chtělo vedení FSB materiál zlikvidovat, což ředitel Českého filmu Bohumil Steiner nedovolil.¹⁴⁹

Film byl do kin překvapivě uvolněn v září 1975. Dočkal se jen omezené distribuce a neměl žádné recenze, kromě nepřívětivé glosy Miroslava Courtona (1951) v *Rudém právu*:

„Je to film černobílý, nejenom materiálem, na který byl natočen, ale i tím, jak vidí skutečnost. Zahořklá matka, nenávidící vše okolo sebe, i své dcery, navzájem se nesnášející sestry, plné závisti a zloby, slizký a bezpáteřný vesničan Marmeláda, defektní Umpaj a další psychicky, lidsky i morálně deformované osobnosti – to jsou hlavní postavy a tím i »hrdinové« filmu. Z takovéhle kolekce zlých lidí nemohla vyjít ani tragédie, ani drama, jenom ponurý pohled do nějakého vykonstruovaného, nepravdivého a nepravděpodobného světa, pohled plný bezvýchodnosti. Vůbec celý tenhle film jako by patřil do let, kdy právě takováto destrukce a skepse byly »módní a moderní«.

Hrdinové filmu svým jednáním, charakterem i chováním rozbíjejí základní lidské hodnoty – mateřskou lásku, mezilidské vztahy, víru v člověka, ve spravedlnost. Je to žel tak: snímek *Kateřina a její děti*, který, jak mnozí jistě vědí, vznikl s problémy a těžce v roce 1970 a poznamenaný dobou svého vzniku, se dostal až letos na plátna kin.

Tvůrce má právo na hledání, experiment i na chyby. I v tomto procesu však musí být důsledný, vycházet z metody socialistického realismu. Garantem by tu měl být jasný světový názor. Nihilismus, skepsi a pragmatismus tohoto filmu však v žádném případě nelze spojovat se socialistickým realismem, socialistickým filmovým uměním.“¹⁵⁰

¹⁴⁹ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 77.

¹⁵⁰ (mc). Omyl. Nad novým českým filmem. *Rudé právo*, 30. 10. 1975, s. 5.

Václavu Gajerovi za normalizace přitížilo, že byl v roce 1968 předsedou odborové organizace tvůrčích pracovníků studia. Byl převeden do funkce druhého režiséra. K samostatné režii se vrátil díky Otu Hofmanovi,¹⁵¹ v jehož skupině natočil první díl tzv. šumavské trilogie podle námětů Josefa Pohla s populárním Tomášem Holým:

Pod Jezevčí skálou (1978), *Na pytlácké stezce* (1979), *Za trnkovým keřem* (1980), první díl s téměř půlmilionovou návštěvností, která dále vždy o sto tisíc poklesla, V Gajerově filmografii následovaly už jen dva filmy: *Divoký koník Ryn* (1981) podle Bohumila Říhy a válečný *Dva kluci v palbě* (1983).

Podle **JOSEFA ŠKVORECKÉHO** vznikly také dva filmy s poručíkem Borůvkou, kterážto postava byla napsána na tělo Lubomíru Lipskému:

***Zločin v dívčí škole* (1965)**

tři povídky: *Smrt na Jehle* (režie Ivo Novák), *Jak se koupe žena* (Ladislav Rychman), *Zločin v dívčí škole* (Jiří Menzel). Hrají: Lubomír Lipský, Jiří Kodet, Věra Křesadlová, Taťána Fischerová, Vlasta Kahovcová aj.

***Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (1969)**, režie: Ladislav Rychman, se odehrává v bludišti vědecké knihovny, kde došlo ke ztrátě vzácného spisu. Hrají: Lubomír Lipský, Marcela Mlacovská, Zdeněk Řehoř, Josef Chvalina, Iva Janžurová aj.

ANTONÍN KACHLÍK (1923–2022)

se už „nevešel“ ani do „první“, ani do „druhé“ vlny; rokem narození náleží ke generaci šestapadesátého, ale minul se s jejím nástupem.

Jeho tvorba je v šedesátých letech poněkud eklektická: začíná nevýrazným dramatem z prostředí hornických učňů ***Červnové dny* (1961)**

a pokračuje divácky velmi úspěšnou vojenskou veselohrou s hudebními čísly

***Bylo nás deset* (1963)** mj. s Jiřím Suchým, Jiřím Šlitrem, Jaroslavem Satoranským a Olgou Schoberovou. Dva miliony diváků. Film byl vděčně přijímán i za normalizace jako jeden z povolených nostalgických „dotyků“ s šedesátými roky.

Následovala dvě psychologická vztahová dramata, širokoúhlá a černobílá. Antonín Kachlík je natočil v až okázalém modernistickém „novovlnném“ stylu podle novel brněnského spisovatele a pozdějšího disidenta Jana Trefulky:

***Pršelo jim štěstí* (1963),**

líčí s využitím flashbacků svatební den Věry (Jiřina Bohdalová), která se má vdát za mladšího a nezodpovědného dělníka Zdeňka (Jiří Krampol), což se nakonec nestane.

¹⁵¹ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 77 a 320–321.

***Třiatřicet stříbrných křepelek* (1964),**

V Brně se odehrává den 33. narozenin vdané Jarky (Alena Vránová), matky dvou dětí, která pracuje v oddělení názorné agitace, působí též jako soudkyně z lidu a schází se nešťastně s milencem (Václav Voska), zatímco jejímu manželovi (Josef Langmiller) se nepodaří sblížit s mladičkou přítelkyní. Vyprávění provázejí přelet stíhaček, přesuny vojsk a vojenské techniky a scény branné výchovy, neboť vrcholí karibská krize (1962) a svět se ocitá na prahu jaderné katastrofy. Na rozdíl od novely a scénáře byl ve filmu upraven dialog o moderním umění. Podle předlohy měl Jarčin kolega zvaný Mysáček přirovnat názory jejich ředitele k nacistickému odsuzování moderního umění. Ve filmu řekne, že moderní umění v meziválečném období dělali nejlepší komunisté. Cenzura zřejmě chtěla zabránit analogii s Nikitou S. Chruščovem, jenž v prosinci 1962 na výstavě v moskevské galerii Manéž avantgardní umění odsoudil.

Jak dovozuje Lukáš Skupa, mělo *Třiatřicet stříbrných křepelek* téměř stejné schvalovací potíže a opožděnou premiéru jako debut Evalda Schorma *Každý den odvahu*.¹⁵² Kritika film označila za schematický a nudný.

Antonín Kachlík považoval později za nejhorší bod své kariéry období, kdy natočil detektivku *Smrt za oponou* (1966) podle Pavla Hejcmana.

„Opona“ z názvu měla dva významy: k vraždě dojde v divadelním prostředí a zároveň jde o „železnou oponu“. Ke svěžesti dílka, dodnes často vysílaného v televizi, přispívá noblesní obsazení: Miroslav Horníček a Jaroslav Satoranský jako detektivové, Waldemar Matuška a Jiří Vrstřala jako pašeráci, Květa Fialová aj.

***Já truchlivý Bůh* (1969)**

byla třetí z adaptací próz Milana Kundery a spisovatel ji má nejraději. Příběh se odehrává v Brně, cynického svědce Adolfa hraje Miloš Kopecký, do řeckého emigranta Apostola se převtělil Pavel Landovský, naivní a upejpavou konzervatoristku Janičku ztělesnila Hana Lelitová. Film vyniká sebe-vědomou modernistickou narací. 680 tisíc diváků.

Dříve než příslušníci nové vlny absolvoval FAMU, pod vedením Jiřího Lehovce

PAVEL HOBL (1935–2007),

jenž natáčel zpočátku poetické dokumenty a střihové snímky a debutoval oceňovanou, bezmála surrealistickou dětskou městskou road-movie *Máte doma lva?* (1963).

Podle autora vědeckofantastických próz s filozofickým přesahem Josefa Nesvadby natočil pak Pavel Hobl jeden z nejkurióznějších domácích filmů, na pomezí grotesky, sci-fi, hororu, gangsterky a retra, o transplantaci obličeje

***Ztracená tvář* (1965). Širokouhlý, černobílý.**

Scénář: Josef Nesvadba, Pavel Hobl. Kamera: Jiří Vojta. Hudba: Luboš Fišer. Hrají: Vlastimil Brodský, Fred Delmare, František Filipovský, Marie Vášová, Martin Růžek, Jana Brejchová aj.

Jan Kliment filmu vytkl stylový zmatek, neukázněnost a pletení žánrů:

¹⁵² SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016, s. 106–107.

„Humor v horroru je jedna věc, ale bláznivá groteska, zamontovaná najednou a bez funkce doprostřed realistické science-fiction, musí nutně narazit. [...] Ztracená tvář je zmatený film a mine se účinkem.“¹⁵³

A. J. Liehm považoval za kámen úrazu „protivné traktátové moralizátorství“:

„Ztracená tvář jako typ filmu, jako látka, reprezentuje určitý žánr, žánr fantastického dobrodružného filmu, a tenhle žánr, jako každý, má svá pravidla. Lze ho filmovat bez ambicí [...], nebo s ambicemi [...], ale ať tak či tak, pravidla se dodržovat musí. To znamená, že divák přistoupí v prvních metrech na to, že tuhle historii bude brát vážně, neboť jen tak se tahle hra dá hrát; ale i ten druhý, tj. tvůrce, musí tohle pravidlo dodržet. [...] Jenže Hobl netočí fantastický, dobrodružný film, on točí pod záminkou žánru film filosofický, společenskokritický, společenskosatirický, žánr je mu jen záminkou, vehiklem, přesně jako když vzniká – traktát. Hrubě tak porušil pravidla, divák to po čtvrt hodině prokoukne, a od té chvíle mu pochopitelně nevěří už vůbec nic, ani žánr, ani fantazii, ani myšlenku.“¹⁵⁴

Vladimír Remeš ve *Filmu a době* upozornil, že žánrové kolísání bylo možné sledovat už z informací o práci na filmu, který byl jednou prezentován jako první český horor, podruhé jako vědeckofantastická groteska:

„Ještě jedna stránka je v Hoblově realizaci velmi nepříjemná. Ta, která mluví pro horror. Zdá se, že Hobl si počíná až sadisticky, jak uplatňuje jisté schválnosti. Třebas hned úvodní montáž zrůd – pojatá dokonce tak, že člověk je chvíli na pochybách, nejde-li o populárně vědecký film. Výběr typu, například masky Kráječe, vedení herecké akce, způsob, jakým se až naturalisticky naznačuje počátek transplantace tkáně, pak oddělení obličejů atd. atd.“¹⁵⁵

Asi 450 tisíc diváků v ČSSR. V září 1973 staženo z oběhu.¹⁵⁶

ČESTMÍR MLÍKOVSKÝ (1927-1991) debutoval autorským snímkem

Okurkový hrdina (1963),

který ještě před premiérami prvních „kanonických“ celovečerních debutů nové vlny (*O něčem jiném*, *Křik*, *Konkurs*, *Černý Petr*) vykazoval atributy novovlnného stylu. Jaroslav Boček v trojrecenzi položil *Okurkového hrdinu* právě vedle debutů Věry Chytilové (*O něčem jiném*) a Jaromila Jireše (*Křik*).¹⁵⁷ Většina recenzí projevila zklamání. Čestmír Mlíkovský z Československého filmu odešel a stal se kastelánem na hradě Rožmberku. Ke kinematografii se ještě několikrát přiblížil a zase vzdálil, napsal detektivku. „Autor *Okurkového hrdiny*, jenž kdysi odmítl hranice dobových konvencí realismu a stylizace, zemřel zapomenut na dně nevděčné české nové vlny,“ napsal o něm Petr Bilík.¹⁵⁸

¹⁵³ KLIMENT, Jan. Nenalezená tvář. *Kulturní tvorba*, 6. 1. 1966, r. 4, č. 1, s. 14.

¹⁵⁴ LIEHM, A. J. [Pavel Hobl patřil...] *Literární noviny* 22. 1. 1966, r. 15, č. 4, s. 8.

¹⁵⁵ REMEŠ, Vladimír. Antihorror? *Film a doba* 1966, r. 12, č. 2, s. 109.

¹⁵⁶ Hružné fotky *Ztracené tváře* jitrily dětskou fantazii autora této příručky. Zhlédnutí filmu v dospělém věku bylo zklamáním.

¹⁵⁷ BOČEK, Jaroslav. Že by nová generace? *Kulturní tvorba*, 1963, r. 1, č. 42, s. 6–7.

¹⁵⁸ BILÍK, Petr. Příběh utonulého v nové vlně. *Cinepur*, 2002, r. 11, č. 22, s. 30–31.

JIŘÍ HANIBAL (1929)

tvořil převážně filmy pro děti a mládež.

Mezi klasickou narací, neorealistickým stylem konce padesátých let a přicházející novou vlnou se pohybuje jeho

Život bez kytary (1962), na scénáři se podílel Jan Procházka, hrají Jaroslav Vízner, Monika Pošívalová, Ema Navrátilová, Dana Medřická aj.

Sledujeme příběh mladých dospělých Pražanů dělnických profesí, kteří jezdí na motocyklech a do přírody, občas si půjčí kytaru a sdílejí půjčenou chatu u vody. Zdeněk má před vojnu a vozí teď na motorce Věru, spolužačku z večerní střední školy, pracující v Tesle ve výrobě televizorů. Jako se to s holkama dělá, chce Zdeněk také Věru pozvat do chaty na víno. Dívka se zasekne, víno se rozbije, ona se nechá vysadit na silnici, spustí se dešť, ale pak tedy přece jen jedou na onu chatu, kde ho ona přemluví k milování. Milenci pak musí řešit těhotenství. Život bez kytary je teď tím, co Zdeněk čeká. Film setrvává u realistického obrazu životního stylu a vztahů, na rozdíl od nové vlny v něm nenajdeme širší společenský přesah.

Styl malého realismu zachoval Jiří Hanibal také ve snímku **Škola hříšníků** (1965) o mladistvých delikventech a ve skromném snímku o první lásce patnáctileté Jiřiny **Malé letní blues** (1967) s Andreou Čunderlíkovou. V tomtéž roce natočil Jiří Hanibal detektivku **Dům ztracených duší** (1967).

ANTONÍN MOSKALYK (1930–2006)

vystudoval divadelní režii na DAMU a nastoupil do Československé televize. V televizi vytvořil asi padesát snímků a pět seriálů (*Četnické humoresky*), filmy pro kina natáčel výjimečně. Roku 1994 byl výkonným ředitelem MFF v Karlových Varech. Následně založil v Praze neúspěšný trucfestival Zlatý golem (1995, 1996).

Debutoval středometrážním snímkem *Oranžový měsíc* (1962) o vztahu otce a syna, pokračoval satirou o paterčatech **Délka polibku devadesát** (1965).

Po televizním snímku **Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou** (1965) podle Arnošta Lustiga adaptoval Antonín Moskalyk jeho román

Dita Saxová (1967) jako černobílý širokoúhlý film. Titulní hrdinku ztělesnila, dle kritiky příliš „sošně“, polská herečka Krystyna Mikołajewska (*Faraon, Hvězdy na čepicích*), dále hrají Noemi Sixtová, Josef Abrhám, Ladislav Potměšil, Jiří Menzel, Karel Höger, Jaroslava Obermaierová aj. Příběh krásné přeživší dívky, která po válce v židovském společenství kolem sebe nenalézá důvěryhodnou lásku, jen dívčí přátelství, shledala kritika chladným a vyumělkovaným. Zadoštiučiněním byla Stříbrná mušle na MFF v San Sebastianu 1968.

Největším dílem Antonína Moskalyka je

Babička (1971),

dvoudílná barevná televizní adaptace knížky Boženy Němcové (1855), povinné školní četby. Scénář: František Pavlíček, kamera: Jiří Šámal, hudba: Luboš Fišer. Hrají: Jarmila Kurandová, Libuše Šafránková, Libuše Geprtová, Petr Čepek Květa Fialová, Magda Vášáryová, Jan Hrušínský, Jaroslava Obermaierová, Zdeněk Matouš, Míla Myslíková aj.

Film měl premiéru 25. a 26. prosince 1971 na II. programu ČST, v rámci pokusného barevného vysílání. Repríza, kdy jej zhlédla většina diváků, se vysílala 14. a 16. ledna 1972 černobíle na I. programu. V březnu 1972 pak byla *Babička* uvedena do kin.

Vzniklo nekonvenční zpracování klasického literárního díla. Scenárista František Pavlíček (*Horoucí srdce, Marketa Lazarová*) provedl dekonstrukci výchozího textu, rozložil motivy do fragmentů, použil obrazové refrény, změnil sled událostí. Viktorčina tragédie není vyprávěna jako retrospektiva, ale jako současnost, navíc v trojí variantě dívčina přepadení černým myslivcem. Syžet je rozdělen do částí: Předjaří (Pohádka), Májové ohně (Romance), Podletí (Balada) a Velká noc (Elegie). Oproti pietní adaptaci Františka Čápa (1940) s Terezií Brzkovou a Natašou Tanskou šokoval nový, vášnivý, erotikou sálající film narativními inovacemi a modernistickými schválnostmi. Vyvolal bouřlivé reakce, v rodinách se o něm vyhrcočně diskutovalo. Dnes je Moskalykova *Babička* samozřejmou položkou svátečního televizního programu.

Obšírnou a odmítavou recenzi zveřejnil v *Rudém právu* Jan Kliment:

„Ale těžko pochopit, proč film určil Orlika Barunce. Jen proto, aby se víc zdůraznilo něco, co je Babičce přímo cizí, totiž románek Barunčiny puberty. To v Němcové není. [...] Do filmové Babičky zavání freudismus a to je tomuto dílo naprosto neústrojné. To podporují ještě Barunčiny sny, rovněž zbytečně přikomponované a neústrojné, nenavazující a nemnožící atmosféru knihy, nýbrž naopak rušící ji. [...] K těmto změnám připišme nepochopitelné ‚výboje‘ formální, jimiž film dál narušuje atmosféru díla. Opakované záběry znesnadňují srozumitelnost, scény snů jsou přidány zcela zbytečně, vzpomínky na minulost mají nepřesvědčivé zpracování, film stále nějak poskakuje, místo aby se rozvíjel. Barunka odjíždí na pokračování, příjezd babiččin je rozpolcen jakýmisi neuvěřitelnými Barunčinými představami, scény májové noci se opakují až do omrzení v obou dílech. Viktorka běhá po jezu sem tam bez nejmenšího důvodu, smrt přichází náhle a hned nato jsme na dožínkách atd.“¹⁵⁹

V osmdesátých letech natočil Antonín Moskalyk pro kina pohádku *Třetí princ* (1982) a ambiciózní česko-polskou koprodukcí *Kukačka v temném lese* (1984) o blondřaté Emilii, svěřené do výchovy v rodině esesáka, kterého hrál vynikající ruský herce Oleg Tabakov.

JAROSLAV BALÍK (1924–1996)

příslušník první generace FAMU, natočil podle Josefa Nesvadby dvě středometrážní povídky s Rudolfem Hrušínským *Blbec z Xeenemünde* (1962) a *Tarzanova smrt* (1962); v obou hrál Rudolf Hrušínský, v kinech se promítaly společně pod názvem druhé z nich. Milion diváků v ČSSR. Následoval povídkový snímek *Pět hříšníků* (1964) podle legionářského spisovatele Josefa Kopty.

Další dva snímky vytvořil Jaroslav Balík ve spolupráci s Janem Otčenáškem:

Černobílou komedii

Jak se krade milión (1967)

s Rudolfem Hrušínským v roli úředníka, jenž náhodou přijde na způsob, jak postupně získat velké množství peněz, ale zjistí, že v socialistické společnosti nelze tak velikou částku bez potíží utratit. Nepomůže mu ani vlastní sebeudání a přiznání. Vlažné recenze, asi půl milionu diváků.

¹⁵⁹ KLIMENT, Jan. *Babička*. *Rudé právo*, 15. 1. 1972, s. 4.

Širokoúhlé černobílé milostné drama

Ta třetí (1968)

podle stejnojmenného psychologického románu (1939) Jaroslava Havlíčka, jehož námět je přenesen do současnosti. Hrají: Václav Voska, Ida Rapaičová, Blanka Bohdanová.

Nerozhodný padesátiletý architekt, starý mládenec bydlící s matkou, váhá mezi dvěma ženami: sobě blízkou lékařkou a svůdnou slovenskou studentkou. Jaroslav Balík zde poprvé rozehrál téma konfrontace dvou pokolení (válečná, resp. únorová generace versus „džínová“ mládež), resp. vztah mezi postarším mužem a přidrzlou dívkou, čemuž bude za normalizace věnovat filmy *Stín létajícího ptáčka* (1977) a *Zrcadlení* (1977). Rozpačité recenze, 300 tisíc diváků.

Havlíčkův román s původní prvorepublikovou atmosférou později zdařile ekranizoval Dušan Klein v televizním retru *Ta třetí* (2001) s Lucií Vondráčkovou, Vladimírem Dlouhým a Ilonou Svobodovou, hrála tu i Blanka Bohdanová.

VLADIMÍR ČECH (1914–1992)

Vedle úspěšné detektivní trilogie „Alibi“ natočil Vladimír Čech, jako pomoc rozvíjející se kubánské kinematografii, česko-kubánské koprodukční drama podle scénáře Jana Procházky ***Komu tančí Havana*** (1962) a satirickou komedii ***Mezi námi zloději*** (1963), hrají Otomar Krejča, Vladimír Menšík, Jiří Sovák aj,

K prvním českým filmům, které účtovaly se stalinismem, patřil vedle *Cesty hlubokým lesem* Jaroslava Dietla a Štěpána Skalského (1963) Čechův širokoúhlý a černobílý

Úplně vyřazený chlap (1965),

inspirovaný vybranými motivy z průlomového románu Ladislava Bublíka *Páteř* (Ostrava 1963), jenž byl svým způsobem antitezí budovatelské prózy. Děj se odehrává v padesátých letech na stavbě Nové huti Klementa Gottwalda v Ostravě-Kunčicích. Sem přicházejí pracovat outsideri s rozličnou minulostí, včetně těch, kteří si zde mají spravit kádrový profil. Takzvaně napravit páteř si zde má i komunist Karel Kratochvíl. Ústřední linkou filmu (která je v románu jen jedním z více osudů) je příběh Bedřicha Nevěřila, bývalého odbojáře, nespravedlivě podezřívaného z kolaborace s nacismem. Film, podobně jako román, otevírá široké panorama rázovitých lidských typů.

Podle scénáře Jiřího Křižana natočil Vladimír Čech širokoúhlé černobílé beskydské drama westernového ražení ze zimy 1944 ***Sedm havranů*** (1967) o partyzánech, mezi nimiž je zrádce. 300 tisíc diváků.

Na konci dekády natočil Vladimír Čech dva vlažně přijaté muzikálové filmy s hudbou Angelo Michajlova:

V příběhu začínajícího zpěváka podle Jaroslava Dietla ***Bylo čtvrt a bude půl*** (1968) Michal Pavlata zpíval hlasem Václava Neckáře. Širokoúhlý a černobílý film, téměř půl milionu diváků. Následující ***Svatá hřišnice*** (1970), širokoúhlá a barevná, byla nepříliš obratnou muzikálovou verzí komedie Františka Langra *Obrácení Ferdýše Pištory*. Jeden z více filmů, které se od konce šedesátých let snažily nalákat publikum na kolorit staré Prahy a pražské galérky (srov. seriál *Hřišní lidé města pražského*), chtěl možná následovat příklad amerického muzikálu *My Fair Lady*, jenž koncem šedesátých let u nás vyprodával sály 70mm kin. *Svatá hřišnice* si v českých kinech získala jen 450 tisíc diváků. Po emigraci Martina Štěpánka a jeho příchodu do Svobodné Evropy byla stažena z kin.

JIŘÍ SEQUENS (1922–2008)

se už v padesátých letech osvědčil jako vypravěč napínavých, mužných, akčních příběhů: *Větrná hora* (1956), *Neporažení* (1956). Není divu, že právě jemu byla svěřena rekonstrukce atentátu na Heydricha:

Atentát (1964)

Scénář: Kamil Pixa. Hrají: Radoslav Brzobohatý, Rudolf Jelínek, Ladislav Mrkvička, Luděk Munzar, Josef Vinklář, Siegfried Loyda aj. Širokoúhlý, černobílý. Zlatá medaile na MFF v Moskvě 1965. 1,4 milionů diváků, za normalizace zůstal film v oběhu.

Po úspěchu *Atentátu* byl Jiří Sequens pozván do Řecka a natočil tam dva řecké filmy.

Největším úspěchem Jiřího Sequense je dodnes reprízovaný třináctidílný televizní seriál podle povídek Jiřího Marka

Hříšní lidé města pražského (1968)

Hrají: Jaroslav Marvan, František Filipovský, Josef Bláha, Josef Vinklář. Hudba: Zdeněk Liška. Seriál se vysílal od 27. září do 20. prosince 1969.

Navázala na něj počátkem sedmdesátých let série čtyř barevných a širokoúhlých filmů pro kina: *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, *Vražda v hotelu Excelsior* a *Smrt černého krále*.

Velmoc dětského filmu

Do roku 1989 bylo Československo považováno za velmoc v tvorbě filmů pro děti. Dětské filmy sice produkovaly takřka všechny socialistické země a také měly filmaře, kteří se na dětské publikum specializovali (Ion Popescu-Gopo v Rumunsku, Ivanka Grabčevová v Bulharsku, Jože Gale v Jugoslávii, Janusz Nasfeter v Polsku, Ilja Frez, Alexandr Rou, Rolan Bykov aj. v SSSR), česká kinematografie se ale v tomto kontextu těšila výjimečnému postavení.

V šedesátých letech se u nás vyrábělo přibližně pět celovečerních filmů pro děti ročně. Koncem osmdesátých let to byl dvojnásobek, dětské filmy tedy tvořily až třetinu roční hrané produkce. Měli jsme režiséry, kteří se na dětské filmy specializovali (Milan Vošmik, Jan Valášek, Jiří Hanibal, Ota Koval, Věra Plívová-Šimková, Drahomíra Králová, Karel Zeman, Josef Pinkava, Radim Cvrček), ale pohádku nebo dětský snímek najdeme ve filmografii mnoha dalších – nejméně jeden film pro děti natočili Martin Frič, Karel Steklý, Václav Krška, Bořivoj Zeman, Václav Gajer, Čeněk Duba, Štěpán Skalský, Václav Táborský, Josef Mach, Karel Kachyňa, Antonín Kachlík, Jindřich Polák, Václav Vorlíček, Oldřich Lipský, Pavel Hobl, František Vlácil, Jan Schmidt, Zdeněk Sirový, Hynek Bočan, Antonín Máša, Juraj Herz, Věra Chytilová, Vít Olmer, Vladimír Drha, Karel Smyczek, Zdeněk Troška, Radovan Urban, Jaromír Borek aj. Připočítat můžeme filmy, ve kterých děti vystupují, ale jejich poselství je určeno dospělým (*Touha*, *Až přijde kocour* Vojtěcha Jasného; *Pět holek na krku* Evalda Schorma) a také filmy rodinné (*S tebou mě baví svět*).

Tak masivní nasazení špičkových filmařských sil nejen hlavního, ale i artového proudu k tvorbě o dětech a pro děti v jiných zemích nenajdeme, snad s výjimkou Íránu. Protože však Abbás Kiarostamí počátkem sedmdesátých let absolvoval stáž u Hermíny Týrlové v Gottwaldově, má i íránský zázrak s českou školou něco společného.

Podmínky k rozkvětu dětského filmu byly u nás dány produkčním a distribučním zázemím státní kinematografie. Dětský film se nemusí v tržbách zaplatit hned, jeho exploatace v ideálním případě zahrnuje několik diváckých generací. Čítankovým případem je nejnavštěvovanější český film všech dob *Pyšná princezna*, který v českých a slovenských kinech navštívilo téměř 11 milionů diváků.

Spádová kina v obcích, městech a městských částech hrávala každou neděli kromě letních měsíců dětské představení. Každoročně se tedy v kině vystříдалo asi čtyřicet dětských programů. Byly mezi nimi celovečerní novinky (nejen domácí, ale i nakoupené v SSSR, jiných socialistických zemích a také třeba ve Velké Británii, v Japonsku atd.), pásma krátkých filmů, mnoho repríz a filmy z „dospělého“ repertoáru, jejichž oběžná dráha časem „poklesla“ do dětských představení.

Pro ilustraci uvádím program dětských představení v kině Vesmír v Zastávce z let 1967–1968 (začátky vždy v 15.00 h):

1. 10. *Ztracené prázdniny* (SSSR, repríza)
8. 10. *O chytrých zvířátkách* (premiérové pásmo)
15. 10. *Uloupená lokomotiva* (Velká Británie, premiéra)
23. 10. *Provazolezci* (SSSR, premiéra)
28. a 29. 10. *Dědeček, Kyliján a já* (ČSSR, premiéra)
5. 11. *Divoké labutě* (SSSR, premiéra)
12. 11. *O čem mlčela tajga* (SSSR, premiéra)
19. 11. *Potkali se u Kolína* (ČSSR, premiérové pásmo)
26. 11. *Dobrodružství ve starém lese* (SSSR, repríza)
3. 12. *Hory, sníh a Mario* (Rakousko aj., premiérové pásmo)
26. 12. *Martin a červené sklíčko* (ČSSR, premiéra)
31. 12. *Strakonický dudák* (ČSSR, repríza)
1. 1. *Horoucí srdce* (ČSSR, repríza)
7. 1. *Pohádka o ošklivém kačátku* (SSSR, repríza)
14. 1. *Mario na stopě* (Rakousko aj., premiérové pásmo)
21. 1. *Ilja Muromec* (SSSR, repríza)
28. 1. *Jak jeli k vodě* (ČSSR, premiérové pásmo)
4. 2. *Martin a devět bláznů* (ČSSR, premiéra)
11. 2. *Hermína Týrlová dětem* (ČSSR, premiérové pásmo)
18. 2. *Když má svátek Dominika* (ČSSR, premiéra)
25. 2. *Akce B* (ČSR 1951, repríza)
3. 3. *Dařbuján a Pandrhola* (ČSSR, repríza)
10. 3. *Táňa a dva pistolníci* (ČSSR, premiéra)
17. 3. *Jak jedli vtipnou kaši* (ČSSR, premiérové pásmo)
24. 3. *90 minut překvapení* (ČSSR, stříhové pásmo, repríza)
31. 3. *Hej rup!* (ČSR, repríza)
7. 4. *Mášenka a medvěd* (ČSSR, premiérové pásmo)
14. 4. *Jablůňka se zlatými jablky* (ČSSR, premiérové pásmo)
15. 4. *Hrátky s čertem* (ČSR, repríza)
21. 4. *Malý Bobeš* (ČSR, repríza)
28. 4. *Malý Bobeš ve městě* (ČSR, repríza)
5. 5. *Malý Muck* (NDR, repríza)
9. 5. *Povídání o pejskovi a kočičce* (ČSR, pásmo, repríza)
10. 5. *Brankář bydlí v naší ulici* (ČSR, repríza)
26. 5. *Pyšná princezna* (ČSR, repríza)

Bylo by zjednodušením tvrdit, že se všechny domácí dětské filmy, vyznamenávané na festivalech, těšily spontánní oblibě dětského publika. Autor této příručky navštívil ve svých deseti letech vysoce oceňovaný snímek *Dědeček, Kyliján a já*, který měl skvělé recenze, a byl překvapen, jak šedivý a nezajímavý film to je. Žádný odvaz nepocítil ani o několik let dříve při televizním sledování jiného oceňovaného díla, bezmála surrealistického opusu Pavla Hobla *Máte doma lva?* o Honzíkovi a Pepíkovi.

Natáčely se filmy, o kterých se dospělí autoři, dramaturgové a kritici ujišťovali, jak jsou poetické a pro dětskou duši dobré, ale jejich cílová skupina se v téže době hrnula na indiánky (*Poklad na Stříbrném jezeře, Vinnitou I-III, Synové Velké medvědice*), americké westerny (*Sedm statečných, Velká země, Na sever Aljašky, Rio Bravo*), francouzské spektakly pláště a dýky (*Fanfán Tulipán, Černý tulipán, Tři mušketýři, Syn kapitána Blooda, Mandrin, Scaramouche*). Potíž byla i v tom, že do dětství se vejde několik zcela odlišných životních etap, takže prvňáček reaguje na stejné filmy jinak než puberták. Potíž je i v tom, že dítě nevidí vzor v jiném dítěti, ale hraje si na dospělého a s jeho hrdinstvím (Old Shatterhand, d'Artagnan) se identifikuje. Pokud byl však domácí dětský film jen trochu veselý (*Táto, sežeň štěně*) nebo akční (detektivní série o Martinovi), odcházeli jsme i z dětského představení pobaveni.

Tvorbě pro děti prospívalo zdravé soupeření mezi dvěma centry: na Barrandově vznikaly hrané filmy především v tvůrčí skupině Švábík–Procházka, ale konkurovalo jim Filmové studio Gottwaldov, jež spadalo pod Krátký film. Každoroční bilanci byl od roku 1961 věnován Festival filmů pro děti v Gottwaldově, dnes ve Zlíně, jehož Velké kino skýtalo sledování jedinečný fanouškovský prostor. Dětské publikum ale v této „aréně“ umělo být i otravné a otrávené, pokud je sledovaný snímek nebavil.

Podle Marcely Pittermannové rozvíjela Procházkova tvůrčí skupina na Barrandově tři typy tvorby pro děti: filmy na hranici snu a skutečnosti (jako *Máte doma lva?*), filmy nahlížející do dětské duše (například *Trápení*) a filmy z reálného světa, většinou komedie, jakými byly filmy Věry Plívové-Šimkové.¹⁶⁰

S nástupem normalizace převzal vedení Procházkovy skupiny Ota Hofman (1928–1989). Zachoval její étos, tradici i profesionalitu a zachránil několik scénářů Jana Procházky a Františka Pavlíčka, které pak byly realizovány pod jinými jmény (*Už zase skáču přes kaluže, Páni kluci, Princ Bajaja, Tři oříšky pro Popelku, Ostrov stříbrných volavek*). Právě v Hofmanově skupině byla zachována největší kontinuita s vrcholnou tvorbou šedesátých let. Na jejich festivalové úspěchy sedmdesátá léta navázala.

České filmy pro děti byly také excelentním vývozním artiklem. Kupovaly je všechny spřátelené státy a skvěle se prodávaly i do zemí kapitalistických a rozvojových.

V šedesátých letech se rozšiřuje žánrová diverzita dětských filmů a rozvíjí se typ problémového filmu s dětským hrdinou, který čelí vážné životní situaci (rozvod rodičů, špatná parta, postavení v kolektivu atd.).

O rozšíření žánrového spektra se zasloužil předčasně zesnulý

MILAN VOŠMIK (1930–1969),

jenž vyzkoušel různé žánry: dětskou komedii, detektivku i historický film.

Jeho *Honzíkova cesta* (1956) podle knížky Bohumila Říhy, jež byla školní četbou, nasbírala v Československu dva miliony diváků, což je nepochybně i zásluha organizovaných školních představení.

¹⁶⁰ Rozhovor Evy Struskové s Marcelou Pittermannovou archivovaný v NFA, za informaci děkuji Michalu Šaskovi.

Podle Ludvíka Aškenazyho natočil *Hry a sny* (1958), milion diváků.

Zpívající pudřenka (1959) byla dětskou detektivkou, půldruhého milionu diváků.

Pohádka o staré tramvaji (1961) podle Oty Hofmana vyprávěla o tom, jak pražské děti nabarvily a zachránily tramvaj Terezku.

Spisovatel Jan Ryska inspiroval snímek *Anička jde do školy* (1962)

a barevnou komedii s Miroslavem Horníčkem *Táto, sežeň štěně* (1964).

Po širokouhlém a černobílém filmu *Povídky o dětech* (1964) podle scénáře Jana Procházky natočil Milan Vošmik podle scénářů Oty Hormana sérii čtyř, vlastně šesti dětských detektivek, jejichž hlavním aktérem byl vedoucí dětského oddělení VB dr. Martin (Jaroslav Vízner):

Volejte Martina (1965), černobílý, obsahuje povídky *Tři láhve* a *Létající kolotoč*.

U telefonu Martin (1966), černobílý, obsahuje povídky *Ztracené děti* a *Čertova noc*.

Martin a červené sklíčko (1966), barevný.

Martin a devět bláznů (1966), černobílý, odehrává se v podzemních chodbách ve Znojmě.

Posledním opusem Milana Vošmika byl dobrodružný historický příběh z husitských válek *Na Žižkově válečném voze* (1968), černobílý, na klasickém formátu. Přestože jeho chudičká výprava (výroba stála 2,9 milionu Kčs, tedy asi tolik co průměrný snímek ze současnosti) nemohla konkurovat souběžně promítaným velkofilmům *Romulus a Remus*, *Dákové*, *Kleopatra*, *Spartakus*, posbíral 390 tisíc českých diváků, tedy více než *Údolí včel* Františka Vláčila.

JAN VALÁŠEK (1926–1968)

natočil podle J. V. Plevy diptych *Malý Bobeš* (1961) a *Malý Bobeš ve městě* (1962) a barevnou hříčku *Když má svátek Dominika* (1967). Poslední Valáškův film *Naše bláznivá rodina* (1968) dokončil Karel Kachyňa.

Ze společných filmů Jana Procházky a Karla Kachyni patří ke „kánonu“ *Trápení* (1961).

Na sklonku šedesátých let se na scéně objevily

VĚRA PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ (1934)

a

DRAHOMÍRA KRÁLOVÁ (1930–2007),

a natočily spolu filmy

Kát'a a krokodýl (1965) a *Tony, tobě přeskočilo* (1968).

Dvojici podobných černobílých filmů o přátelstvích chlapce a starého muže natočil

JIRÍ HANIBAL (1929):

Dědeček, Kyliján a já (1966) podle Jana Rysky: pětiletý Jožánek (David Schneider) uteče za dědou (Rudolf Deyl mladší), který má oslíka. Vyznamenáno šesti cenami (Gottwaldov, Benátky, Gijon, Rimini).

Hodnocení v anketě *Literárních novin* (A. J. Liehm, Antonín Novák) bylo poměrně nízké, ale zastal se ho Miloš Fiala v *Rudém právu*. Jan Kliment v *Kulturní tvorbě* napsal:

„Film pro děti? Jistě také. Film o dětském pohledu? Jistě také. Ale především film plný radosti, plný života, laskavý a úsměvný, film, který má svou myšlenkovou hloubku, i když se netváří přefilosofovaně. Je to film zároveň prostý i komplikovaný jako sám život. [...] Vytvořili ryze český film durového ladění, film plný citu a vůbec ne sentimentální, film lidského srdce. Což v tomto světě, v němž tak mnozí ve víru skepse a pochybovačnosti ztrácejí perspektivy, znamená mnoho.“¹⁶¹

Červená kůlna (1968) podle Oty Hofmana: devítiletý Míša (David Schneider) se spřátelí s majitelem kůlny panem Andryšem (Bohuš Záhorský). Film přijala kritika vlídně a s porozuměním.

V gottwaldovském studiu tvořili:

JOSEF PINKAVA (1919–2006)

původním povoláním učitel, začal ve zlínském studiu jako asistent a strávil roky natáčením průmyslových a dokumentárních filmů. Přešel k natáčení hraných částí v animovaných filmech Hermíny Týrlové a středometrážních hraných filmů pro děti. V šedesátých letech se z několika jeho filmů bezprostředně za sebou staly hity:

Prázdniny s Minkou (1962) o dětech a poníkovi, půl milionu diváků.

Ivana v útoku (1963) o dívce fotbalistce, půl milionu diváků.

Neobyčejná třída (1964) o studentkách dvanáctiletky, milion diváků.

Širokoúhlá černobílá komedie **Kočky neberem** (1966) o čtyřech mladících a jednom starém autě získala i díky chytlavému názvu 1,2 milionu diváků.

Problémovými psychologickými dětskými filmy byly:

Mlčení mužů (1967) s Erikem Pardusem v roli chlapce, jehož rodiče se rozvádějí.

Kapitán Korda (1970) o chlapci z dětského domova a jeho vztahu k adoptivním rodičům.

Neživějším dílem Josefa Pinkavy zřejmě zůstává

Metráček (1971) podle Stanislava Rudolfa,

natočil však také mj. úspěšné komedie **Terezu bych kvůli žádné holce neopustil** (1976) o chlapci a jeho opici, romantické **Kopretiny pro zámeckou paní** (1981) podle Stanislava Rudolfa, další psychologické drama o adopci **Chlapi přece nepláčou** (1979) a příběh dětského pěveckého souboru **Pohlad' kočce uši** (1985) podle scénáře režisérovy dcery, dokumentaristky Hany Pinkavové.

RADIM CVRČEK (1931–2004)

začal 1958 studovat FAMU, ale studia přerušil, když odjel s cirkusem na Dálný východ; živil se v něm i jako klaun. Měl smysl pro dětské vidění a tíhl k akčním žánrům. Po dokončení FAMU v roce 1963 našel uplatnění v Gottwaldově, kde debutoval dobrodružnou dětskou road movie

Táňa a dva pistolníci (1967) podle knihy Jana Zábrany a Josefa Škvoreckého, o ruské holčičce ztracené na cestě do Brna.

¹⁶¹ KLIMENT, Jan. Život stojí za to. *Kulturní tvorba*, 1967, č. 15, s. 13.

Následovaly mj. filmy *Dospěláci můžou všechno* (1970), *Hodina modrých slonů* (1970), *Nekonečná – nevystupovat!* (1978) s Milanem Lasicou a Júliusem Satinským a socialisticko-realistické drama z dělnického hnutí na Hodonínsku *Děti zítřků* (1980).

Za normalizace natáčel Radim Cvrček filmy, které sice měly u dětí a mládeže jistý úspěch, ale projevíly se v nich snížené nároky: učňovský muzikál *Mezi námi kluky* (1981), trikově přiznaně trapná pohádka převracející naruby pohádková schémata *Za humny je drak* (1982), detektivka podle Vojtěcha Vackeho *Třetí skoba pro Kocoura* (1983) a další detektivka *Hurá za ním* (1988).

Historický film

Pod pojmem historický film si obvykle představíme příběh ze starších dějin, málokterá národní kinematografie však rozlišuje historická období tak jednoznačně jako japonská, kde je hranicí mezi žánrem džidaigeki a gendaigeki nástup éry Meidži (1868). V českém kontextu bývaly za historické považovány nejčastěji příběhy, jež se odehrávaly před první světovou válkou.

Uvnitř kategorie historického filmu lze rozlišovat různé typy a subžánry: historický epos (např. husitská trilogie Otakara Vávry: *Jan Žižka*, *Jan Hus*, *Proti všem*, 1954–1956), historický dobrodružný film, kostýmní film (*Poslední růže od Casanovy*, Václav Krška, 1966), historický muzikál (*Noc na Karlštejně*, Zdeněk Podskalský, 1973), historickou komedii (*Svatby pana Voka*, Karel Steklý, 1970), dětský historický film (*Na Žižkově válečném voze*, Milan Vošmik, 1968). Historický film může být realizován s různě vysokým rozpočtem a rozličnou náloží tzv. produkčních hodnot (production values), což je pojem vyjadřující bohatost výpravy (množství statistů, kostýmů, rekvizit, dekorací apod.). Můžeme pak mluvit o velkofilmu nebo naopak o snímku komorním.

Česká kinematografie vyráběla historické filmy již před svým znárodněním, jedním z průkopníků byl Otakar Vávra, jenž se koncem 30. let naučil režírovat početné komparsy (*Filosofská historie*, 1937; *Cech panen kutnohorských*, 1938; *Rozina sebranec*, 1945). Vzorem pro epos se v poválečném období stal *Alexandr Něvský* (1938) Sergeje Ejzenštejna, jak vidíme z prvního českého barevného celovečerního filmu *Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, 1947) a z Vávrovy rovněž barevné husitské trilogie. Historické spektakly od padesátých do šedesátých let, v době rozmachu barvy a širokých formátů, dominovaly nejen hollywoodské produkci, ale měly své lokální varianty v tvorbě socialistických kinematografií. Svým způsobem jim oponovaly filmy s modernistickým stylem a filozofickým přesahem. Pro takové filmy byl příznačný širokoúhlý formát a návrat k černobílému obrazu.

Prvním dílem tohoto typu v české kinematografii byla autorská *Spanilá jízda* (1963) dramatika Oldřicha Daňka, jenž později natočil také *Královský omyl* (1968). Zde byla historicky doložená událost z počátku 14. století – internace Jindřicha z Lipé na příkaz mladého Jana Lucemburského na popud Elišky Přemyslovny – využita k aktuálnímu podobenství o omylech vládců, když podezřívají ze zrady a nespravedlivě trestají nevinné lidi.

Vrcholu dosáhl tento typ rozjímavý typ historického filmu v *Marketě Lazarové* (1967) a v *Údolí včel* (1967) Františka Vláčila. Zejména první z těchto opusů byl později srovnáván s *Andrejem Rublevem* (SSSR 1966/1969) Andreje Tarkovského. Do téže kategorie lze zařadit i komornější snímek Hynka Bočana *Čest a sláva* (1968), jehož tvůrci ve snaze přiblížit obraz rytinám Václava Hollara ovšem širokoúhlý formát nezvolili. A samozřejmě *Kladivo na čarodějnice* (1969) Otakara Vávry. Sřet jedince s represivní mocí, příznačný pro komunistický režim, nalézal paralely na starých hradech a tvrzcích, v historickém hávu a v brnění (*Údolí včel*, *Královský omyl*, *Kladivo na čarodějnice*).

Třetí vlna, pozdní vlna, vlna po vlně?

Počátkem roku 1967 A. J. Liehm napsal:

„Období zázraku je nepochybně za námi, překvapení zmizelo, nastoupilo cosi jako móda, československá kinematografie, její ‚nová vlna‘ se nosí jako klobouk, všude patří k dobrému tónu o ní něco vědět, ukázat ji, vystavit, odměnit. [...] Jenže podíváme-li se zblízka na bilanci zázraku po pěti letech, zjišťujeme, že to už není zázrak, ale v podstatě ani móda, že tu zřejmě vznikla *filmová kultura*.“¹⁶²

AJL jmenuje, kdo k zázraku patří: „Němec, Chytilová, Juráček, Máša, Schorm, Bočan, Schmidt, Uher, Forman, Passer, Jireš, Menzel, Herz, Vláčil, Kachyňa, Kadár, Klos, Brynych, Jasný, Helge, Vávra, Krejčík, Weiss...“¹⁶³

Hnutí se zároveň ocitlo na jistém rozcestí, kdy čelilo snaze konzervativních ideologů novou vlnu rozdělit. Proti vysoce oceňovanému Miloši Formanovi, jenž natočil veristické filmy ze života dělnické mládeže (*Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky*), stáli „nepohodlní“ Věra Chytilová, Jan Němec, Pavel Juráček, Evald Schorm, o nichž se stranické špičky právem domnívaly, že útočí na celý systém. Bylo to dříve, než následující Formanova komedie *Hoří, má panenko* zaútočila na systém tak razantně jako nikdo předtím.

Jak si povšiml Lukáš Skupa, „po roce 1965 debutantů ubylo, přestože z FAMU vycházeli další absolventi“. Vedení Československého filmu oznámilo akademii, že počet absolventů převyšuje poptávku filmových podniků. Absolventi režie z oněch let se k samostatné práci dostali později. „Úbytek nováčků však v letech 1966 a 1967 ještě nemusel být na první pohled patrný.“¹⁶⁴

Až koncem šedesátých let dostali příležitost další debutující režiséři, kteří po první (generace šestapadesátého) a druhé (nová vlna) generaci FAMU tvoří fakticky jakousi „třetí“, pozdní vlnu, nezaložili však srovnatelné hnutí. Ani za sebou nezanechali umělecké dílo, jež by sneslo srovnání s vrcholy let 1963–1966. Nespojuje je generační příslušnost, téma ani názor. Někteří se proslavili dříve v jiných profesích (Jiří Suchý, Jan Kačer, Václav Lohniský); dnes bychom možná o jejich debutech mluvili jako o celebritních filmech.

Do této „třetí“ vlny patří:

DRAHOMÍRA VIHANOVÁ (1930–2017)

absolvovala režii a střih na FAMU (1965) a asistovala Otakaru Vávrovi.

Podle stejnojmenné novely Jiřího Křenka natočila černobílý snímek

***Zabitá neděle* (1969/1989)**

s Ivanem Palúchem v roli depresivního nadporučíka v posádkovém městečku, jenž se na konci svého mdlého a beznadějného tápání zastřelí. Film šel do trezoru, vytažen byl v roce 1989 nedlouho před Listopadem a získal Zvláštní cenu poroty na 32. MFF v San Remu 1989. Za normalizace našla Drahomíra Vihanová útočiště u Kamila Pixy v Krátkém filmu a získala renomé jako vynikající dokumentaristka.

¹⁶² LIEHM, A. J. Bilance zázraku. *Literární noviny*, 1967, č. 21, s. 3.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevádí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: NFA, 2016, s. 147.

VÍT OLMER (1942)

se proslavil jako krásný blondák ve filmech Jiřího Weisse, Václava Kršky, Františka Vláčila, Karla Kachyni a Bořivoje Zemena. V roce 1966 absolvoval na FAMU režii.

Debutoval filmem

Takže ahoj (1970)

podle scénáře Kristiny Vlachové s Valerií Chmelovou v roli bohémské „dívky, která tak dlouho hledala, kdo by jí dal pár facek, až ho našla,“ jak zněl výstižný reklamní slogan filmu, který se udržel v oběhu po celou dobu normalizace a navzdory okrajovému, převážně artovému a klubovému uvádění, nasbíral slušných 350 tisíc diváků.

Počátkem sedmdesátých let našel Olmer uplatnění v dabingu a v televizi a k režii celovečerních filmů pro kina se směl znovu vrátit o deset let později, nejdříve v Gottwaldově: *Sonáta pro zrzku* (1980).

PETR TUČEK (1939–1990)

absolvoval FAMU slibným středometrážním bohémsky anarchistickým opileckým snímkem *Divoká holka* (1965) s Miriam Kantorkovou v titulní roli vlnadné zdravotní sestry, sváděné jedné noci třemi loďníky; modernistická narace předkládá varianty možného soužití s každým z nich.

K neméně divokému, navíc krvavému melodramatu

Svatej z Krejčárku (1969)

napsal scénář znalec žižkovského koloritu Vladimír Kalina. Debutující Tuček zde jako režisér nahradil Karla Kachyňu, který měl film původně natočit a z projektu odstoupil. Širokouhlý, černobílý. Kamera Andrej Barla.

Titulním hrdinou je „boží“ človíček, ustrkovaný švec Lájošek Cína (Václav Kotva). Ujme se ho silák Martin (František Peterka), strhne ho do flámů a soužití s blondátou krasavicí Magdou (Jaroslava Vysloužilová), která má několik dětí a je fatální ve všech významech tohoto adjektiva. Ač se děj odehrává v současnosti, vyznívá jako archetypální příběh z periferie dávných časů, jako příběh o mužské slabosti a nevypočitatelné ženské síle.

Jan Kliment *Svatého z Krejčárku v Rudém právu* příkře odmítl:

„Příběh [...] trpí totiž od začátku do konce rozpolceností a nejasnostmi záměru. [...] Nedá se však nic dělat, nový český film [...] je bohužel tak nepovedený, že mlčet o tom by bylo nepoctivé. [...] Svatej z Krejčárku postrádá míru. Scény přehánějí, všechno je afektované, nepřírozené [...].“¹⁶⁵

A u příležitosti jeho vyslání na MFT v Mannheimu Jan Kliment napsal:

„U tohoto filmového zmetku totiž nelze ani při největším přimhouření očí mluvit o jiném než o nedostacích. [...] byl odmítnut rovněž jednomyslně všemi socialistickými zeměmi. Je to prostě film neumělecký, film, který se nepovedl.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ KLIMENT, Jan. Zbytečný film. *Rudé právo* 26. 3. 1970, s. 5.

¹⁶⁶ KLIMENT, Jan. Jak se reprezentujeme. *Rudé právo* 1. 10. 1970, s. 5.

Vstřícnější, empatickou analytickou recenzi publikovala ve *Filmu a době* Galina Kopaněvová:

„[...] děj se odehrává v nejprudším forte. Pitky, hádky, kratochvíle, výměny názorů, milování – všechno se děje ‚naplno‘, všichni jsou při všem spalování ohněm svých vášní a temperamentu, jako by už nikdy nepřišel žádný zítřek. Tento specifický rys ‚periferní‘ mentality, toto primitivní ‚carpe diem‘, které je pocitovou dominantou filmu, zvládl Tuček výtečně. [...]

[...] v okamžiku, kdy se začíná zauzlovat vlastní zápletka filmu [...], divák je už přímo fyzicky utahán smíchem, křikem, pitoreskními detaily, je poněkud otupělý tou rychloupalbou z Tučkova nadrženého arzenálu [...].

Svět hrdinů SVATÉHO Z KREJCÁRKU je svět totální anarchie.“¹⁶⁷

V srpnu 1974 byl *Svatej z Krejčárku* vyřazen z distribuce.

V Krátkém filmu Praha s ředitelem Kamilou Pixou, jenž ho podporoval, natočil Petr Tuček krátký hraný partyzánský příběh *Balada o narození* (1970).

Souběžně našel angažmá v brněnském studiu Československé televize, kde v sedmdesátých letech natočil řadu inscenací, televizních filmů, seriálů i zábavných pořadů.

Z jeho autorských televizních snímků stojí za pozornost dvoudílné

Hnízdo (1973), první část: *Koncert Čajkovského*, druhá: *Dožínková neděle*,¹⁶⁸

až naturalistické, pro normalizační produkci netypické vztahové drama z moravské vesnice, hrají Renáta Doleželová, Josef Abrhám, Svatopluk Skopal, Eva Tučková aj. I zde Tučkovo autorství charakterizuje jistá nekázeň, nedbalost, živelnost, přímočarost, nezvládnutost, drsnost a žhavá emocionalita.

K tvorbě pro kina se Petr Tuček vrátil před FS Gottwaldov komediální moralitou *Stopař* (1978) s Josefem Vinklářem v roli trapného ženatého manažera módního průmyslu, jenž na brněnském veletrhu a na brněnské přehradě nezvládá svůj partnerský vztah se ctižádostivou mladou modelkou.

Na Barrandově pokračoval Petr Tuček cynickou komedií z lázeňského prostředí podle scénáře Josefa Šilhavého *Od vraždy jenom krok ke lži* (1982). Její rozpačité přijetí vystihuje titulok recenze Lubora Kazdy v *Rudém právu*: „Málo smíchu, hodně křeče“.¹⁶⁹ Pavel Melounek byl ve *Scéně* vlídnější a povšiml si, že celý film chce navodit pocit jarmarečního cajdáku.¹⁷⁰

Filmografii Petra Tučka uzavírají dvě divácky úspěšné komedie pro mládež: dodnes často vysílaný hit *Copak je to za vojáka...* (1987), asi 1,4 miliony diváků, a *Čekání na Patrika* (1988).

¹⁶⁷ KOPANĚVOVÁ, Galina. Režisér ‚forte‘. *Film a doba* 1970, r. 16, č. 1, s. 41–43.

¹⁶⁸ Vysíláno ve čtvrtek 23. a v sobotu 25. srpna 1973.

¹⁶⁹ KAZDA, Lubor. Málo smíchu, hodně křeče. Nový český film *Od vraždy jenom krok ke lži*. *Rudé právo* 4. 8. 1983, s. 5.

¹⁷⁰ MELOUNEK, Pavel. Nač plakat nad rozlitym mlíkem. *Scéna* 1983, r. 8, č. 17, s. 5.

VÁCLAV MATĚJKA (1937)

vystudoval střední filmovou školu v Čimelicích, asistoval na Barrandově Otakaru Vávrovi a Ladislavu Helgemu, a studoval dálkově scenáristiku na FAMU.

Debutoval barevným autorským filmem

Nahota (1970),

jehož scénář byl na Barrandově přivítán jako jeden z nejtalentovanějších.¹⁷¹ Málomluvný, ženami přitahovaný vězeň Drsnák (Petr Čepek) se na dovolené, kterou dostane po svém pokusu o sebevraždu, vydá do venkovského rodiště své matky a sblíží se tam s citově deprivovanou mladou učitelkou Jarmilou. Pomalý, malebně snímaný (kamera: František Uldrich) film odrážel atmosféru tísně po spojeneckém vpádu v srpnu 1968: v jedné scéně potkává Drsnák na silnici vojenskou kolonu (československou ovšem). Představitelka Jarmily, prešovská herečka Kristina Hanzalová vyhrála soutěž Miss ČSSR 1969 a poté emigrovala. Film, podrobený vynuceným úpravám, byl uveden ve vedlejší sekci MFF v Cannes 1970. K domácí premiéře byl ohlášen na jaro 1971, ale nakonec v českých kinech promítaný nebyl; na Slovensku zřejmě krátce ano.¹⁷² Dostal se z trezoru až v roce 1990. Recenze ve čtrnáctideníku *Kino* byla ke „kumštózně se tvářícímu snímku“ až nespravedlivě nemilosrdná:

„[...] koketování s hlubokomyslností, křeč, předstírání významů, nedostatek vkusu. [...] Syžet Nahoty pochází z pokleslého romantismu. [...] Nechybí malebná stařenka [...], jízda na koni a zpívající cikáni. [...] Nahota, toť sto minut patetických scén, toporných postojů, romantických šablon [...], s nimi spojeného citového vydíraní a vetché symboliky na hranici směšnosti [...].“¹⁷³

JIŘÍ SUCHÝ (1931),

autor, zpěvák a herec divadla Semafor vždycky toužil natočit film. Jeho filmařských ambicí si kritika povšimla již po premiéře revue *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), spolu s Jiřím Šlitrem účinkoval také ve *Zločinu v šantánu* (1968).

Jedinou šanci k profesionální filmové režii dostal ve svém prvním a posledním celovečerním snímku

Nevěsta (1970)

s Martou Vančurovou v titulní roli dívky, která „uvěřila falešnému chiromantovi“.

Slaboučký snímek se normalizační vedení kinematografie snažilo nasadit okrajově a bez propagace. Jeho kopie se udržela v oběhu po celou normalizační éru a těšila zejména publikum filmových klubů, takže ho nakonec zhlédlo přes 200 tisíc diváků. Stříhová sekvence, ve které v rychlém sledu zhlédneme momentky z nahatých scén českých filmů šedesátých let, jednak připomněla erotickou dimenzi zlatých šedesátých, jednak se, asi nezáměrně, stala posledním zamáváním na rozloučenou s onou slavnou epochou.

¹⁷¹ Srov. knižní vydání novely: MATĚJKA, Václav. *Nahota*. Praha: Novela bohemia, 2017.

¹⁷² MACÁKOVÁ, Slavomíra. *Košické kiná (1968 – 1977): lokálna filmová kultúra a prisľuby kinofikácie*. Brno 2020. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 62.

¹⁷³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Nahatá Nahota. *Kino* 1993, r. 48, č. 5, s. 29.

IVAN RENČ (1937) se věnoval animované tvorbě.

Jeho ojedinělý hraný autorský snímek

Hlídač (1970)

je psychologickou studií o deprivovaném vězeňském dozorci (Jiří Hrzán), který bydlí s matkou a sní o práci strážce majáku. Snímek se v distribuci udržel něco přes rok a už v říjnu 1971 byl stažen z oběhu.

VLASTIMIL VENCLÍK (1942) se k celovečernímu debutu nedostal,

protože jeho 22minutové famácké cvičení ***Nezvaný host*** (1969)

s Pavlem Landovským v roli otravného návštěvníka bylo pochopeno jako alegorie o vstupu sovětských vojsk. Publiku byl snímek zpřístupněn po roce 1989.

Divadelní režisér **JAN KAČER (1936)** ztělesnil několik výrazných rolí ve zlatých šedesátých (*Cesta hlubokým lesem, Smrt si říká Engelchen, Každý den odvahu, Nikdo se nebude smát, Návrat ztraceného syna, Údolí včel, Konec agenta W4C, Flirt se slečnou Stříbrnou, Den sedmý, osmá noc*).

Jako filmový režisér debutoval dívčím příběhem podle námětu Ivy Hercíkové

Jsem nebe (1970)

s Lenkou Machoninovou a zpěvačkou Miluší Voborníkovou v hlavních rolích.

Jan Kačer pak dostal ještě jednu filmářskou příležitost – natočil portrét současné Ostravy ***Město mé naděje*** (1978). Filmová režie se ale jeho múzou nestala.

Herec a divadelní režisér **VÁCLAV LOHNISKÝ (1920–1980)**

přispěl herecky ke zdatu mnoha filmů (*Zářijové noci, Dařbuján a Pandrhola, Kladio na čarodějnice, 322*),

až dostal šanci režimovat černobílou lascivní vesnickou komedii podle námětu Rudolfa Ráže

Panenvství a kriminál (1969)

o šestnáctileté dívce, která nadbíhá svému strýci, vyzývavě ho provokuje, až na něj narafičí obvinění ze znásilnění, hrají Vladimír Menšík a Lucie Žulová.

Snímek zhlédlo v ČSR 800 tisíc diváků a k dispozici byl do února 1983.

K nešťastníkům „přechodného období“ od pražského jara k normalizaci se zařadil i vynikající bulharský režisér

RANGEL VALČANOV (1928–2013),

když ve vysokorozpočtové bulharsko-české koprodukcí natočil podle scénáře Anžela Vagenštajna podobenství o postavení umělce v totalitní diktatuře

Ezop (1969), širokoúhlý, barevný.

Hrají: Georgi Kalojančev, Miroslav Macháček, Radovan Lukavský, Doroteja Tončeva aj.
Kamera: Andrej Barla, kostýmy: Ester Krumbachová, Ana Kačuleva, hudba: Zdeněk Liška.

Natáčení v přímořských exteriérech přerušila v srpnu 1968 zpráva o invazi do Československa, jíž se zúčastnila i bulharská armáda. Čeští herci nejprve odmítli film dabovat, nakonec nadabován byl, ale vzápětí šel v Praze do trezoru. V Bulharsku v nepatrně zkrácené verzi uveden byl. V ČSSR byl uvolněn po Listopadu jen pro filmové kluby, kde ho skoro nikdo nepromítal. Zapůsobil jako dílko beznadějně vycpělé.

Rangel Valčanov ale v Praze několik let zůstal¹⁷⁴ a natočil autorský snímek *Tvář pod maskou* (1970)

s Josefem Kemrem a Lubou Skořepovou, kamera: Andrej Barla,

a širokoúhlé černobílé komorní herecké partnerské drama, které napsal s Ivou Hercíkovou

Šance (1971)

s Josefem Abrahámem a Jiřinou Třebickou, kamera: Andrej Barla.

Oba snímky měly minimální publicitu i distribuci a v roce 1974, resp. 1976 byly staženy z oběhu. Rangel Valčanov se vrátil do Bulharska a podílel se na uměleckém rozkvětu bulharské kinematografie sedmdesátých let (*Inspektor a les, S láskou a něhou, Lakýrky neznámého vojína, A co dál*).

Zázrak a festivaly

Součástí „mýtu“ československého filmového zázraku je hrdost na jeho zahraniční úspěchy.

Zde je přehled nejvýznamnějších ocenění pro české filmy:¹⁷⁵

1962

Baron Prášil, Karel Zeman, Stříbrná plachta na MFF Locarno.

Chlapec a srna, Zdenek Sirový, Stříbrná medaile na MF filmů pro děti a mládež v Benátkách.

Trápení, Karel Kachyňa, Zvláštní cena poroty na MFF v Mar del Plata.

1963

Anička jde do školy, Milan Vošmik, Stříbrný lev sv. Marka na MF filmů pro děti a mládež v Benátkách.

Až přijde kocour, Vojtěch Jasný, Zvláštní cena poroty na MFF v Cannes (ex aequo s filmem *Harakiri* Masakiho Kobajashiho).

Černý Petr, Miloš Forman, Zlatá plachta na MFF v Locarnu.

Ikarie XB1, Jindřich Polák, Velká cena Zlatá kosmická loď na MF sci-fi filmů v Terstu.

O něčem jiném, Věra Chytilová, Velká cena na MF týdnu v Mannheimu.

Prázdniny s Minkou, Josef Pinkava, Stříbrná medaile a cena CIDALC na MF filmů pro děti a mládež v Benátkách.

Smrt si říká Engelchen, Ján Kadár a Elmar Klos, Zlatá cena na MFF v Moskvě.

Transport z ráje, Zbyněk Brynych, Velká cena Zlatá plachta na MFF v Locarnu

¹⁷⁴ Svě české zkušenosti popsal Rangel Valčanov v knížce: Grigor Černev, *Edin Balgarin v Praga*, Sofia: Ab Izdatelstvo atelie, 2003.

¹⁷⁵ Podle publikací: HAVELKA, Jiří a Jiří HRBAS. *Filmové vavříny dvaceti let*. Praha: Filmový ústav, 1965; HAVELKA, Jiří. *Filmové vavříny II*. Praha: Český filmový ústav, 1970.

1964

Bláznova kronika, Karel Zeman, Cena za nejlepší film a nejlepší režii na MFF v San Franciscu.

Démanty noci, Jan Němec, Velká cena na MF týdnů v Mannheimu.

Ivana v útoky, Josef Pinkava, Velká cena Lev sv. Marka na MF filmů pro děti v Benátkách.

Křik, Jaromil Jireš, Zvláštní uznání dílu mladého režiséra na MFF v Cannes.

Limonádový Joe, Oldřich Lipský, Stříbrná mušle na MFF v San Sebastianu.

Máte doma lva?, Pavel Hobl, Zvláštní cena poroty Lev sv. Marka na MF pro děti a mládež v Benátkách 1964.

Obžalovaný, Ján Kadár a Elmar Klos, Velká cena Křišťálový glóbus na MFF v Karlových Varech.

Vysoká zed', Karel Kachyňa, Stříbrná plachta na MFF v Locarnu.

1965

A pátý jezdec je strach, Zbyněk Brynych, Zvláštní cena poroty na scénář na MFF v Mar del Plata.

Atentát, Jiří Sequens, Zlatá medaile na MFF v Moskvě.

Nikdo se nebude smát, Hynek Bočan, Velká cena na MF týdnů v Mannheimu.

Obchod na korze, Ján Kadár a Elmar Klos, Zvláštní čestné uznání Idě Kamiňské a Jozefu Kronerovi na MFF v Cannes.

Perličky na dně, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, cena FIPRESCI a cena mladé poroty na MFF v Locarnu.

31 ve stínu, Jiří Weiss, cena FIPRESCI na Berlinale.

Útěk do větru, Václav Táborský, Stříbrný lev sv. Marka na MF filmů pro děti a mládež v Benátkách.

Zlatá reneta, Otakar Vávra, Zlatá mušle (ex aequo) a cena FIPRESCI na MFF v San Sebastianu.

1966

Ať žije republika, Karel Kachyňa, Velká cena na MFF v Mar del Plata.

Kdo chce zabít Jessii?, Václav Vorlíček, Čestné uznání mladé poroty a Cena Macka Senneta na MFF v Locarnu, Zlatý asteroid na MF sci-fi filmů v Terstu.

Každý den odvahy, Evald Schorm, Cena mladé poroty na MFF v Locarnu.

Kočár do Vídně, Karel Kachyňa, 3. hlavní cena na MFF v Karlových Varech.

Ostře sledované vlaky, Jiří Menzel, Velká cena na MF týdnů v Mannheimu.

1967

Intimní osvětlení, Ivan Passer, Velká cena na mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes.

Každý mladý muž, Pavel Juráček, Zvláštní cena na mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes.

Dědeček, Kyliján a já, Jiří Hanibal, Velká cena Zlatý lev sv. Marka na MF filmů pro děti a mládež v Benátkách, Velká cena Zlatý Pelayo na MF dětských filmů v Gijonu.

Konec srpna v hotelu Ozon, Jan Schmidt, Cena Centro studi cinematografici na Mezinárodní přehlídce nového filmu v Pesaru, Zlatý asteroid na MF sci-fi filmů v Terstu.

Návrat ztraceného syna, Evald Schorm, Cena domácí i zahraniční kritiky na MFF v Locarnu.

Romance pro křídlovku, Otakar Vávra, Stříbrná medaile na MFF v Moskvě.
Sedmikrásky, Věra Chytilová, Velká cena na Gran Premio Bergamo.
Ukradená vzducholod', Karel Zeman, Zvláštní cena Íránského filmového ústavu na MF filmů pro děti v Teheránu.
Vražda po našem, Jiří Weiss, Stříbrná mušle s přihlédnutím k hereckému výkonu Rudolfa Hrušínského na MFF v San Sebastianu.

1968

Dita Saxová, Stříbrná mušle na MFF v San Sebastianu.
Já, spravedlnost, Zvláštní cena poroty na MF sci-fi filmů v Terstu.
Marketa Lazarová, Zvláštní cena poroty Malý kondor na MFF v Mar del Plata.
Rozmarné léto, Jiří Menzel, Velká cena autorské poroty a technické poroty na MFF Karlovy Vary.
Útek, Štěpán Skalský, Velká cena Zlatý lev sv. Marka na MF filmů pro děti a mládež v Benátkách, Velká cena Zlatý Pelayo na MF dětských filmů v Gijonu.

1969

Tony, tobě přeskočilo, Věra Plívová-Šimková, Drahuše Králová, Cena Asturias na MF pro děti v Gijonu.
Všichni dobří rodáci, Vojtěch Jasný, Cena za režii na MFF v Cannes.
Žirafa v okně, Radim Cvrček, Hlavní cena na MF dětských filmů v Teheránu.

Ceny Americké filmové akademie:

Obchod na korze, 1965 (1966), Oscar za nejlepší zahraniční film
Lásky jedné plavovlásky, 1966 (1967), nominace za nejlepší zahraniční film
Obchod na korze, 1966 (1967), nominace pro nejlepší herečku (Ida Kamińska)
Ostře sledované vlaky, 1967 (1968), Oscar za nejlepší zahraniční film
Hoří, má panenko, 1968 (1969), nominace za nejlepší zahraniční film

Nejdůležitější je festival v Cannes. Tamější naše úspěchy jsou spojené se jménem Vojtěcha Jasného, jenž měl v Cannes dílo v hlavní soutěži celkem čtyřikrát (1959: *Touha* – Cena pro ČSR za nejlepší výběr; 1963: *Až přijde kocour* – Zvláštní cena; 1966: *Dýmky*; 1969 *Všichni dobří rodáci* – Cena za režii).

V hlavní soutěži MFF v Cannes měla ČSSR také filmy: 1960: *Kam čert nemůže*. 1961: *Pieseň o sivom holubovi*. 1962: *Muž z prvního století*. 1964: *Křik*. 1965: *Obchod na korze*.

V 1967 roce odmítl ředitel canneského festivalu *Sedmikrásky*, *Romanci pro křídlovku* a *Marketu Lazarovou* a vybral si *Hotel pro cizince*. V roce 1968 byly do soutěže přijaty tři české filmy: *O slavnosti a hostech*, *Rozmarné léto*, *Hoří, má panenko*, ale filmaři se přidali ke studentské revoltě a ročník byl zrušen. 1969 jsme v soutěži měli neúspěšný *Farářův konec*, vedle oceněného filmu *Všichni dobří rodáci*. V roce festival 1970 odmítl satiru *Ecce homo Homoka* a reprezentoval nás film Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*, přihlášený belgickou koproducentkou. V roce 1972 byly v soutěži *Petrolejové lampy*.

Na MFF v Benátkách se české filmy tolik neprosadily. V roce 1963 jsme tam měli *Zlaté kapradí*, v roce 1965 *Lásky jedné plavovlásky* a v roce 1967 *Noc nevěsty*.

Nejúspěšnější byl pro naši novou vlnu Mezinárodní filmový týden v Mannheimu, kde soutěžily prvotiny. Čeští debutanti zde triumfovali čtyřikrát po sobě: 1963: *O něčem jiném*; 1964: *Démanty noci*; 1965: *Nikdo se nebude smát*; 1966: *Ostře sledované vlaky*. V roce 1969 zde získal Velkou cenu slovenský film Dušana Hanáka *322* (ex aequo s filmem *Medium Cool* Haskella Wexlera).

Na festivalu v Mar del Plata se několikrát uplatnily filmy Karla Kachyni a *Marketa Lazarová*. Několik ocenění získaly české snímky v Locarnu a v San Sebastianu.

Účast v Karlových Varech a v Moskvě byla úspěšná, byť poněkud konzervativní: reprezentovaly nás především filmy tvůrců starší a střední generace (Ján Kadár a Elmar Klos, Karel Kachyňa, Jiří Sequens, Otakar Vávra). Až v roce 1968 zvítězilo v Karlových Varech Menzelovo *Rozmarné léto* a v moskevské soutěži se v roce 1969 hrála koprodukční *Kolonie Lanfieri* Jana Schmidta. Oceněné filmy z obou festivalů (*Smrt si říká Engelchen*, *Obžalovaný*, *Kočár do Vídně*, *Atentát*, *Romance pro křídlovku*, *Rozmarné léto*) náležely ovšem ke špičce zdejší tvorby.

Značný počet ocenění připadá na tvorbu pro děti.

Nejvíce cen naše kinematografie sklídila v letech 1963, 1964, 1965 a 1967, následoval útlum. Od druhé půle šedesátých let se na mezinárodních festivalech výrazně prosazovala tvorba jugoslávská a maďarská.

Československý filmový zázrak byl samozřejmě reflektován i v socialistických zemích, v SSSR a v NDR s nedůvěrou, v Maďarsku a Polsku se zájmem. Andrzej Wajda vyprávěl, jak se atmosféra mezi jeho studenty na lodžské akademii změnila, když zhlédli *Lásky jedné plavovlásky*, tolik vzdálené jeho velko filmu *Popely*, který natočil v tomtéž roce 1965. Záznamy banální každodennosti ve snímcích české nové vlny kontrastovaly s vlasteneckým patosem hnutí zvaného polská filmová škola.

Kritik Zygmunt Kałużyński v recenzi na *Ostře sledované vlaky* připomněl anekdotu: „pan Kowalski přichází z práce domů, vypije čaj, pohádá se se synem, nakonec vezme dceru a jdou na český film. Sednou si do sedadel, zhasne světlo a vidíme pana Hrdličku, který přichází z práce domů, vypije čaj, pohádá se se synem atd. atd.“¹⁷⁶

Polský satirik Jerzy Wittlin v knize *Vádemékum pro...* v kapitole „Poprvé na...“ charakterizuje typické styly vybraných národních kinematografií: polské, americké, švédské, japonské. Jeho „Poprvé na českém filmu“ vypadá takto:

„Na hasičském bále osamělý mladý muž, který sedí u stolku a pije pivo, naznačí očima osamělé dívce, jež sedí u sousedního stolku a pije limonádu brčkem, že si jí všiml. Dívka mu to oplátí úsměvem. Načež se chlapec rovněž usměje. Po půlhodinové výměně úsměvů mládenec vstane a vyzve dívku k tanci. Dívka se zvedne a následující půl hodinu spolu tančí. Pořád. V poslední půlhodině filmu postupně: mládenec doprovodí dívku ke stolu; vrací se ke svému; dívka si objedná další limonádu s brčkem; mládenec si objedná další pivo. Načež následuje nepřilíš dlouhá výplatní listina účinkujících a technického personálu.“¹⁷⁷

¹⁷⁶ KAŁUŻYŃSKI, Zygmunt. *Nowa fala zalewa kino*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1970, s. 59.

¹⁷⁷ WITTLIN, Jerzy. *Vádemékum pro...* Praha: Lidové nakladatelství, 1975, s. 43.

Slovenský kontext

Na počátku vyprávění o české nové vlně bývá zmiňováno, že začala na Slovensku: za první přelomové dílo československé nové vlny je totiž považován druhý celovečerní film **ŠTEFANA UHRA** (1930–1993) *Slnko v sieti* (1962) podle scénáře Alfonze Bednára, modernistické dílo, vnášející do zdejší kinematografie novovlnnou estetiku každodennosti. Opomíjí se přitom absolventský film Věry Chytilové *Strop* (1961). Štefan Uher byl také tehdejším kritickým diskursem jako jediný slovenský režisér do nové vlny přijímán, včetně svých dalších filmů vytvořených ve spolupráci se scenáristou Alfonzem Bednárem a kameramanem Stanislavem Szomolányim *Organ* (1964), *Tri dcery* (1967) a *Génius* (1969), k nimž je třeba připočíst i adaptaci nadrealistické prózy Dominika Tatarky *Panna zázračnica* (1966).

Jako má česká nová vlna předchůdce v „generaci šestapadesátého“, měl i Štefan Uher v hledání moderního filmového výrazu a nekonformního občanského postoje předchůdce: byli jimi **PETER SOLAN** (1929–2013) a **STANISLAV BARABÁŠ** (1924–1994). Měl i souputníky: **MARTINA HOLLÉHO** (1931–2004), **EDUARDA GREČNERA** (1931) a **DMITRIJE PLICHTU** (1922–2004).

Až ke konci dekády nastupuje slovenská nová vlna jako opravdová mladá vlna: tvoří ji trojice vrstevníků **JURAJ JAKUBISKO** (1938), **DUŠAN HANÁK** (1938) a **ELO HAVETTA** (1938–1975). Její rozběh byl administrativně zastaven o tři roky později, než nastal podobný konec nové vlny české. Souběžně s jejím začátkem se událo další slovenské specifikum: dramaturg Koliby Albert Marenčin, jenž sehrál zásadní roli v moderní kolibské dramaturgii, pozval na Slovensko Leopolda Laholu, aby realizoval *Sladký čas Kalimagdory* (1968), a představitele francouzského nového románu a příležitostného filmaře Alaina Robbe-Grilleta, jenž zde natočil filmy *Muž, ktorý luže* (1968) a *Eden a potom* (1970).

Do slovenského „zázraku“ tedy patří, kromě jmenovaných, chronologicky ještě filmy: *Pieseň o sivom holubovi* (Stanislav Barabáš, 1961), *Havrania cesta* (Martin Hollý, 1962), *Boxer a smrť* (Peter Solan, 1962), *Tvár v okne* (Peter Solan, 1963), *Případ Barnabáš Kos* (Peter Solan, 1964), *Každý týždeň sedem dní* (Eduard Grečner, 1964), *Kým sa skončí táto noc* (Peter Solan, 1965), *Nylonový mesiac* (Eduard Grečner, 1965), *Zvony pre bosých* (Stanislav Barabáš, 1966), *Šerif za mrežami* (Dmitrij Plichta, 1966), *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967), *Kristove roky* (Juraj Jakubisko, 1967), *Zbehovia a pútnici* (Juraj Jakubisko, 1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969/1990), *Deň náš každodenný* (Otakar Krivánek, 1969), *322* (Dušan Hanák, 1969), *Slávnosť v botanickej záhrade* (Elo Havetta, 1969), *Lalie polné* (Elo Havetta, 1972), *Obrázky starého sveta* (Dušan Hanák, 1972). A také tři vynikající díla televizní: *Krotká* (Stanislav Barabáš, 1968), *Balada o siedmi obesených* (Martin Hollý, 1969) a *Sladké hry minulého leta* (Juraj Herz, 1969).

Podobně jako v českých zemích řešila se i na Slovensku otázka žánrové produkce. Robustní vypravěč **PAĽO BIELIK** (1910–1983) natočil dva širokoúhlé, barevné, divácky úspěšné kostýmní historické podívané: *Jánošík I-II* (1963), první díl 3,2 milionu diváků v ČSSR, druhý přes 2 miliony, a *Majster kat* (1966), asi 2,3 milionu diváků v ČSSR. Andrej Lettrich podle scénářů Jozefa Talla natočil černobílé detektivky na klasickém formátu *Smrť prichádza v daždi* (1966), *Vrah zo záhrobia* (1967) a *Volanie démonov* (1968). Vraždy zde vyšetřují kapitán Jakubec (Ladislav Chudík) a poručík Michalko (Viliam Polónyi). Podle scénářů Ivana Bukovčana realizoval Martin Hollý ve Vysokých Tatrách překrásný barevný a širokoúhlý melodramatický diptych *Medená veža* (1970) a *Orlie pierko* (1971).¹⁷⁸

¹⁷⁸ Podrobněji MACEK, Václav a Jelena PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie: 1896–1969*. Bratislava: SFÚ, FOTOFO, SDF, 2016.

Nástup normalizace

Gustáv Husák převzal funkci prvního tajemníka ÚV KSČ 19. dubna 1969. V září téhož roku byl pro údajné spojení s francouzskou rozvědkou zatčen ústřední ředitel Československého filmu Alois Poledňák (1922–1984). Do funkce ústředního ředitele ČSF byl 23. září 1969 jmenován dr. Jiří Purš (1924–2017). K 30. listopadu 1969 byl odvolán ředitel Filmového studia Barrandov Vlastimil Harnach (1916–1997) a po několika kádrových výměnách se v této funkci od října 1970 usadil spisovatel Miloslav Fábera (1912–1988). K 1. březnu 1970 byly rozpuštěny tvůrčí skupiny a vznikly odděleně dramaturgické a výrobní skupiny.

Ústředním dramaturgem FSB se 1. prosince 1969 stal Ludvík Toman (1920–1988). Přestože o něm bylo známo, že bere úplatky, nebylo ho dlouho možné z funkce odvolat, protože za ním stál vedoucí oddělení kultury ÚV KSČ Miroslav Müller (1926–1997), osobní přítel Leonida Brežněva.

Ústřední ředitel Jiří Purš se od počátku sedmdesátých let několikrát pokusil Ludvíka Tomana sesadit. Podařilo se to až k 31. srpnu 1981, kdy byla, v rámci reorganizace, funkce ústředního dramaturga zrušena. Toman byl převeden na pozici vedoucího dramaturga zahraničních zakázkových skupin, odkud k 30. červnu 1982 odešel do Československého filmexportu.¹⁷⁹

Pozdější historická bádání potvrdila, co lid tušil: ve špičkách KSČ soupeřili, řekněme, pragmatici, jako generální tajemník a prezident Gustáv Husák nebo premiér Lubomír Štrougal, s reprezentanty „tvrdé linie“, jako byl ideologický tajemník Vasil Bil'ak, další ideolog Jan Fojtík, jenž měl na starosti média, nebo předseda Federálního shromáždění Alois Indra.

Ústřední ředitel Jiří Purš zastával za této konstelace spíše „středovou“, pragmatickou linii. Ředitel Krátkého filmu Praha Kamil Pixa měl blízko k Puršovi a nesnášel se s Müllerem. Mocenskými a osobními vztahy a averzemi lze vysvětlit některé pohyby sledovaného období, jako osud muzikálu *Třicet panen a Pythagoras* (1973), který byl nejprve zakázán a nenápadně uvolněn do kin v září 1977.

V prosinci 1970 schválilo plenární zasedání ÚV KSČ dokument *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. Strana měla ve čtrnáctimilionové ČSSR v roce 1968 asi 1,7 milionu členů (= 12 % obyvatelstva). Po invazi vojsk Varšavské smlouvy kolem 150 tisíc členů ze strany vystoupilo, během prověrek v roce 1970 bylo dalších 67 tisíc členů vyloučeno a asi 260 tisíc vyškrtáno.

Vyloučení komunisté přišli v mnoha případech o své pracovní pozice (přesunuti do nižších funkcí nebo přinuceni změnit zaměstnání), jejich děti měly ztížený přístup ke vzdělání (mohly například studovat vysoké školy technického směru, nikoli však humanitní obory).

Jiří Purš popsal začátek „konsolidace“ ve svěřeném rezortu takto: „Brzy po nástupu nového vedení Čs. filmu se na základě soustavné politické práce s předními tvůrčími pracovníky podařilo získat pro podporu nového kursu v kinematografii řadu vynikajících tvůrců a předních pracovníků filmu, k nimž patřili např. Karel Zeman, Jiří Sequens, Otakar Vávra, Karel Steklý, Hermína Týrlová, Oldřich Lipský, Miloslav Fábera, Kamil Pixa, Miloš Brož, Vladimír Sís, Vladimír Čech, Zbyněk Brynych, Josef Mach, Jaroslav Mach, Václav Vorlíček, Jaroslav Balík, Jindřich Polák, Antonín Kachlík, na Slovensku Pa'lo Bielík, Martin Ťapák, Vlado Bahna, Andrej Lettrich a někteří další.“¹⁸⁰

¹⁷⁹ Tomanův lidský a pracovní profil charakterizuje HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 170–177.

¹⁸⁰ PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie (1945–1980)*. Praha, Čs. filmový ústav, 1985, s. 101.

Tak začala politika „diferencovaného přístupu“, kdy se během stranických a kádrových prověrek semkla kolem nového vedení „stranická skupina“ prověřených tvůrců, doplněná umělci loajálními, zatímco ti „neprověřeni“ byli převedeni do nižších pozic (pomocný režisér, dabing, Krátký film...) nebo si na novou příležitost museli několik let počkat.

Vzpomínková svědectví naznačují, že méně talentovaní, ale politicky kovaní filmaři, v šedesátých letech zastínění novou vlnou, využili příležitost a stranickými cestami nyní bránili svým mladším kolegům v návratu k profesi. Ze zachovaných dokumentů zároveň vyplývá, že většina novolnných tvůrců neměla být odstavena „na věčné časy“; čekalo se, až změknou, „provedou sebekritiku“, projeví veřejně své odhodlání zapojit se do budování socialismu. Vedení kinematografie si dobře uvědomovalo, že tvůrci jako Jiří Menzel disponují světovou slávou. Tím spíše se je snažilo získat na svou stranu. A opravdu – po čtyřech, pěti, šesti letech se většina odstavených režisérů ke své profesi vrátila, pokud mezitím neodešli do exilu.

Kulturní milieu normalizačních let

Veřejný život byl za normalizace podroben kalendáři výročí a rituálů v pětiletém cyklu: končil-li letopočet jedničkou nebo šestkou, konal se stranický sjezd, nejdříve koncem února v Moskvě (KSSS), o dva měsíce poté v Praze (KSČ), a slavilo se výročí založení KSČ (1921). Končil-li letopočet nulou nebo pětkou, oslavovalo se výročí narození V. I. Lenina a osvobození Československa Sovětskou armádou a konala se spartakiáda. Končil-li letopočet čtyřkou nebo devítkou, oslavovalo se Slovenské národní povstání. Končil-li letopočet osmičkou nebo trojkou, připomínalo se výročí Vítězného února.

Samozřejmostí byl „dvojitý život“, kdy občané přes den odváděli pracovní výkony, zasedali na schůzích, zdobili nástěnky, četli *Rudé právo*, a večer si naladili české vysílání BBC, Hlasu Ameriky, Svobodné Evropy nebo rakouskou televizi, aby se dozvěděli, co se vskutku děje, například že explodovala jaderná elektrárna v Černobylu.

Pop-music, která se rozvinula v šedesátých letech, se režim snažil spoutat a přizpůsobit svým potřebám. Kapely s anglickými názvy se musely v letech 1971–72 přejmenovat, tak se z The Rangers stali Plavci, z Greenhorns Zelenáci, z The Blue Effectu Modrý efekt a z brněnské skupiny The Speakers byl Junior. Nadějný vývoj big beatu se zabrzdil, i když několik renomovaných skupin na scéně zůstalo: Olympic, Modrý efekt, Synkopy 61 aj.

Na rozdíl od Maďarska, kde progresivní rockové skupiny (Illés, Omega, Locomotiv GT, Bergendy aj.) tvořily hlavní proud, dominovala v Česku sedmdesátých let usudlá pop music reprezentovaná především Tanečním orchestrem Československého rozhlasu (TOČR), sólovými zpěváky s vlastními kapelami (Karel Gott, Petr Spálený, Jiří Korn, Václav Neckář, Waldemar Matuška, Michal David, Helena Vondráčková, Naďa Urbánková, Hana Zagorová, Marie Rottrová, Věra Špinarová, Martha a Tena Elefteriadu etc.) a hity jako *Holky z naší školky* (1983). Původní skladby obstaraly jen část produkce, značnou část vysílaného repertoáru tvořily coververze světových hitů s českými texty. Utajované lásce publika se těšili disidentka Marta Kubišová a exulant Karel Kryl, jejichž nahrávky se nesměly šířit.

Teprve nástup tzv. nové vlny v rockové hudbě od konce sedmdesátých let (Pražský výběr, OK Band, později Stromboli aj.) scénu proměnil. V březnu 1983 na ni zaútočil týdeník *Tribuna* článkem „Nová vlna se starým obsahem“ a Pražský výběr byl zakázán. Od sedmdesátých let byli pronásledováni členové undergroundových kapel Plastic People of the Universe a DG 307. Ve druhém normalizačním desetiletí zastínila českou scénu dravější a původnější pop music slovenská (Miroslav Žbirka, Marika Gombitová, Peter Nagy, Elán), jejíž progresivní výhonky se již dříve těšily úctě (Pavlo Hammel a Prúdy, Marián Varga a Collegium musicum). Značného rozšíření, a to i v amatérském muzicírování, doznala country & western music (Michal Tučný) a později folkoví písničkáři, jejichž menšinový žánr získal auru politické opozice, mimo jiné díky povídání mezi písničkami (Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák, Dagmar Voňková, Vladimír Merta, později Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Pepa Nos, Ivo Jahelka, Pavel Dobeš aj.). V osmdesátých letech dokázaly folkové maratóny zaplnit rozlehlé amfiteátry (Porta, Lipnice, Břeclav...).

Díky mnoha kulturním aktivitám, tolerovaným a jen občas zakazovaným, nebyl život za normalizace tak šedivý, jak by se dneska mohlo zdát. Sféru odvahy tvořily malé, experimentální divadelní scény jako brněnské Divadlo na provázku, prostějovské a později brněnské HaDivadlo, brněnský Ochotnický kroužek, pražské Divadlo na okraji, liberecká Ypsilonka.

Ostře hlídaná byla publikační činnost, reformní časopisy z konce šedesátých let byly zakázány, zakládání nových periodik se povolovalo výjimečně, existoval jen jeden, oficiální literární časopis – *Literární měsíčník*. Knihy „závadných“ autorů byly vyřazeny z půjčovního fondu. Literatura se štěpila do tří sfér na oficiálně vydávanou, samizdatovou a exilovou. Řada literátů z šedesátých let se na protest odmlčela, odešla do exilu, publikovala pod krycími jmény nebo přešla do disentu a samizdatu. Průběžně docházelo k „návratům“ původně proskribovaných literátů, tak se například během sedmdesátých let na pultech znovu objevily knihy Bohumila Hrabala, Jiřího Šotoly, Ivana Kříže nebo básně Oldřicha Mikuláška.

Literární provoz a pozice v nakladatelstvích a spisovatelském svazu ovládala skupina vzájemně se podporujících stranických literátů, jako byli Jan Kozák, Josef Rybák, Ivan Skála, Miroslav Florian, Bohumil Říha, jejichž díla vycházela v privilegovaných nákladech neodpovídajících poptávce. Kuriozitou byly literární aktivity vedoucího kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslava Müllera. Humoristické prózy a bajky, které vydával pod pseudonymem Miroslav Kapek (*S Elvírou v lázních*, 1972; *Zajíček*, 1978; *Hříšná kopa*, 1983 aj.), dosahovaly neúměrných nákladů, zaplavovaly knihkupectví i antikvariáty.

V poezii získala silnou pozici skupina tzv. pětatřicátníků, což byli básníci Karel Sýs, Jiří Žáček, Josef Peterka, Josef Šimon, Michal Černík, Petr Skarlant, Jaromír Pelc, jejichž tvorbu oceňoval kritik Milan Blahynka, autor konceptu tzv. pozemské (tedy nikoli spirituální) poezie,¹⁸¹ jímž navázal na podobné rozlišení Ladislava Štolla.¹⁸²

Koncept tzv. zdravého pozemšťanství, ve zvládnutém podobě soustředěný na požitky jídla, pití a milostného života, byl pro oficiální normalizační mentalitu příznačný, odpovídal dobovému životnímu stylu a pronikal i do filmu (srov. *Bouřlivé víno*, *Postřiziny*).

Literární kritiku kromě Milana Blahynky ovládala nechvalně proslulá trojice Vítězslav Ržounek, Jaromíra Nejedlá a Hana Hrzalová. Rozruch a pohoršení autorit způsobila monografie Jana Lukeše *Prozaická skutečnost*,¹⁸³ odvážná reflexe o mladé literatuře, již nepomohlo ani zaštitění marxistickou terminologií.

¹⁸¹ Srov. BLAHYNKA, Milan. *Pozemská poezie*. Praha: Čs. spisovatel, 1977.

¹⁸² Srov. ŠTOLL, Ladislav. *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. Praha: Orbis, 1950. V přepravované verzi Týž: *Básník a naděje*. Praha: Čs. spisovatel, 1975.

¹⁸³ LUKEŠ, Jan. *Prozaická skutečnost*. Praha: Mladá fronta, 1982.

Nejdelší fronty při knižních čtvrtcích se stály na knihy Vladimíra Párala, jenž se během sedmdesátých let stal nejmódnějším domácím spisovatelem. Od roku 1976 vycházely znovu i knihy Bohumila Hrabala. Z vynikajících prozaiků se režimu přiblížil a byl oceňován Ladislav Fuks (napsal mj. knížku o dětství Julia Fučíka *Křišťálový pantoflíček*, 1978).

Politická opozice soustředěná kolem Václava Havla sepsala koncem roku 1976 petiční manifest *Charta 77*. Režim reagoval protiakcí, tzv. antichartou, neboli prohlášením výborů uměleckých svazů *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*.

Z historického hlediska byla *Charta 77* významným úspěchem od této chvíle sjednocené opozice. Ale i anticharta byla úspěchem, a to úspěchem režimu. Nastalo druhé kolo diferenciací, intelektuální a umělecká scéna se přehledně rozštěpila do dvou sfér: na jedné straně zůstali signatáři *Charty*, tedy disidenti, pronásledovaní Státní bezpečností nebo přinucení k odchodu do exilu, na straně druhé ti, kdo *Chartu* nepodepsali (většinou podepsali antichartu, ale nebylo to pokaždé podmínkou), získali příslovečný „klid na práci“ a otevřely se jim stránky časopisů, brány nakladatelství a ateliérů. Česká kultura tedy od roku 1977 zaznamenala výrazné oživení: na scénu se po podpisu anticharty vrací Jan Werich, znovu ve filmech může hrát Jiřina Jirásková atd.

Jako cenzurní orgány fungovaly Český úřad pro tisk a informace (ČÚTI), Slovenský úřad pre tlač a informácie (SÚTI) a od roku 1980 Federální úřad pro tisk a informace (FÚTI). K jejich úkolům patřilo mj. kontrolovat dovoz zahraničního tisku a zadržet číslo importovaného periodika, pokud v něm bylo nalezeno něco nevhodného. Ve vztahu k domácím médiím fungovaly tyto úřady jako cenzura následná. Cenzor tedy, na rozdíl od praxe do roku 1968, nečetl obsah novin nebo časopisu před vydáním, ale po vydání. Získané poznatky, v kladném i záporném smyslu, byly shrnovány ve zvláštních bulletinech, které dostávali vydavatelé a stranické orgány.

Za obsah vydání odpovídal šéfredaktor. Ten se pochopitelně snažil, aby jeho list nebyl v bulletinu ČÚTI citován v negativním smyslu, aby mu nikdo z vyšších stranických orgánů netelefonoval atd. Efekt této „necenzury“ byl větší, než kdyby cenzor seděl v redakci: publicisté se snažili psát a redaktoři redigovat tak, aby nenarazili. Redakce také navštěvovali příslušníci Státní bezpečnosti, aby informovali, či jména se nesmějí v tisku objevit.

Divadelní inscenace byly podrobeny schvalovacím procedurám, hudební skupiny musely mít tzv. přehrávky, kdy se svým repertoárem předstupovali před komise, které ověřovaly jejich hudební kvalifikaci, politickou uvědomělost atd.

Na rozdíl od praxe do roku 1968 nebyl obnoven institucionální cenzurní dohled nad filmovou tvorbou a distribucí. Za kontrolu odpovídali řídicí pracovníci, dramaturgové, ústřední dramaturg, členové schvalovacích komisí, ústřední ředitel, právo kontroly měly stranické orgány, a to i na lokální úrovni. Místní funkcionáři mohli na svém teritoriu zakázat promítání určitého filmu.

Ideologická ofenzíva

K normalizaci nestačily páky mocenské, nová stranická linie musela vybojovat zápas na ideologickém poli. Takzvané „krizové období“ muselo být odsouzeno i se svými protagonisty. Terčem útoku se stala kultura šedesátých let. Zapojili se do něj i straničtí aktivisté, kteří v šedesátých letech upřímně nesouhlasili s některými tendencemi v tvorbě nové vlny.

Herečka Jiřina Švorcová v diskusním příspěvku na XIV. sjezdu KSČ (1971) na adresu „krizového období“ prohlásila:

„Z tohoto ovzduší potom snadno vznikaly samozvané elity, prohlašující, že svědomí národa může vytvářet a představovat posvěcený intelektuál, že oni jsou odborníci nad stranu a lid a stát [...].

Pro intelektuální vrstvy tu bylo abstraktní umění a pop-art, kafkiáda, propagovaný a popularizovaný Garaudy, Ernst Fischer, nová vlna ve filmu se svým *Intimním osvětlením* a *Sedmikráskami*, která končí u bezohledných antihumánních pohledů na naši současnost. A to vše prý ve jménu prohloubení duševní úrovně a osvícení našeho lidu, prý obrody socialistického umění a socialismu vůbec.“¹⁸⁴

Nově ustavený vedoucí dramaturgické skupiny Vojtěch Trapl na celostátním filmovém semináři ke 100. výročí V. I. Lenina pravil:

„Nebo film *Spalovač mrtvol* [...]. Autor se pokouší vynutit divákovi smyšlenku, že pece na spalování vězňů v nacistických koncentračních táborech vymyslel český kolaborant. To je historická nepravda. To je ten rafinovaný záměr zošklivit českému člověku jeho sama. [...] A na této falešné myšlenkové základně je pak odvíjen odpudivý, morbidní příběh, který usiluje o to, narušit v člověku víru ve všechny morální a estetické hodnoty. [...] Prostě hnus na hnus. A tato psychická špína se vylévá bez zábrán na hlavy nebohých diváků našich kin. Typickým představitelem takzvané nové vlny je režisér Forman. [...] – v *Černém Petru* glorifikuje svého podivného hrdinu, a přitom z rodičů, našich prostých lidí, dělá blby. [...] – *Hoří, má panenko!* Tady už jsou normální čeští lidé vylíčení jako stádo tupců, ochlastů a proutníků, kteří nemají zájem na ničem jiném než se otřít o mladou holku, ukrást něco z tomboly, prostě dokonale cyničtí a primitivní. A to údajně na našem venkově, v prostředí požárníků, o nichž je známo, že jsou to ryzí obětavci a nadšenci.“¹⁸⁵

Ve *Filmu a době* Vojtěch Trapl napsal:

„A konečně opuštění požadavku hluboké ideovosti ve smyslu socialistického realismu pak vedlo v šedesátých letech k úplné destrukci filmové a dramatické tvorby vůbec. ([...] Snad stačí pro příklad [...] komedie Podskalského *Ženu ani květinou neuhodíš* podle Dietlova námětu, Formanův film *Hoří, má panenko*, Chytilové *Sedmikrásky* atd. ... Například Podskalského film snad programově znevažuje nejdůležitější instituci společnosti – manželství. [...])“¹⁸⁶

¹⁸⁴ ŠTÁBLA, Zdeněk a Pavel TAUSSIF (eds.). *KSČ a československá kinematografie. (Výbor dokumentů z let 1945–1980.)* Praha: ČSFL, 1981, s. 111–112.

¹⁸⁵ TRAPL, Vojtěch. Formování psychiky diváka filmovými díly. *Scéna*, 17. 2. 1990, r. 15, č. 2, s. 12.

¹⁸⁶ TRAPL, Vojtěch. Tvůrčím způsobem uplatňovat kritéria marxistické estetiky. *Film a doba*, 1973, r. 19, č. 10, s. 556.

Šéf Krátkého filmu Kamil Pixa (1923–2008), tuhý chlapík s dobrodružnou minulostí,¹⁸⁷ pro časopis *Kino* prohlásil:

„Nenávidím tu módní vlnu [...], která popírá silné lidské vztahy, která je předem ironizuje.“¹⁸⁸

Úkol „čističe“ na sebe vzal vedoucí kulturní rubriky *Rudého práva*

JAN KLIMENT (1921–1993).

Recenze, např. do *Filmu a doby*, psal od padesátých let. V šedesátých letech publikoval v týdeníku ÚV KSČ *Kulturní tvorba*, jenž se stal tribunou konzervativního křídla KSČ, tedy názorovým protipólem *Literárních novin*, které vydával Svaz československých spisovatelů. Jan Kliment byl nepochybně vzdělaný intelektuál, uměl například francouzsky, a není pochyb, že byl opravdovým filmovým kritikem: uměl projevit názor, psal, co si zřejmě skutečně myslel, a jeho recenze ze šedesátých let lze co do pečlivosti argumentace i stylu psaní postavit vedle textů A. J. Liehma nebo Jaroslava Bočka. Zároveň byl Kliment kritikem dogmatického stříhu; z analýzy jeho článků lze odvodit, že jeho vzorem byl Zdeněk Nejedlý.¹⁸⁹

Od Nejedlého Kliment převzal stylistický prostředek zvaný pluralizace reálných antropomym:¹⁹⁰

„Mám na mysli ony filmy takzvané ‚nové vlny‘ (která se u nás nikdy vlastně nekonstituovala, kterou však stloukali dohromady různí Liehmové, Novákové, Bočkové a spol).“¹⁹¹

„Nehledě na stručné zhodnocení v Poučení bude jistě nutné, jakmile k tomu najdeme dost času, přehodnotit a po právu hodnotit a ještě dohodnotit rozvratnou ideovou činnost všech těch Liehmů a kdovíjak se všichni jmenovali.“¹⁹²

Do počátků normalizace se zapsaly Klimentovy záporné recenze na film Jana Procházky a Karla Kachyni *Směšný pán* (4. 12. 1969) a *Valerie a týden divů* (17. 9. 1970). Ve třech pokračováních zaútočil Jan Kliment na hospodaření Svazu filmových a televizních umělců (FITES).¹⁹³ Klimentova nabroušenost vůči filmařům nové vlny ale netrvala stále ani nebyla absolutní: vysoce například ocenil film Věry Chytilové *Hra o jablko* (*Panelstory* a *Kalamitu* naopak odmítl), zastal se Juraje Jakubiska, přijal návrat Jiřího Menzela.

Vedoucím kulturní rubriky v *Rudém právu* byl Jan Kliment do roku 1982, poté byl přeražen do funkce komentátora. Jeho recenze, kritické glosy a festivalovém referáty provázejí celou dobu normalizace. Souběžně byl lektorem FSB, takže některé tituly posuzoval ve fázi scénáře jako lektor a později o nich publikoval recenzi.

¹⁸⁷ Viz televizní dokument Josefa Císařovského *Uvnitř vnitra* (2008).

¹⁸⁸ VOKŘÁL, Jaroslav. Kamil Pixa: Mám rád akční filmy. *Kino*, 1971. r. 26, č. 10, s. 9.

¹⁸⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 382–387.

¹⁹⁰ Tento způsob polemiky používal po roce 1989 na české politické scéně Václav Klaus.

¹⁹¹ KLIMENT, Jan. O stranickosti. *Film a doba*, 1976, r. 22, č. 3, s. 127.

¹⁹² KLIMENT, Jan. Úkoly teorie a kritiky. *Film a doba*, 1973, r. 19, č. 12, s. 620.

¹⁹³ KLIMENT, Jan. Dokoordinováno jest. První kapitola z přírodopisu samozvané elity. *Rudé právo*, 13. 6. 1970.

KLIMENT, Jan. Demokracie à la FiTeS. Druhá kapitola z přírodopisu samozvané elity. *Rudé právo*, 20. 6. 1970.

KLIMENT, Jan. Za státní peníze proti státu. Třetí kapitola z přírodopisu samozvané elity. *Rudé právo*, 1. 7. 1970.

V sedmdesátých letech uveřejňoval Kliment zásadní teoretické stati ve *Filmu a době*. Jejich názvy jsou pro jejich obsah a styl dostatečně výmluvné: „Čekáme – nikoliv na Godota“ (5/73), „Zapomínat se nedá a proti maloměšťáctví je stále třeba bojovat“ (1/74), „O lidovosti, aneb není všechno zlato, co se třpytí“ (4/74), „Erotika dekadentní“ (7/74), „Film obráží vždycky skutečnost“ (11-12/74) „Nebezpečí kýče“ (10/75), „O stranickosti“ (3/76), „Materialistický přístup“ (4/76), „Film – odraz skutečnosti“ (5/76) atd.

Útoky na umělce z nejvyšších tribun byly vzácností. Jednou z takových výjimek byl proslavil tajemníka ÚV KSČ Jana Fojtíka, který měl na starosti média, na VIII. sjezdu Československého svazu novinářů. Fojtík tím přiznal, že čte *Film a dobu*, když reagoval na rozhovor Viliama Jablonického s režisérem Štefanem Uhrem (*Film a doba* 1982, č. 5):

„U nás po zkušenostech z kontrarevoluce se málokdo opovažuje přímo zpochybňovat socialistické principy, socialistická kritéria umění a zásady naší kulturní politiky. Alespoň jsem se dosud domníval, že tomu tak je. Ale když jsem v poslední době začal bedlivěji sledovat, jak to vypadá s našimi kulturně politickými rubrikami, s uměleckou kritikou všeho druhu, s časopisy věnovanými určitým oblastem umění, musím přiznat, tak kategoricky bych to už netvrdil.“

Jeden z příkladů: mám po ruce časopis *Film a doba* z května 1982. Je v něm uveřejněn interview s jedním filmovým režisérem »Rozhovor« s příznačným nadtitulkem »Variace na známou notu«. Aktér rozhovoru patří k těm, které v šedesátých letech vynesla »obrodná« vlna. Od té doby vytvořil řadu filmů – nyní, jak se dočítáme – přemýšlí o filmu, kde jednou z centrálních postav má být novinář, který sice nelže, ale kterému nikdo nevěří. Loni »zazářil« na televizní obrazovce seriálem »Moje kone vrané«. Propadlo to – a jak si sám uvědomuje, právem – lidé mu prostě nerozumějí. Tento režisér v celém rozsahu nejenže ospravedlňuje filmovou tvorbu šedesátých let, kterou si tak chválili na Západě, odměňovali cenami a různými poctami (mimoходом v témže čísle odhaluje režisér Kachlík výstižně, za co nás na Západě chválí, pokud chválí, a to v článku, který měl původně vyjít v *Tvorbě*), ale navíc ještě totálně shazuje celou nynější filmovou tvorbu. Celý rozhovor, který s ním vede nějaký Viliam Jablonický,¹⁹⁴ je zcela falešný, otázky jsou stavěny tak, aby nahrály v podstatě kritice principů socialistické umělecké tvorby, socialistického realismu, o kterém se ovšem otevřeně nemluví. Proč by se ostatně autor k něčemu takovému snižoval. I Dostojevského si vzali na pomoc.

Slovenský film podle tohoto rozhovoru »osciluje kolem nulového bodu«. Kam tedy vykročit? Kdo čte pozorně, musí dojít k jedinému závěru: zpět k tvorbě šedesátých let. K té tvorbě, která zdaleka nebyla jen výrazem hledání a experimentování, kterému všichni tehdy podleli, jak se nám namlouvá, ale která měla svou pevnou ideologickou osnovu: začala kafiádou, odklonem od socialistického realismu a vedla k zesměšňování a shazování všeho, co socialistická revoluce přinesla, k elitářství a k pohrdání lidem. Kde skončila, to víme.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Viliam Jablonický (1948–2019) byl významný slovenský esejista, redaktor a filmový kritik.

¹⁹⁵ FOJTÍK, Jan. S bojovým srdcem a bojovým perem. Z vystoupení tajemníka ÚV KSČ soudruha Jana Fojtíka na VIII. sjezdu ČSSN. *Rudé právo*, 25. 6. 1982, s. 3. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1982/6/25/3.png> [cit. 7. 6. 2020].

Filmová kritika

Hlas Jana Klimenta byl v prvních letech normalizace na kritické scéně dominantní. Do *Rudého práva* přispíval tehdy také **JIŘÍ HRBAS** (1914–1975), jenž byl od roku 1970 znovu šéfredaktorem měsíčníku *Film a doba* a zároveň šéfredaktorem novinového čtrnáctideníku *Záběr*. Jeho články se vyznačovaly mírnější rétorikou, ale šedivějším výrazem. Ojediněle se v *Rudém právu* vyjadřoval k filmům **MIROSLAV COURTON** (1951). V osmdesátých letech zde psal filmové recenze také **LUBOR KAZDA** a od konce dekády **VĚRA MÍŠKOVÁ**. Jako projev názorové alternativy bylo možné číst recenze v *Mladé frontě*, které psal **JIŘÍ TVRZNIK** (1932).

Na Hrbasovo vedení *Filmu a doby* vzpomínala **EVA ZAORALOVÁ**:

„Choval se k nám celkem slušně. Bylo nám jasné, že ho nesmíme dráždit provokativními materiály, a tak jsme s Galinou najely na systém psaní o nových trendech a titulech ve světovém filmu, zatímco o dění v československé kinematografii jsme pouze informovaly [...].

Vědomě jsme se vyhýbaly recenzím a díky Galininým znalostem sovětského, polského, bulharského a jugoslávského filmu přinášel časopis články či rozhovory, ale také výňatky ze scénářů z této oblasti. [...]

Jiří Hrbas v zásadě nijak zvlášť do skladby časopisu nezasahoval: stačilo mu publikovat v každém čísle jeden nebo více vlastních článků. [...] Byl neuvěřitelně psavý [...]

Později přisedlal na vzpomínky na osobnosti filmových dějin, kterých vytahoval z rukávu obdivuhodné množství. [...] už jako student se pohyboval ve filmovém prostředí, možná i vlivem své sexuální orientace.“¹⁹⁶

Zasvěcené články o sovětské a bulharské kinematografii publikovala ve *Filmu a době* redaktorka **GALINA KOPANĚVOVÁ**, o maďarských filmech psala **KATEŘINA POŠOVÁ**, do Puly jezdila za jugoslávskými novinkami **MILICA ZDRAŽILOVÁ**, dnes **PECHÁNKOVÁ**,

V roce 1980 se šéfredaktorem *Filmu a doby* stal spisovatel **VLADIMÍR KOLÁR** (1947), syn spisovatelky Jaromíry Kolárové a komunistického intelektuála Františka J. Kolára, vězněného v padesátých letech. Za Kolárova vedení se časopis otevřel hodnocení aktuální domácí tvorby a začaly v něm znovu vycházet recenze.

Od konce sedmdesátých let se tu prosadila nová kritická generace, okouzlená zpočátku filmy nového Hollywoodu: **JIŘÍ CIESLAR** (1951–2006), věnoval se i polskému kinu morálního neklidu, **JAN FOLL** (1951–2021), teoreticky erudovaný **ZDENEK ZAORAL** (1945–1996). Odborný rozhled časopisu rozšířili mj. **JAN BERNARD** (1948), **STANISLAVA PŘÁDNÁ** (1952), **ZDENA ŠKAPOVÁ** (1951) a **MARIE MRAVCOVÁ** (1947).

Hodnotnou kulturní rubriku měl jihomoravský stranický deník *Rovnost*, kde na počátku sedmdesátých let zaujal ostrými recenzemi **JIŘÍ PAVEL KRÍŽ** (1947). Od jara 1977 zde publikoval **JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ** (1957) a od konce osmdesátých let také **JIŘÍ VORÁČ** (1965).

Nekompromisní hodnotové soudy zveřejňovali v různých časopisech **JAN JAROŠ** (1958), **PAVEL MELOUNEK** (1957–2010), **RADOVAN HOLUB** (1949), literární kritik **JAN LUKEŠ** (1950), krátce se polemikou o současné české kinematografii zabýval **MILAN HANUŠ** (1955). Ve *Svobodném slově* působila **MIRKA SPÁČILOVÁ** (1956).

¹⁹⁶ PROKOPOVÁ, Alena. *Eva Zaoralová. Život s filmem*. Praha: Novela bohemia, s. 114.

Trezorové filmy

Nové vedení kinematografie prověřilo realizované, dokončované i promítané filmy. Některé zakázalo, čili šly takzvaně do trezoru.

Trezorové případy navrhuji rozdělit na primární a sekundární. Primárním trezorem nazývám situaci, kdy je film zakázán, aniž byl předtím uveden. Sekundární trezorovostí míním situaci, kdy je zakázáno dílo, které se předtím po jistou dobu promítat mohlo. Za trezor nepovažujeme případ, kdy byl film po své exploataci stažen z oběhu, ale dalo se k němu dostat, například výpůjčkou z filmotéky ČSFÚ, vysílalo se v televizi apod.¹⁹⁷

Zákazy filmů jsou doloženy ve všech režimech s vedoucí úlohou strany leninského typu. Vícekrát se stalo, že uvolňování dříve zakázaných filmů fungovalo jako znak „lepších pořádků“. Nastupující stranický vůdce projevil dobrou vůli tím, že nechal pustit, co jeho předchůdce zakázal. Zakazování a uvolňování bylo jedním ze způsobů, jak moc komunikovala se svým lidem.

Primárně trezorové filmy, které nové vedení kinematografie v letech 1969–1970 zakázalo, aniž byly uvedeny, jsou:

Skřivánci na niti (Jiří Menzel)
Ucho (Karel Kachyňa)
Den sedmý – osmá noc (Evald Schorm)
Zabitá neděle (Drahomíra Vihanová)
Smuteční slavnost (Zdenek Sirový)
Ezop (Rangel Valčanov)
Archa bláznů (Ivan Balad'a)
Past'ák (Hynek Bočan)
Kateřina a její děti (Václav Gajer)
Devět kapitol ze starého dějepisu (Pavel Háša)

Nahota (Václav Matějka) – zde je případ poněkud nejasný, film byl promítnut na MFF v Cannes a možná se krátce hrál na Slovensku.

Zastaveno bylo natáčení povídkového filmu o osudech politických vězňů v padesátých letech *Návštěvy* (Otakar Fuka, Milan Jonáš, Vladimír Drha), pořízený materiál byl zničen.

¹⁹⁷ Podrobněji BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Illuminace*, 2010, roč. 22, č. 3, s. 8–27. Dostupné z: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/blaz_3_2010.pdf [cit. 7. 6. 2020].

Epizoda z dějin zákazů

O zakazu vybraných titulů informoval oběžník se seznamem filmů, které měly být k 6. dubnu 1973 pozastaveny:

Anděl blažené smrti, Bez svatozáře, Bílá paní, Bílá oblaka, Daleká cesta, Démanty noci, Dědeček automobil, Dita Saxová, Divotvorný klobouk, Dnes večer všechno skončí, Dvanáct, Hlavní výhra, Hotel pro cizince, Indiánské léto aneb Kanadou pro nic za nic, Jarní povětrí, Každý den odvahu, Komu tančí Havana, Návrat ztraceného syna, Nikdo se nebude smát, Ostře sledované vlaky, Perličky na dně, První den mého syna, Psi a lidé, Sedm zabitých, Směšný pán, Soukromá vichřice, Smyk, Souhvězdí Panny, Spalovač mrtvol, Svatba s podmínkou, Šest černých dívek, Škola otců, Taková láska, Transport z ráje, Transit Carlsbad, Váhavý střelec, Vánoce s Alžbětou, Večer s Janem Werichem, Velká, samota, Vysoká zeď, Vyšší princip, Z Argentiny do Mexika, Závrat, Zde jsou lvi, Zítřka se bude tančit všude, Život bez kytary, Dialóg 20-40-60, Génius, Kým sa skončí táto noc, Muž, ktorý luže, Organ, Panna zázračnica, Polnočná omša, Posledný návrat, Prípád Barnabáš Kos, Sladké hry minulého leta, Tvár v okne

a filmů, které budou k témuž datu definitivně vyřazeny:

Cesta hlubokým lesem, Farářův konec, Flirt se slečnou Stříbrnou, Hoří, má panenka, Kočár do Vídně, Noc nevěsty, O slavnosti a hostech, Trio Angelos, 322.

Z dokumentu je v některých případech patrné, která jména byla důvodem zakazu – nešlo jen o režiséry, kteří byli aktuálně v nemilosti (Ladislav Helge) nebo v exilu (Vojtěch Jasný, Ivan Passer), ale i o spisovatele a scenáristy: Arnošt Lustig, Jan Procházka, Pavel Kohout, Vladimír Škutina, Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Milan Uhde, Josef Škvorecký, Jan Drda, a také o cestovatelskou dvojici Jiřího Hanzelku a Miroslava Zikmunda.

Představa o tom, které filmy byly a které nebyly zakázány, se ale od roku 1990 ve veřejnosti zamlžila. Mezi trezorové tak bývají často mylně a někdy i z marketingových důvodů řazeny filmy, které byly v průběhu normalizace k dispozici, kina je promítala. Nejčastěji bývá zákaz chybně prisuzován filmům *Kladivo na čarodějnice, Světáci, Nebeští jezdci* a krátkému loutkovému snímku Jiřího Trnky *Ruka*.

Dalšími tituly ze zlatých šedesátých, které zůstaly v programové zásobě ÚPF, resp. v jejím fondu pro filmové kluby, nebo Krátkého filmu a daly se za normalizace vypůjčit a promítat, jsou: *Strop, Pytel blech, Sedmikrásky, Ovoce stromů rajských jíme, Lásky jedné plavovlásky, Ecce homo Homolka, Rozmarné léto, Valerie a týden divů, Takže ahoj, Marketa Lazarová, Údolí včel, Adelheid, Zlatá reneta, Bylo nás deset, Limonádový Joe, Kdyby tisíc klarinetů, Starci na chmelu, Dáma na kolejích, Pension pro svobodné pány, Slasti otce vlasti, Atentát, Nevěsta, Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* a některé snímky pro děti.

Bohužel v této věci nastává zmatek. „Trezorovost“ se chápe jako značka kvality, takže se ke každému hodnotnému filmu natočenému za socialismu automaticky dodá, že ho „komunisté dali do trezoru“, ať už je to pravda, nebo ne. Stačí, aby to napsal jeden publicista, a opíší to od něj ostatní. U některých filmů si dnešní laik ani neumí představit, že by se něco takového mohlo „za bolševika“ volně promítat. Ale systém nebyl tak neprodyšný ani tak důsledný, jak si jeho protagonisté přáli a jak ho dnes vidí ti, kdo ho nezažili.

Z primárně trezorových (které měly opožděnou premiéru v letech 1989–1990) získaly v českých kinech nejvíce diváků filmy *Skřivánci na niti* (752 tisíc) a *Ucho* (274 tisíc). Ze sekundárně trezorových (které měly obnovenou premiéru) dosáhla největšího úspěchu satira *Hoří, má panenka* (563 tisíc), následují *Ostře sledované vlaky* a *Všichni dobří rodáci*.¹⁹⁸

¹⁹⁸ DANIELIS, Aleš. Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie. *Illuminace*, r. 23, č. 3, s. 52.

Filmy normalizačního období – pokus o klasifikaci

V letech 1970–1989 vznikla spousta českých a slovenských filmů a říkat jim všem „normalizační“ by nebylo spravedlivé. Navrhl jsem podle jejich dominantní ideologické pozice rozlišit tři kategorie:

- a) Filmy normalizačního období = nejširší množina, všechny natočené v letech 1970–1989.
- b) Normalizační filmy = podmnožina, filmy, jež byly explicitními či implicitními nositeli normalizační ideologie.
- c) Normalizující filmy = podmnožina podmnožiny, filmy, jež tvořily tvrdé jádro propagandy.

„Na jedné straně tu byl, obrazně řečeno, ‚stranický aktiv‘ (představme si jej jako sál plný delegátů skandujících ‚Ať žije KSČ!‘), na druhé straně pak kontext tolerované, více či méně alternativní kultury (představme si publikum filmového klubu), až po netolerované subkultury disentu. ‚Stranický aktiv‘ by si do programu k výročí Února nezařadil *Postřižiny*, natož *Hru o jablko*, stejně jako žádný filmový klub by v oné době divákům dobrovolně nenabídl snímek *Dvacátý devátý*. Filmy, v nichž doznívala nálada šedesátých let, se ‚aktiv‘ snažil potlačit, zatímco ‚klub‘ k nim choval nostalgii [...].“¹⁹⁹

Specifickou kategorií normalizujících filmů byly například ty, které se vracely ke „krizovému období“ roku 1968. Tyto filmy ale vznikaly jen v úzkém rozmezí 1973–1976 a lze je snadno vyjmenovat. Tři z nich jsou dílem režiséra Karla Steklého: satirická burleska *Hroch* (1973), drama *Za volantem nepřítel* (1974) a dvoudílný *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) podle románu Bohumila Nohejla *Velká voda*. K tematice přispěl dále Vojtěch Trapl dramatem *Tobě hrana zvonit nebude* (1975). Největšímu diváckému ohlasu se z nich těšila veselohra Václava Vorlíčka *Bouřlivé víno* (1976). Do této tematické skupiny patřil také slovenský film *Horůčka* (1975) a lze sem zařadit i Brynychův *Hněv* (1977), přestože se jeho děj odehrává již v roce 1967.

Dramaturgický plán

Nové vedení ČSF převzalo tvorbu v situaci, kdy byly rozpracovány filmy z předchozího období. Sezóny 1969–1971 charakterizovalo jisté rozpolčení: na jedné straně debuty „pozdní vlny“ a zašifrované artové experimenty (*Valerie a týden divů*, *Ovoce stromů rajských jíme*), na straně druhé spousta barevných a většinou i širokoúhlých, divácky atraktivních filmů, které jako by se snažily, vzdáleny politice, poskytnout publiku oddech po těžkém „krizovém“ období: „*Pane, vy jste vdova!*“ (Václav Vorlíček, 1970), *Svatá hřišnice* (Vladimír Čech, 1970), *Luk královny Dorotky* (Jan Schmidt, 1970), *Svatby pana Voka* (Karel Steklý, 1970), *Hry lásky šálivé* (Jiří Krejčík, 1971) a čtveřice filmů z cyklu „Hřišných lidí“ od Jiřího Sequense: *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, *Vražda v hotelu Excelsior*, *Smrt černého krále*.

¹⁹⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21, s. 8–9.

Za první úspěchy nového vedení byly vydávány filmy *Na kometě* (Karel Zeman, 1970) a *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa, 1970). Kuriózně byly oba natočeny podle scénářů v té době již těžce nemocného a proskribovaného Jana Procházky.

Čas na prosazení nové politické linie přichází až o rok později.

Preferovaná témata pro novou tvorbu vytyčil ústřední dramaturg Ludvík Toman na semináři v Plzni v roce 1972. Podle něj by se měly vytvářet filmy:

- které pomáhají orientovat se v problémech současnosti
- speciálně pak, které pomáhají mladým chápat základy politiky našeho státu
- přibližující boj dělnické třídy, komunistické strany a historii osvobození
- zpracovávající nejprogresivnější díla národní kultury, životopisy vedoucích osobností, „neopomíjet možnosti natáčení děl světové kultury, kde to podporuje naše cíle“
- bojující proti antikomunismu a antisovětskému
- které konkrétně ukazují budoucnost.²⁰⁰

Straničtí filmaři

Dramaturgické záměry realizovali nejdříve straničtí tvůrci, kteří jako první podpořili nové vedení:

VLADIMÍR ČECH (1914–1992)

natočil první normalizující film

Klíč (1971)

Námět: Kamil Pixa. Hrají: František Vicena, Wilhelm Koch-Hoge aj. Širokoúhlý, barevný. Příspěvek FS Barrandov k 50. výročí založení KSČ. Pravdivý příběh Jana Ziky, člena II. ilegálního vedení KSČ, jenž se po atentátu na Heydricha skrýval v jedné pražské domácnosti, na útěku před gestapem se těžce zranil a byl zatčen, aniž cokoli prozradil a aniž gestapo zjistilo jeho totožnost. Film používá otřepaná klíše: komisař Friedrich hraje na piano Beethovena, podobně jako jej hraje velitel bělogvardějců v *Čapajevovi*, zatímco na Pankráci padají hlavy popravených komunistů. V retrospektivách je zdůrazněn Zikův obdivný vztah k SSSR a návštěva Moskvy.

Scenárista Kamil Pixa měl k látce osobní vztah, neboť jeho rodina Jana Ziku skrývala a matka byla v době heydrichiády popravena. *Klíč* je první z normalizačních hagiografických filmů o komunistických mučednících. Původně byl k režii osloven Jaroslav Balík, ale návrh odmítl a argumentem, že o deset let dříve natočil Fučíkovu *Reportáž psanou na oprátce*.²⁰¹

Klíč byl poslán do soutěže 7. MFF v Moskvě, kde získal Stříbrnou medaili.

Zdařilejší byla černobílá

Svatba bez prstýnku (1972)

o mladých lidech v roce 1944, na motivy románu Jana Otčenáška *Kulhavý Orfeus* (1965).

Hrají: Michal Pavlata, Jana Preissová, Karel Höger, Irena Kačírková, Petr Kostka, Václav Neckář aj.

²⁰⁰ TOMAN Ludvík. Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba*. 1972, roč. 18, č. 9, s. 460.

²⁰¹ Produkční historii filmu *Klíč* prozkoumal HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 275–286.

Po povídkové krimi komedii s Libuší Švormovou
Aféry mé ženy (1972)

natočil Čech letecký film

Vysoká modrá zed' (1973),

hrají: Jiří Bednář, Martin Růžek, Jiří Krampol aj.

Po *Cestách mužů* (1972) další z normalizujících filmů, které se pokusily rehabilitovat padesátá léta, zde opět explicitně v hrdinově úvodním deníkovém komentáři: „Ale přesto dnes vzpomínám s veselým smutkem vlastním všem pamětníkům na tu rozpornou a krásnou dobu svého mládí, které se nyní říká léta padesátá.“ A na konci opět „...patřil k té krásné a rozporné době mého mládí, které se dnes říká léta padesátá.“ Mezi těmito slovy se celkem nic moc neděje, až na dodávku sovětských stíhaček, jejichž leteckou show provází ruská píseň *Kalinka*. Vysokou modrou zde nazývá generál Dvořák ostrahu vzdušeného prostoru. Jiřího Bednáře v hlavní roli si publikum mohlo pamatovat z filmu *Nebeští jezdci*.

Vysoká modrá zed' vešla do dějin jako první český celovečerní film uváděný na 70mm formátu (natočen byl na 35 mm).

Po pohraničním krimi podle Rudolfa Kalčíka *Sedmého dne večer* (1974) natočil Vladimír Čech špionážní příběh podle Ivana Gariše *Akce v Istanbulu* (1975).

Čechův další, povídkový úkol, jenž byl pod původním názvem *Štafeta* natáčen v roce 1975 jako dar 15. sjezdu KSČ (duben 1976), měl ukázat hrdinství komunistů za protektorátu, v padesátých letech a v současnosti. Třetí povídka ale neprošla schválením, musela se natočit znovu a snímek se pod novým názvem

Silnější než strach (1978)

dostal do kin až v lednu 1979. Škodolibě lze říci, že si normalizátoři vyrobili ke sjezdu svůj stranický trezorový film a sami si ho zakázali, resp. pozdrželi.

Jednalo se o první film, ve kterém se po čtyřleté pauze vrátil před kameru Rudolf Hrušínský, v roli komisaře gestapa. Mezitím ztělesnil MUDr. Meluzina ve Vláčilově filmu *Dým bramborové natě* (1976), jemuž bývá zásluha Hrušínského návratu často připisována.

Následoval psychologický *Pasiáns* (1977) o uprchlém mladistvém delikventovi, s Janou Bouškovou, Janem Hrušínským a Rudolfem Hrušínským.

Poslední Čechův film *Jak napálit advokáta* (1980) využil s nevelkým úspěchem popularitu Miloše Kopeckého, jenž podobnou roli ztělesnil o rok dříve ve filmu Jaromila Jireše *Causa Králík* (1979), oba vznikly ve skupině Miroslava Hladkého. Což zarazilo i Jana Klimenta:

„Film se totiž skoro jako vejce vejci podobá nedávno natočenému jinému českému filmu *Causa Králík* [...]. S tím rozdílem, že Jirešův film byl první a lepší, zručnější v dialogích i stavbě celého příběhu atd. [...]. Ale má naše kinematografie tak neomezené prostředky, že se vyplatí natáčet během vlastně jednoho roku dva skoro stejné filmy? Nebo to vyplynulo z nějaké nedobré koordinace dramaturgické práce? [...] Ale proč se má divák dvakrát brzy po sobě dívat na tak podobné příběhy?“²⁰²

²⁰² Kl. Není to zbytečné? *Rudé právo*, 4. 9. 1980, s. 5.

JIŘÍ SEQUENS (1922–2008)

vstoupil do normalizace jako respektovaný profesionál, jenž od počátku nabídl své služby novému vedení; do konce života se nesmířil s nástupem nové vlny, která jeho generaci v šedesátých letech zastínila.

Jeho normalizační působení lze rozdělit do několika etap: na počátku natočil čtyři barevné a širokoúhlé kriminálky z první republiky, jimiž pokračoval ve svém veleúspěšném televizním seriálu *Hříšní lidé města pražského*.

Každý z filmů se snažil žánrově odlišit podtitulem:

Pěnička a Paraplíčko (1970) s Radoslavem Brzobohatým a Jiřinou Bohdalovou byla „kasařská romance“.

Partie krásného dragouna (1970) s Josefem Abrhámem se prezentovala jako „krvavý vaudevill“.

Vražda v hotelu Excelsior (1971) jako „cognacová detektivní šaráda“.

Smrt černého krále (1971) s Janou Brejchovou a Vlastimilem Brodským jako „defraudantská balada z předměstí“.

První tři byly do kin uvedeny v průběhu roku 1970, čtvrtý v následujícím roce.

Následně se Sequens pustil do černobílého širokoúhlého psychologického snímku

Pokus o vraždu (1973)

s Karlem Högerem v hlavní roli, film rozvedl do celovečerního příběhu povídku Karla Čapka „Vražedný útok“ z *Povídek z jedné kapsy*. Film narazil na nevlídné přijetí Jana Klimenta, a to v roli lektora i recenzenta.²⁰³

V roce 1972 se Sequens ujal zakázky natočit film k 25. výročí Února, tak vznikla dvoudílná

Kronika žhavého léta (1973)

podle románu Václava Řezáče *Bitva* (1954). Hrají: Petr Haničinec, Renáta Doleželová, Miloš Viliš, Martin Růžek, Alena Vránová, Rudolf Jelínek aj.

První část Řezáčova pohraničářského diptychu *Nástup* (1951) zfilmoval už Otakar Vávra v roce 1952. Nedlouho před Sequensovým spektaklem vznikla také televizní dramaturgie *Bitva* (1971) v režii Antonína Dvořáka. Jak televizní, tak filmová adaptace *Bitvy* svědčí o hektičnosti, s jakou se normalizační kultura usilovala vrátit k socialistickému realismu, jehož principy oba Řezáčovy romány vzorově naplňují. Příznačná pro staronovou ideovou linii byla postava českého letce z Anglie, kapitána RAF, jenž nemůže jinak než být třídním nepřítelem. *Kronika žhavého léta* je sytá podívaná s melodramatickými, dobrodružnými, ba westernovými prvky, nad nimiž se klene oblouk „správného“ třídního pohledu. Podobně jako v pozdějších normalizujících filmech zde sledujeme milostné partnerství ošlehaného komunisty a mladé ženy, jejichž věkový rozdíl je zdůrazněn hereckým obsazením.

Následujících asi sedm Sequensových roků absorboval třicetidílný televizní seriál

30 případů majora Zemana,

z jehož dvou dílů vzešel také celovečerní film

Rukojmí v Bella Vista (1979),

jenž měl však na rozdíl od filmů ze seriálu *Hříšných lidí* sotva desetinnou návštěvnost.

²⁰³ Genezi díla popsala ŠIMŮNKOVÁ, Lucie. *Případ Exner. Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*. Brno, 2015. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 36 a 40.

K umělecké tvorbě se Jiří Sequens vrátil respektuhodným způsobem, když natočil morálně psychologické napínavé okupační drama podle novely Otakara Chaloupky

Ta chvíle, ten okamžik (1981),

hrají František Němec, Daniela Kolářová, Luděk Munzar, Ladislav Frej aj.

Zdařilý snímek byl uveden v soutěži MFF v Moskvě a oceněn Zvláštní cenou poroty.

Zbývající dva ambiciózní Sequensovy filmy pro kina byly prohrou:

Hořký podzim s vůní manga (1983) česko-indicko-švýcarská koprodukce s Janou Šulcovou v hlavní roli byla produktem česko-indických kulturních dohod, navíc Sequens vždycky rád cestoval do cizích zemí.

Dva na koni, jeden na oslu (1986)

byl muzikál podle hry Oldřicha Daňka.

Do hlavní dívčí role režisér nešťastně obsadil vlastní dceru Sylvu Sequensovou.

Filmař, jenž byl pyšný na své vypravěčské umění a schopnost přilákat do kina statisíce, ba miliony diváků, skončil jako režisér nákladných propadáků:

„Hraje se v kostky, pije se z měchu, loupežníci metají kozelce, prase se peče, ňadra se dmou, zní píseň o kančí pečince. Sledujeme nový film národního umělce Jiřího Sequense DVA NA KONI, JEDEN NA OSLU [...]. Filmu chybí jiskra, vkus i vzlet, jednotlivé jeho komponenty si vzájemně překážejí [...]. Hudba Vítězslava Hádla měla prý znít trochu goticky a trochu dnešně; svou fádností a bezvýrazným aranžmá však setrvala na úrovni toho nejprostřednějšího ze všech středních proudů, což nebylo zajímavé ani před dvaceti lety.“²⁰⁴

JAROSLAV BALÍK (1924–1996)

byl oficiálně nejoceňovanějším filmařem normalizačního období. Jeho filmy málokdy klesly pod spolehlivou profesionální úroveň, vyzářovaly i jistou autorskou stopu. Byl funkcionářem Svazu českých dramatických umělců a skoro každý rok natočil nový film:

Romeo a Julie na konci listopadu (1971) je jímavý černobílý televizní snímek podle scénáře Jana Otčenáška, dodnes reprizovaný, o podzimu života. Hrají Karel Höger a Dana Medřická.

Slečna Golem (1972) je sci-fi podle Josefa Nesvadby s Janem Třískou a dvojrolí Jany Brejchové.

Milenci v roce jedna (1973)

Námět: Jan Otčenášek. Kamera: Jan Čuřík. Hrají: Marta Vančurová, Viktor Preiss, Libuše Švormová, Petr Svojtka.

Student práv Pavel, možná příští filmař, potká v létě 1945 krásnou a zádumčivou dívku, o níž se postupně dozví, že prošla koncentračním táborem. Její sestra ve snaze uchránit ji zklamání jejich vztahu nepřeje. Z logiky příběhu vyplývá, že Helena je Židovka, tato okolnost ale ve filmu nesměla zaznít. Film byl považován za velký umělecký úspěch a v soutěži 19. MFF v Karlových Varech získala Marta Vančurová Cenu za ženský herecký výkon.

²⁰⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Když kulhá osel i kůň. *Rovnost*, 12. 5. 1987, s. 5.

V každém pokoji žena (1974) je další snímek podle Jana Otčenáška, tentokrát o ženách obývajících jeden ženský domov v Praze.

Jeden stříbrný (1976)

Námět: Zdeněk Pluhař (stejnomený román, 1974). Hrají: Anatolij Kuzněcov, Emil Horváth ml., Július Vašek, Vlado Müller, Anna Javorková, Juraj Kukura aj.

Název odkazuje k Jidášově zradě. Příběh se odehrává mezi dřevorubci ve slovenských horách v létě 1944, nedlouho před vypuknutím povstání. Přichází mezi ně nový pracovník. Hledá se, kdo je zrádce. Pluhařův román byl ve své době pokládán za úspěch a spisovatel obdržel Státní cenu Klementa Gottwalda. Román dostal v Brně i divadelní podobu v režii Zdeňka Kaloče. Režisér Balík usiloval o zemité, chlapské vyprávění. Film byl vyznamenán jednou ze tří Hlavních cen na bilančním FČSF 1977 a Hlavní cenu na 20. MFF v Karlových Varech. V českých kinech jej navštívilo jen 68 tisíc diváků.

Stín létajícího ptáčka (1977)

Námět a scénář: Jan Otčenášek, Jaroslav Balík. Hrají: Eva Píchová, Petr Haničinec, Věra Galatíková, Ilja Prachař, Jorga Kotrbová aj.

Konfrontace generací: manželé Sochorovi ztratili syna, který se zabil na motorce, a do jejich bytu přichází přidržlá servírka Jana, která nehodu přežila. V domnění, že to byla Štěpánova dívka, chovají se k ní Sochorovi laskavě. Jana je zpočátku nedůvěřivá, ale postupně poznává, jaký je komunista Sochor správný chlap. Ve druhém plánu se Sochorův vrstevník Benda, předseda stranické organizace, žení s mladou sekretářkou Alenou. Příběh typu „mladé ženy obdivují zasloužilé soudruhy“ byl pro normalizační mentalitu i kinematografii příznačný.²⁰⁵

Zrcadlení (1977)

Námět: Vladimír Kalina. Hrají: Stanisław Zaczyk, Eva Sitteová (dříve Píchová), Luděk Munzar aj. Vedoucí pracovník zahraničního obchodu se na brněnském veletrhu seznamuje se studentkou Kateřinou, která mu velmi připomíná jeho buržoazní lásku Lucii z února 1948. Další generační konfrontace a další příběh typu „mladé ženy obdivují zasloužilé soudruhy“, který byl pro normalizační mentalitu i kinematografii příznačný.²⁰⁶

Já jsem Stěna smrti (1978). Hrají: Josef Kemr, Eva Sitteová (dříve Píchová), Lubomír Paulovič aj. Artista jezdí na motorce na stěně a má dceru.

Rytmus 1934 (1980). Námět: Václav Řezáč (román *Černé světlo*). Hrají: Vladislav Beneš, Ota Sklenčka, Iva Janžurová, Lucie Žulová aj. Další obraz zlotřilého kapitalismu ve stylu retro.

Hordubal (1980)

Adaptace novely Karla Čapka z jeho tzv. noetické trilogie. (První natočil Martin Frič v roce 1937: *Hordubalové*).

Konečná stanice (1981)

Námět: Zdeněk Pluhař (stejnomený román, 1971). Hrají: Nelly Gaiarová, Ota Sklenčka, Jiřina Štěpničková, Marie Rosůlková aj. Příběhy obyvatel domova důchodců.

²⁰⁵ Viz BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 389–392.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 393–394.

Šílený kankán (ČSSR – Rakousko 1982)

vznikl podle novely rakouského spisovatele Roberta Müllera *Piráti* (1922). Hrají: Josef Vinklář, Karel Heřmánek, Ota Sklenčka, Jiří Dohnal aj. Z dobové recenze:

„Zdá se, že na nejnovější Balíkovo dílo, s trochu dryáčnickým titulem [...], se konečně usměje plnější hlediště. Realizátoři učinili maximum pro upoutání diváka. Film je doslova napěchován atraktivními exteriéry a interiéry [...], snaží se o výrazný a nápaditý filmový jazyk. [...] Ze zákopů první světové války se ocitáme bleskově na vídeňské ulici, úder biliárových koulí pokračuje explozí granátu, obnažuje se bílé maso, zapalují se doutníky, hromadí se zlato, pije se šampaňské, blýskají se zrcadla, houfují se fašisté, teče dělnická krev. [...] Architektovi, kostymérům, maskérům a rekvizitářům se zdařilo skvěle imitovat atmosféru poválečné zkaženosti, požívačnosti, chlípnosti, neřestného přepychu. Kamera často v útočných detailech přibližuje tváře postav, takže se podobají zrůdným maskám. [...]

Předvádí se nám buržoazie v okamžicích agresivního bobtnání kapitálu, ve vši nestoudné žravosti a dravosti. Co ŠÍLENÝ KANKÁN odlišuje například od proslulého Szabóova MEFISTA, je vcelku jednostranná koncepce postav, v nichž nenalzáme žádný spor. Jsou to žrouiti, chamtivci, darebáci z principu, lišící se od sebe jen mírou prohnatosti. Neznají konflikty ani s epochou, ani s vlastním svědomím. [...] V takto zjednodušeném vzorci zbyla na dělníky jen úloha beztvaré hlučící masy, vedené neprozíravými sociálně demokratickými vůdci.“²⁰⁷

Jaroslav Seifert (1984). 17minutový dokument.

V říjnu 1984 byl Jaroslav Seifert oceněn Nobelovou cenou za literaturu. Bylo třeba ukázat, že je básník v ČSSR ctěn a uznáván a že ho režim nediskriminuje, jak tvrdí média na Západě. Byli proto angažováni spolehlivý stranický režisér Jaroslav Balík, ředitel nakladatelství Československý spisovatel básník Jan Pilař a funkcionář Svazu českých spisovatelů básník Miroslav Florian a vznikl dokument o žoviální návštěvě soudruhů Pilaře a Floriana u Seiferta („Tys Jaroušku teď dostal tu Nobelovu cenu...“). V trapném ovzduší návštěvníci blekotají, zalykají se trémou, Pilař ukazuje sloupec knih, které Seifertovi vydalo jím řízené nakladatelství. Ve filmu nejsou celkové záběry, jež by ukázaly všechny tři aktéry pohromadě. Dokument působí dojmem, že k návštěvě ani nedošlo a výpovědi byly natočeny zvlášť.

Atomová katedrála (1984)

Námět: Stanislav Rudolf (román *Běh znaveného koně*, 1983). Scénář: Jaroslav Balík. Kamera: Viktor Růžička. Hrají: Jiří Krampol, Ota Sklenčka, Josef Vinklář, Jan Vlasák, Libuše Štědrá aj. Z dobové recenze:

„Bez elektřiny není kino. Tento elementární vztah jako by předurčil pokoru tvůrců českého filmu ATOMOVÁ KATEDRÁLA vůči zobrazovanému prostředí, jímž je staveniště jaderné elektrárny Dukovany, nazvané na plátně ‚Lipová‘. Filmaři [...] si nečinili nárok vyčerpat veškerou problematiku stavby ani se nezalekli jejich rozměrů. [...] K budovatelům se jednoduše připojili se svým vlastním uměleckým náčiním – syžetem, kamerou, hudbou... a s metodou socialistického realismu.

Jako výchozí text si Jaroslav Balík vybral román Stanislava Rudolfa [...] – čtivou prózu, oplývající dramatickými uzly, mající přitom daleko k dokonalosti, což umožnilo volný výběr dějových motivů a jejich domyšlení. [...] Autoři neopakují trapné chyby ne tak dávných snímků („Na koho to slovo padne“), neboť se pracovní tematiky nezmocňují

²⁰⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Prohnilý svět finančního kapitálu. *Rovnost* 27. 5. 1983, s. 5.

„shora“, nesnaží se za dělníky a techniky řešit jejich profesní problémy. [...] Základem zůstává dramatický konflikt. Ten se dnes odehrává ve sféře morálky, kázně a disciplíny. Bojuje se se zbabělostí, kariérismem, se sklony zakrývat potíže a přiznávat pouze dosažené a někdy i nedosažené úspěchy. Takový boj vede ing. Hlaváč, muž přímý a odpovědný, jenž dává přednost odkrývání problémům před uhýbáním a líbivou politikou. [...]

Vedle znamenitě natočených, pravdivou atmosférou vonících sekvencí [...], vedle kritických postřehů [...], nalezneme ve filmu též slabší místa, jež jsou důsledkem neúměrných dramatizačních ambicí [...]. Vyprávění se podařilo vybavit přirozeným patosem [...]. Ve snaze o ozvláštňení uchýlil se však režisér místy k subjektivní kameře, a tak se zde neústrojně kříží dva zorné úhly: „inženýrský“ pohled Hlaváčův a poeticky okouzlené zření filmařů. [...] Vůbec vadí, že autoři nezasvětili diváka hlouběji do technologické stránky konfliktů. Setrvali u schématu: něco se pokazilo, pak se to spravilo [...].“²⁰⁸

***Experiment Eva* (1985)**

Příběh začínající učitelky a jejích morálních konfliktů. V hlavní roli Magdalena Wołłejko.

***Narozeniny režiséra Z. K.* (1987).**

Poslední, autorský a autobiografický opus Jaroslava Balíka je rozvleklou bilancí kariéry režiséra, jenž vzpomíná na své mládí v období Února 1948.

Z dobové recenze:

„Národní umělec Jaroslav Balík [...] se pokusil spojit osobní zpověď se společenskou objednávkou – připomenutím předúnorového zápasu o budoucnost našeho znárodněného filmu. Nepovedlo se mu ani první, ani druhé. Rovina intimní trpí tím, že Balíkův „lyrický hrdina“ (ztělesněný subjektivní kamerou a hlasem Rudolfa Hrušínského) není vůbec zajímavý. [...] Balíkův Z. K. se pokojně vyžívá v přijímání gratulací, v obavách o potlesk, v zálibném obhlížení knihovničky scénářů, které natočil, a v počítání, kolik že to obnáší [...]. Pokud jde o zobrazení třídního boje o znárodněnou kinematografii, i to je v Balíkově filmu ledabylé, ploché jako nástěnka [...].

Hrdina stále někoho známého zdraví, identifikovat lze historické postavy (např. A. M. Brousila) a filmy [...] i dnešní studenty FAMU [...].

NAROZENINY REŽISÉRA Z. K., vratce rozkročené mezi povinnou „representativností“ svého společensko-historického plánu a soukromým „zamyšlením“, kde autor kromě hlubokého uspokojení nad sebou samým zjevně nemá co říct, jsou svědectvím, jak se na tvůrčím osudu talentovaného režiséra může podepsat atmosféra nekritičnosti a privilegovaných možností – [...] tento film, jehož realizace jistě nebyla levná, trvá dlouhých 129 minut a ještě před svým dokončením byl automaticky zařazen mezi nejlepší snímky světa do kolekce Filmového festivalu pracujících.“²⁰⁹

²⁰⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. FFP: malý příběh z velké stavby. *Rovnost*, 31. 1. 1985, s. 5.

²⁰⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Smutné narozeniny režiséra Z. K. *Rovnost*, 17. 3. 1988, s. 5.

ANTONÍN KACHLÍK (1923–2022)

nepatřil v šedesátých letech k favoritům kritiky, ale z jeho šesti celovečerních filmů dosáhly dva slušného uměleckého výsledku a diváckého ohlasu: *Bylo nás deset* (1963) a *Já truchlivý Bůh* (1969). V letech 1971–1992 byl na FAMU profesorem režie.

Do nové éry vstoupil pohádkou *Princ Bajaja* (1971) podle (nepřiznaného) scénáře Františka Pavlíčka, následoval černobílý, skromný, civilní dívčí příběh z prostředí studentek zdravotní školy *My, ztracený holky* (1972) podle Karla Štorkána, s Jaroslavou Schallerovou v roli důvěřivé Žofie.

V dramatu *Jezdec formule risk* (1973) podle námětu Františka Vlčka vyprávěl o mladém zloději, který se napravuje pod vlivem staršího střelce v kamenolomu. Film se měl původně jmenovat *Pláču, protože jsem blbec*. Výsledný „komerčnější“ název odkazoval k mladíkově snu státí se automobilovým závodníkem.

Další dva Kachlíkovy snímky se vracely k boji dělnické třídy ve dvacátých letech:

Zločin v Modré hvězdě (1973) podle scénáře Václava Šaška se inspiroval epizodou z románu Ivana Olbrachta *Anna proletárka*. Byla to vlastně skica k politickému filmu:

Dvacátý devátý (1974)

Námět a scénář: Jaroslav Matějka, Antonín Kachlík. Kamera: Ivan Šlapeta. Hrají: Miroslav Zounar, Adolf Filip, Josef Langmiller, Josef Mixa, Jaroslav Drbohlav, Eva Čerovská aj. 125 minut.

Rekonstrukce V. sjezdu KSČ (únor 1929), na němž se do čela strany, proti vedení Bohumila Jílka, probjovala radikální frakce vedená Klementem Gottwaldem, tzv. karlínští kluci, s programem bolševizace. Ve straně došlo k rozkolu, proti Gottwaldově „rabiátství“ se postavili komunističtí spisovatelé, kteří sepsali tzv. manifest sedmi (S. K. Neumann, Vladislav Vančura, Ivan Olbracht, Marie Majerová, Helena Malířová, Josef Hora, Jaroslav Seifert). Jistý vývoj prožívá ve filmu Antonín Zápotocký, jenž zpočátku váhá, ale nakonec se přidá ke „Klémovi“. *Dvacátý devátý* je strhující schůzovní film: porada následuje poradu, schůze schůzi, střídají se sjezdové sály, aby se zmátla policie. Řadové členstvo zastupuje starý Mráček, který zprvu nesouhlasí s „rozbíjením strany“, ale nakonec se nechá přesvědčit. Jednání stranických špiček je oživeno vztahem mladého Mráčka se Zápotockého neteří Věrou.

Sebezpyt komunistických literátů má na konci tlumočit dialog Ivana Olbrachta s Josefem Horou:

„Mluvil jsem se Standou Neumannem a Mařenkou Majerovou. Nejradši by to vzali zpátky. Došlo jim, že je to proti partaji.“

„Je ti mně v těch posledních dnech z toho všeho nějak divně.“

„Proč?“

„Přece jen v té partaji jsem byl řadu let.“

„Teď je důležitý zůstat jako slušný člověk.“

„To je pro mě, Josef, přece jen trošku málo. Já jsem přesvědčený komunista byl. A komunistou zůstanu. Jinej nebudu.“

Film vrcholí senzačním proslovem Klementa Gottwalda v parlamentu s památnou výhružkou:

„Protože víte, že jednoho dne zatočíme s vámi zrovna tak, jako zatočili ruští bolševici s carem, s buržoazií i s Kerenským! [...] Říkáte konečně, že jsme pod komandem Moskvy a že si tam chodíme pro rozumy. Nu, to je tak. [...] My, my jsme stranou československého proletariátu. A my se chodíme do Moskvy učit. A víte, co my se chodíme do Moskvy od ruských bolševiků učit? My se od nich chodíme učit, jak vám zakroutit krk!“

Ve filmu není exponován později popravený Rudolf Slánský, přestože byl Gottwaldovým nejbližším spolupracovníkem a jedním z „karlínských kluků“. V parlamentní sekvenci je karikována poslankyně Fráňa Zemínová, odsouzená v roce 1949 ke dvacetiletému trestu vězení, z něhož si odseděla jedenáct let.

Antonína Kachlíka dle jeho slov na látce zaujal fakt, že se už v roce 1929 řešily otázky, které znovu vyvstaly v roce 1968. Později vyprávěl, že měl sen natočit film o Jaroslavu Haškovi, ale dostal stranický úkol natočit nejdříve film o Klementu Gottwaldovi.

Podle historika dělnického hnutí Jaroslava Matějky a jeho románu, přirovnávaného ke knize Romaina Rollanda *Dobry člověk ještě žije*, pokusil se Antonín Kachlík o zemitý lidový film ***Náš dědek Josef*** (1976).

Kamera: Josef Illík, hrají: Bohuš Záhorský, Svatopluk Skopal, František Filipovský aj. Epizody z moravského venkova se hlásí ke Klementu Gottwaldovi, když dědek říká: „Mosel přijít tesař, abech dostal penzi.“ Hanácké nářečí neznělo z úst pražských herců přesvědčivě.

Podle románu Franka Jílíka *Hesla na vratech* natočil Antonín Kachlík v Kunovicích film ***O moravské zemi*** (1977),

kamera: Josef Illík, hrají: Radoslav Brzobohatý, Jaroslava Vysloužilová, Ilja Prachař, Zdeněk Maryška aj. Barevný, širokoúhlý.

Film polemizoval s kronikou Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*, která ale byla od podzimu 1969 zakázána. Kachlík chtěl dle vlastních slov navázat, kde „Rodáci“ skončili, a ukázat, že družstevní hospodaření se nakonec ujalo. Odkazem k „Rodákům“ bylo i obsazení Radoslava Brzobohatého. V Kachlíkově filmu se pořád zpívá nebo tančí, spory o družstvo jsou ale natočeny věrohodně, film nezamlčuje problémy ani chybnou politiku, která proces kolektivizace provázela.

Jak už víme, nejčtenějším českým spisovatelem sedmdesátých let byl Vladimír Páral. V roce 1979 vznikly na Barrandově dvě adaptace jeho „pozitivních“ knih, první natočil Antonín Kachlík, druhou Jaromil Jireš, za nějž se Kachlík dle svých slov přimluvil u vedoucí oddělení kultury Miroslava Müllera:

Radost až do rána (1978)

Kamera: Josef Illík. Hrají: Eva Tučková, Josef Somr, Lenka Kořínková aj. Širokoúhlý, barevný. Obsazení Josefa Somra bylo signifikantní, jak proto, že se Kazan jmenuje v novele Somr, tak s ohledem na Somrovu účast v předchozí páralovské adaptaci *Soukromá vichřice*, která se ovšem v roce 1979 už promítat nesměla.

Antonín Kachlík si předsevzal s Páralem polemizovat a ukázat ve druhém plánu:

„[...] obrovský rozmach zvýšené úrovně života normálních a prostých lidí od zařízených bytů přes vysokou úroveň odívání, stravování, až k automobilům a kolektivním výletům a hrám, tedy k obecné spokojenosti, kterou si všichni občané možná ani neuvědomují.“²¹⁰

Díky Páralově popularitě a uvedení na zimním FFP dosáhl snímek slušné návštěvnosti 611 tisíc diváků, ale kritika ho odmítla:

„Režisér Kachlík si usmyslel [...], že onen páralovský příběh o lidských křečcích v lahvích všednosti povýší na jakousi oslavu všedního, ale krásného života současných pracujících lidí, který vyrve Violu a Kazana z marnosti jejich budižkničemství. Myslel to bezpochyby dobře, jenomže výsledek se minul účinkem. Žádný optimismus z filmu nečísí, lidský zvrat Violin vychází nepravděpodobně a dokonce těžko pochopitelně, Kazanův už docela nepochopitelně. A hlavně ten zvrat nakonec z jednoho stereotypu snobství a pití ginu nevede jinam než k novému stereotypu, ne o moc lákavějšímu. Všechno končí jako v novele v konvenci a východisko rozhodně neláká.“²¹¹

„Páralovy knihy jsou dvojsečná zbraň: mohou působit jako sžíravá satira, ale při určité interpretaci se stávají pikantní oddechovou četbou; bojují proti snobství a maloměšťáctví, ale zároveň jsou uctívány mnohými maloměšťáky a snoby. Toto čertovo kopýtko je zvláště patrné u posledních knih Vladimíra Párala, kde se autor snažil prolomit stereotyp životů svých hrdinů a dospět k optimistickému vyústění.

[...] Tato novela je nejméně zdařilá a nejméně »páralovská« ze všech dosavadních Páralových prací; liší se stylem (prostší a konvenčnější), místem děje (Most místo Ústí), povoláním postav (železničáři místo dosavadních chemiků) a bohužel i ideovým vyzněním (dříve potíraný stereotyp proklamován za vzor socialistického životního stylu). [...] Výsledkem [...] je v prvním plánu přehlídka exteriérů (v pastelových barvách, na širokém plátně, se slad'oučkou hudbou Ladislava Štáidla a sóly Jiřího Korna a Felixe Slováčka) a teprve někde za tím se odehrává jakási bezvýznamná historka Kazana a Violy. [...] Nechci tvrdit, že přepych ve filmu neodpovídá skutečnosti; jistě že si naši pracující žijí dobře, jistě že máme vysokou úroveň spotřeby – ale cožpak se pouhé konstatování vysoké životní úrovně může stát obsahem celovečerního hraného filmu, který má jisté umělecké ambice? Tím, že Kachlík položil jednostranný důraz na propagaci československé ‚way of life‘, smazal z námětu veškerou kritičnost, nechal vyvětrat příslovečnou ironii. Z předlohy našeho největšího kritika konzumních tendencí vznikl plytký, vpravdě konzumní film, který otevřeně proklamuje spotřební životní styl a ještě jej vydává za přednost socialismu. [...] Některé dialogy jsou odříkávány s neuvěřitelnou toporností, postavy se pohybují jako loutky, často s přehnanou gestikulací.“²¹²

Sovětský film *Prémie* (1974) o stavební brigádě Vasilije Potapova, která na protest proti šlendriánu odmítla prémie, dal příklad odvahy v tzv. výrobní tematice.

²¹⁰ KOLÁŘ, Robert. Radost až do rána. Nový film Antonína Kachlíka. *Záběr*, 1978, r. 11, č. 17, s. 3.

²¹¹ KLIMENT, Jan. Málo důvodů k radosti. *Rudé právo*, 18. 1. 1979, s. 5.

²¹² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Slovo, které nedopadlo. *Rovnost*, 1. 2. 1979, s. 5.

Antonín Kachlík na výzvu reagoval autorským snímkem z prostředí stavby panelového sídliště ***Na koho to slovo padne*** (1979).

Jako jeden z mála filmů oněch let předvádí tento snímek „vedoucí roli strany“: ředitel podniku je bezvýznamnou, až komickou figurkou, rozhodující jednání se děje na stranické úrovni, od předsedy ZO KSČ k OV KSČ, až k tajemníkovi KV KSČ, u něhož se spor díky přimluvě starého dělníka zvaného Dědek vyřeší.

Z dobové recenze:

„Záhy se však ukáže, že režisér (jemuž neupíráme tvůrčí odvahu a ochotu riskovat) jen zaměnil jeden schematismus schematismem jiným. Nevěrohodné poctivce vystřídal nepřesvědčivými intrikány, úloh loutek se změnila, ale na vodící špagátky je vidět jako dřív.

Mladý předák Franta Pelant se zčistajasna (jako by byl na stavbě první den) počne divit nepořádkům na pracovišti, patetickými slovy medituje o boji za spravedlnost, vzpírá se vedení podniku, dospěje k infarktu [...] Franta se jako kladný hrdina mohl autorům podařit, kdyby ho nebyli obdařili takovou dávkou naivity a nepatřičného romantického vzletu, kdyby ho jako bílou vránu uměle neizolovali od ostatních postav. Franta miluje dívku Hedviku, která ho brání zuby nehty, ale – (ten konflikt!) Franta neví, je-li mu věrná nebo nevěrná. Divák samozřejmě od prvního pohledu pozná, že Hedvika je ten nejspornější typ naší moderní mladé ženy, a ta přece nemůže být nevěrná, natož Frantovi, ale chudák Franta musí žárlit, protože nic rozumnějšího k jeho »zlidštění« autoři nevmysleli. V žádném zemitém filmu pak nesmí chybět dědek – pamětník, který také bojuje za spravedlnost a pomáhá mladým. Barrandovští dramaturgové se odjakživa spoléhali, že bodrými dědy získávají filmy na »člověčině« – ovšem děda v novém Kachlíkově filmu je jen další papírovou siluetou, která nosnost dramatické konstrukce neposílí. Ředitel závodu a tajemník fungují už jen jako figurky, přecházející místy dokonce v karikaturu. [...]

Jen tak se mohlo stát, že dialogy zní nepřírozeně, místy přecházejí do holých tezí, jindy nemají daleko k frašce.“²¹³

Podle stejnojmenného románu Jiřího Švejdy (*1949), dalšího prozaika tzv. severočeské školy, natočil pak Antonín Kachlík velice slabé ***Požáry a spáleniště*** (1980) se Zdeňkem Maryškou, jenž vzápětí emigroval do USA, v hlavní roli.

Kouzelné dobrodružství (1982) byl vytoužený Kachlíkův projekt – domestikace údajně kultovní knížky Alaina-Fourniera (v originále *Le grand Meaulnes*, 1913), jež sehrála roli ve zrání Kachlíkovy generace. Výsledkem byl propadák, film téměř nikoho nezajímal a přišlo na něj jen 47 tisíc diváků.

Podobně dopadl ***Kouzelníkův návrat*** (1984) podle Věry Sládkové.

Po pohádce ***O zatoulané princezň*** (1987) nedostal už Kachlík šanci k další režii.

²¹³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Slovo, které nedopadlo. *Rovnost*, 23. 9. 1980, s. 5.

KAREL STEKLÝ (1903–1987)

dostal koncem šedesátých let nové příležitosti díky Janu Procházkovi, jenž napsal scénáře k jeho historickým komediím *Slasti Otce vlasti* (1969) a *Svatby pana Voka* (1970).

Od té doby natáčel Steklý nový film podle vlastního scénáře téměř rok co rok. Byly poměrně nákladné a dávaly si záležet na tom, čemu se dnes říká produkční hodnoty (atraktivní dekorace, dobové kostýmy, šest z nich bylo širokoúhlých). Ač byly viditelně neumětelské a divácky nepřiliš úspěšné, nikdo soudruha Steklého v jeho tvorbě nezastavil.

První dva Steklého normalizační opusy bylo možné přiřadit k žánru „retro“, se kterým si česká tvorba začala dříve (díky seriálu *Hříšní lidé města pražského*), než se stal módou v Hollywoodu: *Svět, otevřený náhodám* (1971) se odehrával ve třicátých letech, *Lupič Legenda* (1972) počátkem dvacátého století.

Následovaly tři kritické výpady proti reformě roku 1968:

satirická burleska *Hroch* (1973), v níž byly nepřímo, prostřednictvím fiktivních figur, zesměšňovány osobnosti demokratizačního procesu (Alexander Dubček, Marta Kubišová, Jan Procházka, Pavel Kohout...),

drama *Za volantem nepřítel* (1974) z prostředí pražské taxislužby, k níž napsal námět sám Miroslav Müller

a dvoudílný venkovský epos *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) podle románu Bohumila Nohejla: první díl se odehrává za kolektivizace, druhý v osmašedesátém.

Všichni proti všem (1977) s Vladimírem Šmeralem byla satira o hamižnosti,

ve filmu *Skandál v Gi-Gri baru* (1978) využil Steklý svých pamětnických znalostí poměrů za první republiky.

K postavě jihočeského šlechtice Petra Voka z Rožmberka, kterého v prvním filmu ztělesnil Miloš Kopecký, vrátil se Steklý v komedii *Pan Vok odchází* (1979), tentokrát s Martinem Růžkem.

Historické milostné drama *Hra o královnu* (1980) s Hanou Maciuchovou a Radoslavem Brzobohatým v roli Závíše z Falkenštejna zmarnilo závišovskou látku, z níž mohl schopnější filmař udělat dobrý film.

Podobně promarněnou příležitostí byl portrét skutečné fatální ženy, herčky Xeny Longenové ve filmu *Každému jeho nebe* (1981), hrála ji Jaroslava Obermaierová.

Steklého filmografii uzavírají *Příhody pana Příhody* (1982) a podle románu Ivana Olbrachta *Podivné přátelství herce Jesenia* film *Podivná přátelství herce Jesenia* (1985).

O pozdních filmech Karla Steklého většinou ani nevycházely recenze. Rozebírat ve stranickém tisku další prohru národního umělce se nehodilo a mladá kritika o Steklého tvorbě neměla důvod přemýšlet.

VOJTĚCH TRAPL (1917–1998)

působil za Protektorátu na Barrandově v německé společnosti Prag-Film, ale zapojil se do odbojové skupiny Předvoj. Po osvobození byl předsedou závodní rady, v únoru 1948 byl jmenován prozatímním ředitelem barrandovských ateliérů a poté ředitelem Krátkého filmu.

1955–1960 režíroval krátké průmyslové a populárněvědné filmy v Gottwaldově. Roku 1970 se, jak praví dobové slovníkové heslo, „plně zapojil do konsolidačního procesu“²¹⁴ a nakrátko se stal vedoucím dramaturgické skupiny. Od roku 1972 přednášel jako profesor na fakultě žurnalistiky UK a na FAMU.

Na počátku sedmdesátých let patřil Trapl k nejagresivnějším normalizátorům, přičemž jeho vystoupení svědčila o tom, že umělecké tvorbě nerozumí. Útočil na tvorbu šedesátých let, nedokázal pochopit ani mistrovský opus Metodího Andonova:

„Film z Bulharska *Kozí roh* je rozporuplným dílem: na jedné straně působí překrásná přírodní scenérie, syrovost atmosféry [...]. Na druhé straně dramatická stavba příběhu vyvolává pochybnosti. [...] Podobně i bulharský *Kozí roh*, volící v úvodních záběrech syrový naturalismus, snad opět ve snaze vyhnout se schematismu, odchyluje se od principů socialistického realismu.“²¹⁵

Ve svých 57 letech debutoval Trapl jako režisér autorského celovečerního hraného filmu

***Tobě hrana zvonit nebude* (1975)**

Hrají: Jiřina Petrovická, Josef Mixa, Eva Vaňátková, Václav Švorc, Martin Růžek aj.

Příběh se inspirovuje skutečnou událostí: 23. srpna po 1968 po invazi spojeneckých vojsk byla v Košicích rozhořčeným davem svlečena do naha a lynčována 48letá ruská manželka slovenského důstojníka Valentina Belasová, přistižená při strhávání plakátu se jménem svého manžela a adresou rodiny.²¹⁶

Vojtěch Trapl napsal nejprve divadelní hru *Tobě hrana zvonit nebude* (1973), její inscenace z Divadla S. K. Neumanna byla odvysílán v televizi (1974), a nakonec Trapl režíroval film.

Příběh je vyprávěn retrospektivně: prokurátorka Ronešová vzpomíná z perspektivy již konsolidované ČSSR na loňské události. Zlo je zastoupeno davem mladých výtržníků rozkurážených poslechem rockové hudby. Trapl použil kuriózně písničku maďarskou, tedy z jedné z invazních zemí, od skupiny Neoton: *A ház z alba Bolond város* – Bláznivé město, 1970 (anglosaský rock nebyl s ohledem na tantiémy v devizách našim filmařům dostupný). Dalšími zloduchy jsou novinář Voska, jenž neblaze ovlivňuje prokurátorčinu dceru, a advokát Kahan, u něhož se odhalí vina na perzekucích z padesátých let. Film sice inscenuje atmosféru roku 1968 jako hysterickou a pogromistickou, vynechává však rozhodující událost, jíž byla invaze; žádný tank v ulicích nespátříme.

²¹⁴ BARTOŠKOVÁ, Šárka a Luboš BARTOŠEK. *Filmové profily*. Praha: ČSFÚ 1986, s. 452.

²¹⁵ TRAPL, Vojtěch. Tvůrčím způsobem uplatňovat kritéria marxistické estetiky. *Film a doba*, 1972, r. 18, č. 12, s. 666.

²¹⁶ Fero Fenič jako student FAMU natočil o košickém incidentu krátký dokument *Človečina* (1974), nedávno se k němu vrátila ukrajinská dokumentaristka Anna Kryvenko v osobním vyznání *Můj neznámý voják* (1968).

K 30. výročí natočil Vojtěch Trapl topornou rekonstrukci únorového převratu:

***Vítězný lid* (1977)**

Edvarda Beneše ztělesnil, stejně jako ve Vávrově trilogii, Jiří Pleskot. Vladimíra Šmerala si zahrál, kuriózně stejně jako ve *Skřiváncích na niti*, Vladimír Šmeral. Role Klementa Gottwalda se zmocnil Július Pántik a výsledkem je karikatura, tím větší, když víme, jakým způsobem KG v následujících letech svoji funkci zastával – Pántik Gottwalda hraje jako přitroublého dobráckého dědečka.

Kvintesencí Traplova názoru na svět je jeho třetí a poslední filmový opus ***Velké přání*** (1981) o napařitém mladém učiteli (František Skřípek) na venkovské škole v jižních Čechách.

Mezi přední filmaře normalizační éry se překvapivě vyšvihl

STANISLAV STRNAD (1930–2012),

absolvent moskevského VGIKu, jenž předtím pro kina natočil jen *Zámek pro Barborku* (1962) a jinak měl na kontě úspěšné televizní mikrokomedie.

Málokteré dílo je pro normalizační roky tak příznačné jako jeho veselohra

***Můj brácha má prima bráchu* (1975),**

natočená podle námětu sexuálního osvětáře MUDr. Karla Bečky, jehož cílem byla výchova k zodpovědnému rodičovství. Honza (Jan Hrušínský) a Zuzana (Libuše Šafránková) spolu chodí, ona ho vyprovokuje k prvnímu pohlavnímu styku a otěhotní. Honzův mladší brácha seznámí rodiče obou mladých lidí, ti se spřátelí a slaví se svatba.

Titul byl převzat z hitu Václava Neckáře (1971, český text Zdeněk Borovec). Film souzněl se státní politikou, která podporovala populační přírůstek a mladé rodiny. Příznačná pro dobovou propagandu je scéna, ve které malý Martin stopne auto s ministrem a ukáže se, že soudruh ministr je neobyčejně laskavý a sympatický člověk. 1,4 miliony diváků.

Snímek byl překvapivě vyslán do soutěže MFF v Moskvě, kde získal Stříbrnou medaili. Poprvé od časů Miloše Formana český film o mladých lidech zabodoval na velkém mezinárodním festivalu. Tentokrát ovšem film didaktický, ideologický, režírovaný s průměrnou invencí:

„Pozornější analýza ukazuje, že »BRÁCHA« je v podstatě televizní záležitost a že má velice blízko např. k oblíbeným BAKALÁŘŮM, s nimiž ho spojuje zobrazení rodinného mikroprostředí, orientace na »rodinné« publikum (aby si každá generace přišla na své), anekdotický charakter epizod, jednoduchost vypravěčské linie a konec konců i herecké obsazení. Televizní BAKALÁŘI stejně tak jako různé mikrokomedie (často od Vlčka a Borovičky nebo ve Strnadově režii), vlastně připravili »BRÁCHOVI« půdu pro spontánní přijetí domácím publikem.“²¹⁷

Vzniklo pokračování ***Brácha za všechny peníze*** (1978).

²¹⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Návrat »prima bráchy«. *Rovnost*, 1. 8. 1979, s. 5.

Mezi dvěma díly bráchovskeho diptychu natočil Stanislav Strnad v konvenci socialistického realismu adaptaci románu Antonína Zápotockého *Rozbřesk* (1956) pod názvem

Čas lásky a naděje (1976).

Eva Trejtnarová ztělesnila v epickém příběhu temperamentní Terezku (Zápotockého babičku) od jejího romantického obluzení láskou k husarskému kavalírovi z vojenské posádky v Klatovech, přes sňatek z rozumu s dobráckým krejčím (Jaroslav Moučka), práci faktorky, stěhování do Prahy na Kampu, pokusy s vlastním podnikáním v oboru niťářství, přátelství s italským barvířem Ferramontim (Vlastimil Brodský), až po zapojení do prvních dělnických spolků a první milostné známosti její dcery Barunky (Lenka Kořínková).

A podle scénáře Arno Krause současné drama

Běž, ať ti neuteče (1976),

jež bylo podobně jako ‚Brácha‘, vysláno o dva roky později do soutěže MFF v Moskvě, ale statutární cenu nezískalo. Jde o retrospektivně vyprávěný příběh dělnického ředitele Kabáta (Zdeněk Hradilák), proti němuž intrikuje jeho kvalifikovanější náměstek (Radoslav Brzobohatý), který má vypočítavý poměr s jeho maloměšťáckou manželkou (Marie Drahokoupilová), zatímco do Kabáta je zamilovaná studentka Alena (hrála ji polská herečka Grażyna Sahatqiu-Długołęcka, která o rok dříve vzrušila publikum vyzývavou rolí v eroticky vypjatém filmu Waleriana Borowczyka *Historie hříchu*), dcera z politických důvodů poněkud odstaveného herce Martince (Martin Růžek), který se již poučil z krizového období a nechce se diskreditovat s žádnými disidenty.

Film byl příznačný pro dobový trend, jímž bylo spojování postav zasloužilých soudruhů s obdivem mladých žen:

„Společné mají filmy *Běž, ať ti neuteče*, *Stín létajícího ptáčka* a *Zrcadlení* vlašný divácký zájem [...] jakož i typ hlavního hrdiny, jímž je pokaždé muž středního věku v zodpovědné manažerské pozici. Autoři pak vždy proti svému hrdinovi postavili mladou dívku, která ho obdivuje. Můžeme v těchto filmech spatřit jistý druh snění vyhraněné skupiny mužů: jsou to ti, kdo se narodili ve dvacátých letech, zažili první republiku, válku, osvobození a Únor 1948, aktivně se podíleli na socializaci, v roce 1968 utrpěli jistý kariéerní pád, ale v čistkách po roce 1968 byli takzvaně prověřeni, zůstali členy strany. Je jim kolem padesáti a jejich údělem je specifická osamělost: ztratili kontakt s mladou generací, pozbyli přátele, lásky, možná (což v těch filmech nebylo) i čest a svědomí. Jsou to ti, kteří ve straně zbyli a zároveň v ní zaujímají vedoucí pozice. [...]

Normalizační autoři tedy dokázali propojit krizi středního věku s domněle překonanou krizí socialismu a vytvořili divácky nepůsobivé metafory o tom, jak znavení soudruzi v ‚poločase štěstí‘ potřebují povzbuzení v podobě alespoň symbolického kontaktu s energií mladých žen. Snad nejexplicitněji byl tento vztahový oblouk vzklenuť ve filmu Ladislava Rychmana *Píseň o stromu a růži* (1978), kde se objektem obdivu mladé Češky, sekretářky Metrostavu Lenky (Jelena Šebestová), stává sovětský inženýr Vladimír Kuzněcov (Vjačeslav Tichonov), osvoboditel Prahy z května 1945 a poradce při stavbě metra.“²¹⁸

Píseň o stromu a růži režíroval tvůrce *Starců na chmelu* LADISLAV RYCHMAN, viz níže.

²¹⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 388–389 a 394.

ZBYNĚK BRYNYCH (1927–1995)

byl, jak už víme, od konce padesátých let autorem několika vynikajících filmů (*Žižkovská romance*, *Transport z ráje*, *A pátý jezdec je strach*). Zároveň byla jeho tvorba již od šedesátých let podivně nevyrovnaná, vzlety a pády. Jako by pracoval do počtu, aby měl rok co rok jeden zářez a mohl dojíždět za prací do Západního Německa. Brynychovy normalizační filmy reprezentují to nejslabší z produkce oněch let. Inscenační ledabylost naznačuje, že si režisér svěřených scénářů moc nevážil.

Oáza (Barrandov – Turkmenfilm 1972)

Námět: Kamil Pixa. Hrají: Radoslav Brzobohatý, Štefan Kvietik, Rudolf Hrušínský, Josef Vinklář, Zdeněk Řehoř, Jiří Krampol, Josef Bláha aj. Dobrodružný příběh vojáků cizinecké legie v Africe 1943. Širokoúhlý a barevný film se natáčel v těžkých podmínkách turkmenské pouště Karakum a neměl úspěch u diváků ani u kritiky. Jiří Hrbas nazval svoji recenzi „Promeškaná příležitost“.²¹⁹

Jakou barvu má láska (1973)

Podle námětu Pavla Hajného vznikl pitomoučkový příběh o lásce televizního reportéra Cyrila (Václav Postránecký) k mladé inženýrce, zlepšovatelce a poslankyni národního výboru Mileně (Jaroslava Obermaierová). Ve veselém závěru je Milena odvezena do porodnice a z miminka se radují jak Cyril, tak Milenin bývalý milenec, testovací řidič Pavel (Rudolf Jelínek), který také najde štěstí. Film naplňuje dogma socialistického realismu tak důsledně, že ho autoři nejspíš nebrali vážně. Je plakátovou esencí normalizačních ideálů: optimismus, oddanost práci, veřejná angažovanost, soudružské vztahy, svatba a rodina, vše s úsměvy a v jásavých barvách. Dále hrají Jiřina Švorcová, Ilja Prachař, Jan Libíček aj. Název můžeme chápat jako ozvěnu neoromantické vlny ve světové kinematografii, zahájené americkým filmem *Love Story*, který se ale u nás nepromítal.

Noc oranžových ohňů (1974)

podle námětu Ivana Gariše je příběh správnáckého komunisty (Svatopluk Matyáš), jenž pod vlivem alkoholu zraní chodce a musí nastoupit výkon trestu. Ve vězeňské cele si získá úctu a respekt, pomůže šikanovanému Tomášovi (Jiří Lábus) a po odpykání poloviny trestu je propuštěn.

Romance za korunu (1975)

Učeň Píďa (Erik Pardus) prožije v Praze podivuhodnou noc s celebritami pop-music, což vyvrcholí po jídání klobásy spolu s Karlem Gottem a Ladislavem Štáidlem u stánku na Václavském náměstí (klobása 100 g: 3,- Kčs; chléb: 0,40; hořčice: 0,20). Necelý milion diváků.

Hněv (1977)

se vrací do roku 1967, kdy byla ohlášena politika útlumu těžby černého uhlí. Havíři se s nasazením života vypraví odkrýt zapomenutou uhelnou žílu, aby prokázali, že těžba je i nadále rentabilní. Na svou dobu ponurý film měl jen okrajovou distribuci a kritika si ho nevšímala.

²¹⁹ HRBAS, Jiří. Promeškaná příležitost. *Rudé právo*, 7. 9. 1972, s. 5.

Psychotriller *Stíhán a podezřelý* (1978) sleduje manžela opilé a nevěrné ženy (Regina Rázlová) stavitele ing. Trojana (Jiří Adamíra), který ji trochu přiškrtní, ona pak umře v důsledku embolie. Manžel si myslí, že ji zabil, dává se na útěk. Kriminálka (Ilja Prachř, Jiří Lábus) případ vyšetřuje, na základě pitvy se zjistí, že k vraždě nedošlo, nyní jde o záchranu muže na útěku, který míří na sever, kde se proslavil, když se podílel na přesunu katedrály v Mostě. Skrývá se tam v žalostném zdravotním stavu v domech určených k demolici, najdou ho tři kluci, nakonec je těsně před demolicí spatřen a zachráněn. Slabý film se pokouší o humorné odlehčování, provází jej vtíravá hudba Ladislava Štáidla. Kriminalista je humanista, jde mu o záchranu člověka.

Otevřený kriminální příběh podle Ivana Gariše *Kdo přichází před půlnocí* (1979), byl ozvláštněn koloritem pražské galérky.

Exploatační thriller *Mravenci nesou smrt* (1985) byl už v době vzniku vnímán jako bezděčná parodie a sleduje se jako „guilty pleasure“: ze západního velkoměsta do Karlových Varů posílá narkoboss (Jiří Vršťala) drogy v cukrových sáčcích. Zásilku ohlašuje dvojí agentka (Jana Březinová). Protidrogový tým vedený podplukovníkem Kořánem (Josef Vinklář) nastraží lest, aby zásilku převzala Bezpečnost. Využit je dvojník jednoho ze zlotřilců, na vlas mu podobný příslušník VB (Jan Kanyza). Německá centrála posílá killera Bartáka (Rudolf Jelínek), který má zlikvidovat čtyři aktéry českého drogového řetězce, včetně vrhače nožů Cejpa (Ladislav Mrkvička). Vše vrcholí spektakulární automobilovou honičkou. Publikum se smálo portrétům zdevastovaných mladých českých feťáků, kteří se tu odvažují u tuctové orchestrální hudby.

Ve snímku *Poločas štěstí* (1984) s Josefem Vinklářem se Zbyněk Brynych naposled a bez úspěchu vrátil k atmosféře Žižkova.

Žánrové filmy

Žánrová produkce byla za normalizace poměrně bohatá. K úspěšným komediím, parodiím, muzikálům, detektivkám a sci-fi ze šedesátých let přibyly desítky nových, které dodnes patří k pomyslnému zlatému fondu domácí filmové zábavy.

OLDŘICH LIPSKÝ (1924–1986)

natočil během normalizace řadu úspěšných komedií.

Miloval cirkus a dva cirkusové filmy natočil i v sedmdesátých letech:

pro děti a s Lubomírem Lipským v roli klauna

Šest medvědů s Cibulkou (1970)

a v koprodukcii s Mosfilmem

Cirkus v cirkuse (1975).

Na první přišlo do českých kin 840 tisíc diváků, na druhý 700 tisíc diváků a v SSSR, kde se hrál jako dvoudílný pod názvem *Solo dlja slona s orkestrom*, asi 25 milionu diváků.

Lipský pokračoval ve spolupráci s Milošem Macourkem, jenž zásoboval svými nápady jak Václava Vorlíčka, tak Oldřicha Lipského:

„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ (1970)

Lipského třetí „macourkovina“ byla inspirována detektivkou jugoslávského spisovatele Nenada Brixioho. Po Vorlíčkově průkopnickém snímku *Kdo chce zabít Jessii* jde o další parodii na comics, opět s účastí kreslíře Káji Saudka. 1,13 milionu diváků.

***Slaměný klobouk* (1971)**

Po René Clairovi adaptovali komedii Eugène Labiche také Oldřich Lipský s Milošem Macourkem. 750 tisíc diváků.

Dvě parodie vznikly podle scénářů Jiřího Brdečky a pokusily se navázat na úspěch *Limonádového Joea*.

Tato kontinuita je zřetelnější ve filmu

***Adéla ještě nevečeřela* (1977),**

kde se objevují tři hvězdy z „Limonádníka“: Olga Schoberová, Květa Fialová a Miloš Kopecký – a Rudolf Hrušínský (nedlouho po svém návratu na filmové plátno), také Naďa Konvalinková. Film parodoval tzv. carterovky – sešitové příběhy s postavou detektiva Nicka Cartera. Role byla nabídnuta Robertu Redfordovi, jehož agentovi se ale navržený honorář zdál směšně nízký. Cartera ztělesnil nakonec Michal Dočolomanský, masožravou rostlinu Adélu stvořil Jan Švankmajer.

Navzdory imponující vynalézavosti a upřímné snaze zopakovat úspěch, a možná právě pro tuto úpornou snahu, nedosáhla snaživá „Adéla“ lehkosti a elegance „Limonádníka“, jehož kůň nasál do svých nozder svobodný vítr zlatých šedesátých, zatímco Adéliným prostředím byl skleník. 1,3 milionu diváků.

***Tajemství hradu v Karpatech* (1981)**

se pokusilo přikročit k dílu Julese Verna jinak než Karel Zeman. Opět Michal Dočolomanský, Miloš Kopecký, Rudolf Hrušínský, nově Jan Hartl a jako výtvarník opět Jan Švankmajer. Kuriózně ve stejném roce 1981 natočil ve studiu Buftea vážně míněnou a slabě hodnocenou adaptaci Verneova románu rumunský režisér Stere Gulea. Kritika byla k Brdečkově a Lipského kreaci vlídná, ale přišlo jen 610 tisíc diváků:

„Přestože se i v tomto případě bude zřejmě hovořit o parodii, scenárista Brdečka se takovému žánrovému vymezení brání. Výchozí literární text totiž není natolik znám a pro tvorbu Julese Verna není natolik typický, aby se mohl stát zdrojem parodie obecně přijímané. V celku Vernova díla má okrajové postavení – především pro své do očí bijící umělecké nedostatky (špatná kompozice, ledabylý jazyk, odbyté rozuzlení atd. [...]) Brdečka proto v první řadě vnesl do Vernova syžetu potřebný kompoziční řád [...] a do takto upravené dějové osnovy vpletl množství autonomních šprýmů, gagů a legráček, které sice s románem nemají nic společného, zato jsou nebývale směšné pro dnešního československého diváka, neboť počítají s jeho kulturní zkušeností (pohrávání si s imitovanou rumunštinou, narážky na draculovský motiv, dialekt domorodců sestavený z nejkomičtějších prvků českých nářečí atd.).“²²⁰

²²⁰ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Tajemství Brdečky a Lipského. *Rovnost* 8. 10. 1981, s. 5.

Největších úspěchů však Oldřich Lipský za normalizace dosáhl díky humoru Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka:

Komedie o kondiciogramu s novým komikem Luděkem Sobotou

Jáchyme, hod' ho do stroje! (1974)

zapůsobila jako blesk, kina byla po dlouhé době vyprodána, tři miliony diváků.

Komedie o večerní průmyslovce

„Marečku, podejte mi pero!“ (1976)

nezůstala v okřídlených hláškách pozadu a přišly na ni dva miliony diváků. Zájem oživil Václav Klaus, když v roce 1999 prohlásil: „Nemohu ale přežít *Marečku, podejte mi pero*. To považuji za děsivě, děsivě špatný film.“

Scenárista Zdeněk Svěrák pomohl i pohádkám:

At' žijí duchové! (1977),

propagovali přibináček – pramen zdraví z Posázaví, 600 tisíc diváků

a ***Tři veteráni*** (1983) podle Jana Wericha získali 1,08 milionu diváků.

Uznalé recenze sklídila také ekologická sci-fi satira

Srdečný podzrav ze zeměkoule (1982),

ke které se Oldřich Lipský spojil s kreslířem Vladimírem Jiránkem a slovenskými komiky Milanem Lasicou a Júliusem Satinským. 970 tisíc diváků.

Nejméně nápaditým Lipského snímkem jsou zřejmě

Tři chlapi na cestách (1973) navazující podle scénáře Jaroslava Dietla na o deset let starší seriál a film *Tři chlapi v chalupě* (1963), který natočil Josef Mach. 743 tisíc diváků.

VÁCLAV VORLÍČEK (1930–2019)

pokračoval ve spolupráci s Milošem Macourkem a potvrdil své profesionální kvality.

Nejvýše vzlétla jejich

Dívka na koštěti (1971)

Hrají: Petra Černocká, Jan Hrušínský, Vladimír Menšík, Jan Kraus aj.

Předchůdkyně Harryho Pottera byla natolik sexy, že někteří mladiství diváci, včetně autora této příručky, navštívili film vícekrát během jediného týdne. 2 miliony diváků.²²¹

Ještě větší návštěvnost měla komedie

Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách (1974)

Hrají: Libuše Šafránková, Jaromír Hanzlík, František Filipovský, Mikloš Kopecký, Vladimír Menšík aj. 2,6 milionu diváků.

²²¹ Vývoj scénáře a partnerské spoluautorství Macourka a Vorlíčka prozkoumala Natálie Madejová. *Autorská poetika, demokratická spolupráce a komediální situace: scénaristický proces Dívky na koštěti*. Brno, 2021. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Martin Kos.

Volný cyklus jejich domnělých crazy komedií (i když pojem v angličtině možná neexistuje) završuje sci-fi

Což takhle dát si špenát (1977)

o nenadálém omlazení dvojice zlodějů, hrají Vladimír Menšík a Jiří Sovák. 1,5 milionu diváků.

Vytvořili také veleúspěšný pohádkový televizní seriál *Arabela* (1980), k němu se přimykající film pro kina *Rumburak* (1984) a také seriál *Létající Čestmír* (1983).

Nejúspěšnějším opusem Václava Vorlíčka jsou

Tři oříšky pro Popelku (ČSR–NDR 1973),

od devadesátých let nepostradatelná položka televizního Štědrého večera.²²²

Scénář: František Pavlíček (pokryt jménem Bohumily Zelenkové). Kamera: Josef Illík. Hudba: Karel Svoboda. Hrají: Libuše Šafránková, Pavel Trávníček, Rolf Hoppe, Vladimír Menšík aj. Skupina Oty Hofmana oslovila, se souhlasem ústředního ředitele Jiřího Purše, původně Jiřího Menzela. Ústřední dramaturg FS Barrandov Ludvík Toman využil Menzelových námitek proti koprodukcí s NDR a režii svěřil Vorlíčkovi. Šťastnou okolností bylo převedení příběhu do zimy, s ohledem na sezónní vytíženost studia DEFA. Pojetí Popelky jako sebevědomé a nebojácné dívky, která jezdí na koni, chytře a aktivně si namluví prince a učiní z něj rovnoprávného partnera, konvenuje současnému feministickému diskurzu. 2,7 milionu diváků. K Vánocům 2021 byl do kin uveden norský remake *Tři přání pro Popelku*, režírovala Cecilie A. Mosli.

Coby úspěšný pohádkář ujal se Vorlíček i režie snímku *Princ a Večernice* (1978), Hrají: Juraj Ďurdiak, Libuše Šafránková, Vladimír Menšík aj. 1,2 milionu diváků.

Vznik vinařské trilogie vysvětlil režisér takto:

„Měli jsme už s Milošem Macourkem napsaný a připravený scénář nové crazy komedie *Což takhle dát si špenát*, který ležel v tvůrčí skupině a čekal na schválení. Proto, když si nás k sobě do kanceláře pozval ředitel Filmového studia Barrandov doktor Miloslav Fábera, nečekali jsme žádný podraz a mysleli si, že po úspěchu předchozích snímků máme zelenou. Jenže Fábera na nás vytasil něco úplně jiného. [...] Bylo prý řečeno, tvrdil a mířil při těch slovech prstem nahoru, abychom už nechali těch ptákovin a natočili něco pořádného. [...] *Což takhle dát si špenát* pustí do výroby, až natočíme tohle. [...] Miloš si knížku vzal domů, přečetl, a pak mi zavola, že nám nezbyvá než se zastřelit. Vůbec netušil, co s tím.“²²³

Jednalo se o bujarý vesnický román v duchu „zdravého pozemšťanství“ od předsedy Svazu českých spisovatelů Jana Kozáka *Svatý Michal* (1971), už v roce 1972 adoptovaný pro televizi. Miloš Macourek z něj převzal zemitou postavu předsedy JZD Michala Janáka a vymyslel nový příběh, který se odehrává v létě 1968 na jižní Moravě: vinaře se snaží ošidit emigrantský šejdř.

²²² Vznik a osudy filmu včetně jeho zahraničního uvádění zkoumá kolektivní monografie: SKOPAL, Pavel (ed). *Tři oříšky pro Popelku*. Praha: NFA 2016.

²²³ VORLÍČEK, Václav a Petr MACEK, *Pane, vy jste režisér!* Praha: Ikar, 2017, s. 114–116.

Ze všech filmů, které se v letech 1973-76 snažily zostudit reformní rok 1968, mělo pak

Bouřlivé víno (1976),

širokoúhlý, barevný, 135 minut, hrají: Vladimír Menšík, Božidara Turzonovová, Jiří Vala, Čestmír Řanda, Iva Janžurová aj.,

jako jedině kasovní úspěch (630 tisíc návštěvníků) a diváci si je vzájemně doporučovali, mimo jiné kvůli scéně, v níž Iva Janžurová v roli venkovanky předvádí pánům striptýz („krása bez závoje“ byla jedním z výdobytků osmašedesátého).

Dílo našlo místo v televizním vysílání a na DVD i po roce 1989. Ani režisér se ho nezřekl:

„Myslím ale, že mnohé se později projevilo v ještě mnohem horší podobě, než v jaké jsme to naznačili my. Připadá mi, že Miloš ve scénáři trochu předpověděl Viktora Koženého, který po revoluci ve velkém okradl celou republiku.“²²⁴

Následovala dvě slabá pokračování, která s tvorbou Jana Kozáka – kromě figury Michala Janáka – neměla společného už vůbec nic:

Zralé víno (1981): spor o přidruženou výrobu a odhalení podvodníka, 329 tisíc diváků

a ***Mladé víno*** (1986): do pálavického JZD přichází nový, mladší předseda a řeší problémy s výpočetní technikou. 320 tisíc diváků.

Ojedinělým žánrovým vybočením byla pro Václava Vorlíčka černobílá „noirová“ detektivka ***Smrt si vybírá*** (1972)

podle scénáře překladatele z angličtiny Jaroslava Kořána (1940–2017), jenž absolvoval scenáristiku na FAMU, v roce 1973 byl na rok uvězněn, v letech 1990-91 byl pražským primátorem a poté šéfredaktorem Playboye.

Hrají: Václav Postránecký, Jana Šulcová, Jan Libíček, Jaroslav Moučka, Ladislav Mrkvička aj. Někdo zastřelil poštovního řidiče. Po vrahovi začne pátrat jeho kamarád a seznámí se se zpěvačkou Klárou. Scénář byl napsán pro taxikáře, dramaturgie děj převedla mezi pošťáky. Účinkuje ostravská skupina Flamingo nedlouho před svým nuceným přejmenováním na Plameňáky.

Svoji „komedii nekomedii“ o vojínovi Švadlenkovi ***Dva muži hlásí příchod*** (1975) podle zasloužilého humoristy Gustava Oplustila, s Jaromírem Hanzlíkem a Jorgou Kotrbovou označil Vorlíček ve svém vzpomínání za „kravinu“.

Zelená vlna (1981) podle scénáře Vladimíra Kaliny byla „kopcem anekdot z pátečního odpoledne“.

Hloupoučké veselohře ***Já nejsem já*** (1985) se nepodařilo využít potenciál spojení dvou zajímavých komiků – Oldřicha Kaisera a Petra Nárožného. Vizáž si zde vyměnili dva chlapíci s protikladným vztahem k ženám, okouzující sňatkový podvodník – erotoman a vůči ženám zdrženlivý manažer v závodě módní konfekce.

²²⁴ Tamtéž, s. 117.

ZDENĚK PODSKALSKÝ (1923–1993)

potěšil diváky muzikálem

Noc na Karlštejně (1973)

podle hry Jaroslava Vrchlického, s hudbou Karla Svobody, hrají Karel Höger, Jana Brejchová, Vlastimil Brodský, Daniela Kolářová, Jaromír Hanzlík, Waldemar Matuška, zpívá Helena Vondráčková aj. 1,3 miliony diváků.

Po komedii s Natašou Gollovou, Evou Svobodovou a Jiřím Hrzánem *Drahé tety a já* (1974) umožnil Zdeněk Podskalský vytoužený režijní start Ladislavu Smoljakovi,²²⁵ když mu prakticky přenechal režii posmutnělé komedie o dvanáctisměně bytů *Kulový blesk* (1979), pod kterou jsou oba podepsáni. Režíroval pak další dílo Svěráka a Smoljaka – recesistickou hudební komedii z filmařského prostředí *Trhák* (1980), která – ač považována za slabší – měla dvojnásobnou, téměř milionovou návštěvnost.

Podskalského filmografii uzavírají *Křtiny* (1981) podle Jaroslava Dietla, s Milošem Kopeckým, a *Revue na zakázku* (1982) v koprodukcí s Kazachfilmem. Natočil také řadu pořadů pro televizi.

LADISLAV SMOLJAK (1931–2010)

spolu se Zdeňkem Svěrákem vymysleli velké komediální hity sedmdesátých let.

Nejdříve je režírovali Oldřich Lipský (*Jáchyme, hod' ho do stroje!*, „*Marečku, podejte mi pero!*“), Jiří Menzel (*Na samotě u lesa*) a Zdeněk Podskalský (*Trhák*). Režii *Kulového blesku* (1978) Podskalský velkoryse přenechal Smoljakovi.

Ten pak natočil samostatně vynikající komedii

Vrchní, prchni! (1980)

s Josefem Abrhámem v roli falešného vrchního

a tři filmy spjaté s poetikou Divadla Jára Cimrmana:

životopisnou mystifikaci *Jára Cimrman, ležící, spící* (1983),

adaptaci hry *Vražda v salónním coupé Rozpuštěný a vypuštěný* (1984)

a příběh trampot divadelního souboru založený na reálných zkušenostech

Nejistá sezóna (1987)

s cenným „cameo“ vystoupením bývalého obávaného ústředního dramaturga Luvíka Tomana.

Jak doložil Ondřej Toužimský, Smoljakovým vzorem byl Jacques Tati. Smoljak „...nechtěl dělat klasickou komedii. Chtěl tvořit filmy, které v sobě budou zahrnovat jak humor, tak vážno.“²²⁶

²²⁵ Cestu Ladislava Smoljaka k filmové režii včetně okolností vzniku filmu *Kulový blesk* prozkoumal TOUŽIMSKÝ, Ondřej. *Cimrman u filmu aneb Jak Ladislav Smoljak vyměnil jeviště za filmovou scénu*. Brno, 2019. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

²²⁶ Tamtéž, s. 34.

LADISLAV RYCHMAN (1922–2007)

ke svým dvěma velkým muzikálům (*Starci na chmelu*, 1964; *Dáma na kolejích*, 1966) připojil třetí, vymyšlený ve spolupráci s Jiřím a Ladislavem Štáidlovými:

Hvězda padá vzhůru (1974)

Předloha: Josef Kajetán Tyl (hra *Strakonický dudák*). Hudba: Ladislav Štáidl. Hrají: Karel Gott, Jitka Molavcová, Josef Somr aj. Širokouhý, barevný, 136 minut.

Modernizovaná a již koncem šedesátých let plánovaná verze obrozenecké báchorky o tom, že ve světě čekají na našince jenom samé nástrahy a nejlíp je doma, získala novou aktuálnost poté, co asi sto tisíc občanů po srpnu 1968 emigrovalo a exil zvažovali i bratři Štáidlové a Karel Gott. Přestože si na film koupil lístek téměř milion diváků, úspěch to nebyl: Karel Gott postrádal herecké charisma, antiemigrační ideové poselství bylo dotěrné a z žádné písničky se nestal hit.

Píseň o stromu a růži (1978) byla další variace na téma „mladé ženy obdivují zasloužilé soudruhy“, kde se

„objektem obdivu mladé Češky, sekretářky Metrostavu Lenky (Jelena Šebestová) stává sovětský inženýr Vladimír Kuzněcov (Vjačeslav Tichonov), osvoboditel Prahy z května 1945 a poradce při stavbě metra. Připomeňme scénu, v níž se Lenka zřekne rande se svým vrstevníkem a v roli průvodkyně zavítá s ing. Kuzněcovem do baru, kde její ctitel Tomáš prohodí: ‚A nevím, proč ty mladý holky na starý chlapy tak letěj. Pro prachy? Pro hezký řeči? Anebo pro fáro, kterým je pak svezou?‘ Druhý den pak Lenka mladíkovi urážku oplátí: ‚My mladý holky teď totiž strašně jedem po starších pánech! Tos včera večer nepochopil?‘ Tomáš ale není až tak špatný chlapec, neboť má kapelu, která hraje ‚písničky našich dědů, našich tátů, prostě takový písň, který znamenaly konec války‘. Postupně však vyjde najevo, že z Lenčiny strany nejde o nevinný flirt (aby Tom žárlil), ale že je do inženýra Kuzněcova opravdu zamilovaná. Navrhne mu, aby spolu utekli z recepcce, a jsme svědky romantického souznění v parku zvlhlém jitřní mlhou, kde galantní Vladimír elegantně odmítne Lenčinu přítulnost příslovím: ‚Ke starému stromu nepřipínej růži.‘ Film v *Rudém právu* nerecenzoval Jan Kliment, ale Miroslav Courton, který napsal, že se filmu ‚daří v nejednom místě rozeznít v divákovi i ty nejcitlivější struny citu‘ a ‚prostě, nenásilně a o to přesvědčivěji podat citlivou a současně závažnou výpověď o přátelství a spolupráci našich národů a navíc ještě vydat umělecké svědectví o tom, jak se rodilo pražské metro.‘^{227,228}

Z dalších Rychmanových filmů z období normalizace měla značný divácký úspěch hudební komedie *Jen ho nechte, at' se bojí* (1977) s Luděkem Sobotou a Helenou Vondráčkovou. Natočil také fádni partnerskou komedii *Láska na druhý pohled* (1981) a vztahu studentky z „lepší“ rodiny a zedníka, pohádkovou morailitu *Zlatá slepice* (1980) a sci-fi horor „*Babičky dobíjeje přesně!*“ (1983).

²²⁷ COURTON, Miroslav. Nový český barevný film. *Píseň o stromu a růži. Rudé právo*, 1979, r. 59, č. 114, s. 5.

²²⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťaně. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 394–395.

Kriminální film

Podobně jako v šedesátých letech vyráběl Barrandov kriminální filmy i za normalizace, zpravidla dva až čtyři ročně. Plnil tak úkol věnovat se „branně-bezpečnostní“ tematice a popularizovat práci bezpečnostních složek. Bezpečnost ovšem pronikala i do dalších příběhů: příslušníci zasahovali ve filmech psychologických, dětských, pro mládež, v komediích atd.

Kriminální snímky nebyly v kinech nijak zvlášť úspěšné, jejich návštěvnost málokdy překročila 200 tisíc diváků, ale ani jejich výrobní náklady nebyly vysoké, neboť se v sedmdesátých letech ještě natáčely černobíle a odehrávaly se v současnosti. Pro srovnání: jediná detektivka Václava Vorlíčka *Smrt si vybírá* (1972) měla náklady 2,7 milionu Kčs, zatímco předcházející *Dívka na koštěti* (1971) stála o milion víc (psávalo se tehdy, že právě barva zvyšuje rozpočet o milion) a kostýmní pohádka *Princ a Večernice* (1978) přišla na 5,2 miliony Kčs.

Kriminálky také potřebovala televize (dodnes je potřebuje: každý týden odvysílá ČT jednu až dvě normalizační detektivky, přestože má sama bohatou detektivní produkci vlastní) a zřejmě se dobře prodávaly do bratrských zemí, odkud se do zdejší distribuce nakupovaly zase jejich detektivky, ponejvíce z NDR.

Kriminální snímky se zároveň, ač na ně do kina mnoho lidí nechodilo, těšily pověsti zábavného žánru, který publikum potřebuje. Nelze pominout ani fakt, že tvorba kriminálek naše tvůrce bavila: mohli se učit ze západních filmů, inscenovat akční scény, kriminálky byly vizitkou filmařské profesionality, přičemž se nemusela až tolik řešit ideovost, neboť bylo samo sebou zřejmé, že zločin je špatný a „naši kluci“ dobří. Vydatnou tvůrčí dílnou se stal Sequensův seriál *30 případů majora Zemana*, právem opovrhovaný jako propagandistická manipulace, ale dodnes také obdivovaný přinejmenším pro epizodu *Studna*.

Jediná kriminálka z doby normalizace, která vyprodala kina, byla *Smrt stopařek* (1979) Jindřicha Poláka, otevřený kriminální příběh podle skutečné události, 1,2 miliony diváků.

Kriminální žánr měl též svého teoretika. Byl jím Zdenek Zaoral, jenž publikoval ve *Filmu a době* tři inspirativní taxonomické eseje.²²⁹ Jejich výchozí myšlenkou je teze, že – jak praví název první studie – „kriminální film není filmová detektivka“. V Zaoralově systému je detektivka podmnožinou širší kategorie kriminálního filmu, kam dále patří špionážní film, gangsterka, otevřený kriminální příběh (kde je pachatel od počátku znám, sledujeme jeho skutky a jak bude dopaden) atd.

Některé normalizační kriminálky byly zároveň normalizující. Dvě vznikly na počátku sedmdesátých let a napsal je **IVAN GARIŠ**, vlastním jménem **ANTONÍN PRCHAL** (1923–1996). Po válce se dal ke Státní bezpečnosti a v roce 1952 se stal prvním náměstkem ministra národní bezpečnosti. Podílel se na neblahých bezpečnostních operacích té doby, včetně akce Kámen. Osobně zatýkal Otto Šlinga a Rudolfa Slánského. V roce 1956 byl z StB uvolněn, v roce 1963 odsouzen na šest let do vězení a roku 1964 propuštěn. Jako důstojník StB používal krycí jméno Ivan Gariš, které pak použil jako pseudonym při své literární tvorbě, zahrnující šest detektivních a špionážních novel, scénáře šesti filmů a deseti televizních titulů. V nich Gariš využil jak své zkušenosti z práce v silových složkách, tak z vězení.

²²⁹ ZAORAL, Zdenek. Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba*, 1978, roč. 24, č. 3, s. 149–155.

ZAORAL, Zdenek. Vzory a osobitost. Český kriminální film 1. část), *Film a doba*, 1978, roč. 24, č. 4, s. 218–225.

ZAORAL, Zdenek. Hrdinou je bezpečnost. *Film a doba*, 1978, roč. 24, č. 5, s. 326–334.

Ivan Gariš byl scenáristou druhého „normalizujícího“ snímku (po filmu *Klíč*), jež do výroby připravila skupina Vojtěcha Trapla:

Člověk není sám (1971),

režie: Josef Mach, hrají: Zdeněk Kampf, Jiřina Švorcová, Jiří Sovák, Vladimír Šmeral, Jan Libíček, Jan Teplý aj. Černobílý, klasický formát.

Dramatický příběh se odehrává v roce 1953. Hrdinou je váhající inženýr, který se drží stranou budovatelského nadšení, když tu náhle jej navštíví bývalý známý emigrant. Pod vlivem předsedkyně ZO KSC (Jiřina Švorcová) se inženýr přidá na správnou stranu a špionážní síť, která si brousila zuby na jeho vynález, je zlikvidována. Skromný černobílý film s překvapivým obsazením „rehabilituje“ typický stalinský narativ: na jedné straně komunisté a jejich bezpečnostní aparát, na straně druhé vraždící špioni a záškodníci. Mezi nimi slušný, ale kolísavý inteligent, o jehož postoj se vede ideový zápas.

Podle novely a scénáře Ivana Gariše vznikly v téže skupině Vojtěcha Trapla také

Cesty mužů (1972), režie: Ivo Toman, černobílý, klasický formát.

Dobrodružný, až westernový příběh, ve kterém bezpečácký „superman“ s pokerovou tváří Laňka (Karel Hlušička) proniká do bandy záškodníků, kteří páchají vraždy a sabotáže proti JZD, a překazí jim útěk na Západ. Film se snaží rehabilitovat činnost bezpečnostních složek na počátku padesátých let a jejich drsné vyšetřovací metody, což je jednak osobní téma Ivana Gariše, jednak ideové zadání poté, co byly tyto metody v roce 1968 zpochybněny. Úvodní komentář (komentářový voice over byl častým vyjadřovacím prostředkem normalizujících filmů) to říká jasně: „Bylo to v době, která už pro mnohé z nás je legendární historií. V době, kdy se na našem území upevňovala lidová moc a kdy minulost, která nechtěla umírat, se nelítostně střetávala s přítomností. V době, ve které mnozí muži hledali svoji cestu.“ *Cesty mužů* byly vedle filmu *Vysoká modrá zed'* a *O moravské zemi* pokusem padesátá léta obhájit. A to nikoli tím, že by se jejich krutost zakryla, ale naopak tím, že se exponuje jako správná věc.

Na kriminální žánr se specializoval **DUŠAN KLEIN (1939–2022)**,

jenž debutoval již v roce 1964 filmem *Místenka bez návratu* (1964). Od sedmdesátých let natáčel každý rok jeden kriminální film, ať detektivní nebo špionážní: *Jeden z nich je vrah* (1970), *Lekce* (1971), *Zatykač na královnu* (1973), *Město nic neví* (1975), *Sázka na třináctku* (1977), *Kam nikdo nesmí* (1979). Nejsou to filmy tuctové a vždy je něco ozvláštňuje. ***Radikální řez*** (1983) líčil vyšetřování vraždy, ke které došlo v romské osadě.

Snímky ***Případ mrtvého muže*** (1974) a ***Případ mrtvých spolužáků*** (1976) vycházely ze skutečných, neuzavřených kriminálních případů; spojovala je dvojice vyšetřovatelů major Sojka (Jaroslav Moučka) a kapitán Erba (Vácoav Mareš).

Zvláštním případem bylo ***Tajemství zlatého Buddha*** (1973) podle novely Josefa Nesvadby *Případ zlatého Buddha*, na scénáři spolupracoval i Ladislav Fuks. Dobová detektivka se odehrávala v roce 1881 na pozadí svárovské stávky. Příběh ucházející, vyprávění mdlé, černobílý obraz, vytříbený obrazový styl, skvělé obsazení: Eduard Cupák, Jana Preissová, Otakar Brousek, Blanka Waleská.

Několik kriminálek natočil také **OTAKAR FUKA (1936–2012)**.

Nejzajímavější byla první z nich, širokoúhlé a černobílé psychodrama o manželské krizi ***Svědectví mrtvých očí*** (1971) s Jiřím Adamírou, Slávkou Budínovou a Danuší Klichovou.

Následovaly ***Zlaté rybky*** (1977), ***Pumpaři od Zlaté podkovy*** (1978), ***Příliš velká šance*** (1984), ***Černá punčocha*** (1986).

Režisér nejlepších detektivek z šedesátých let **PETR SCHULHOFF (1922–1986)** natočil psychologickou kriminálku *Vím, že jsi vrah...* (1970) a *Osud jménem Kamila* (1974). Po návratu Rudolfa Hrušínského před kameru přidal čtvrtý kousek do série o majoru Kalašovi: *Diagnóza smrti* (1979).

JINDŘICH POLÁK (1925–2003),

zaměstnaný mnoho let seriálem *Pan Tau*, natočil otevřené kriminální příběhy *Noc klavíristy* (1976) a *Smrt stopařek* (1979), v daném žánru největší „blockbuster“ (1,2 miliony diváků).

S kriminálkami experimentovali i filmaři, kteří v osmdesátých letech nastupují:

KAREL KOVÁŘ (1944–1987) debutoval detektivkou *Past na kachnu* (1978),

JIŘÍ SVOBODA si, jak je jeho zvykem, problematiku nejprve teoreticky prostudoval a pak natočil thriller *Řetěz* (1981).

Od krimi ke komedii

S během let dochází ke zvláštnímu úkazu: režiséři, kteří v žánru kriminálního filmu dosáhli jistých úspěchů, jsou jím po letech unaveni nebo touží po plném hledišti a pouštějí se do komedií. Nikoli do kriminálních komedií, ale do komedií satirických a společenských.

První, kdo takto otočil kormidlem, byl

PETR SCHULHOFF.

Podle vlastních scénářů vychrlil bezprostředně za sebou šestici komedií s nejlepšími komiky a komičkami své doby a dlouhými názvy. Úplné překvapení to nebylo, protože už řadu let natáčel humoristické pořady pro televizi, nejznámějším jeho snímkem je silvestrovský *Bohouš* (1968).

Schulhoffovy komedie se jmenují:

Hodíme se k sobě, miláčku...? (1974)

Zítřka to roztočíme, drahoušku...! (1976)

„*Já to tedy беру, šéfe...!*“ (1977)

„*Já už budu hodný, dědečku!*“ (1978)

Co je doma, to se počítá, pánové... (1980)

Příště budeme chytřejší, staroušku! (1982).

OTAKAR FUKA natočil satirický diptych

Pátek není svátek (1979) a *V podstatě jsme normální* (1981).

Největší dosah měl obrat, který učinil **DUŠAN KLEIN**, když podle Ladislava Pecháčka natočil teenagerovskou komedii

Jak svět přichází o básníky (1982)

a postupem let k ní přidal pět pokračování.

Film měl potíže se schválením, do kin se dostal opožděně a v prvních týdnech se o něm nesmělo psát. Nevyšla ani recenze z prosince 1982:

„[...] půjde tedy konečně o vytouženou generační výpověď? [...] Nikoli, netřeba se obávat, tvůrcům šlo především o pobavení diváka. Žádná provokace, žádný šok, žádné pohoršení. Jen pohoda a pěkná podívaná po devadesát minut filmového času.

Ale ta podívaná má odpich, švih a nápad! [...]

I když je cílem autorů zábava a bylo by nespravedlivé měřit Kleinovo nové dílko např. náročněji pojatými filmy Smyczkovými, přece jen se tu modeluje určitý životní a estetický ideál vycházející z dneška a dnešku nabídnutý. Prohlédněme si jeho takřikajíc chemické složení, na jaké bázi a z jakých prvků se tento fiktivní obraz mládeže osmdesátých let tvoří.

Především se podařilo, aby nejen název, ale celý film byl ve znamení poezie, aby básnivostí dýchal a jiskřil. Nuže, jaká je to poezie, jakému básnickému typu se blíží? S údivem konstatujeme, že patronem je staříčkový Fráňa Šrámek. Je pochybné, má-li zrovna on být vzorem současným dospívajícím veršovcům, neboť víme ze střední školy, jak poměrně daleko k němu mají dnešní mladí čtenáři [...].

Dušan Klein příjemně překvapil. Už jsme si odvykli čekat od Barrandova něco tak živého, hezkého, rozhybaného a vtípného. Z biografu vycházíme vysmátí a spokojení jako už dlouho ne. [...]²³⁰

Recenze Jana Klimenta v *Rudém právu* vyšla až dvanáct týdnů po premiéře. Kritik s nechutí zaregistroval divácký úspěch a odmítl způsob, jakým film přistupuje k erotice.²³¹ Komedii zhlédlo v českých kinech cca 1,5 milionu diváků.

O pár desítek tisíc víc jich mělo pokračování ***Jak básníci přicházejí o iluze*** (1984).

Dušan Klein se pak vrátil k romské tematice, a to filmem ***Kdo se bojí, utíká*** (1986); do role mladého učitele v českém pohraničí obsadil „básníka“ Pavla Kříže.

Kleinovu filmografii osmdesátých let uzavírají další dvě komedie podle knížek a scénářů Ladislava Pecháčka:

Dobří holubi se vracejí (1988) o protialkoholní léčebně, s vynikajícími herci (Milan Kňažko, Vladimír Menšík, Rudolf Hrušínský, Marián Labuda aj.

a ***Vážení přátelé, ano*** (1989) o referentovi v továrně na záchodové mísy prožívajícím krizi středního věku (Milan Lasica); příběh je jakýmsi komunálně satirickým katalogem nešvarů každodenního reálného socialismu či – jak postřehla Věra Míšková v *Rudém právu* – sledem anekdot.²³²

Obě smutné komedie byly typické pro bezprostředně předlistopadovou tvorbu, která se snažila využít relativního představového uvolnění k rozšíření svého kritického zásahu. Se změnou režimu jejich naléhavost vyprchala.

²³⁰ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Proč přicházejí o básníky? (Strojopis, nepublikováno.)

²³¹ KLIMENT, Jan. Jenom legrácky nemohou stačit. Nad novou českou filmovou komedií. *Rudé právo*, 20. 1. 1983, s. 5.

²³² MÍŠKOVÁ, Věra. Ane, ane, anekdoty, ty má každý rád. *Rudé právo*, 9. 11. 1989, s. 5.

Distance a diskontinuita

V rámci tzv. diferencovaného přístupu dostali po nástupu normalizačního vedení příležitost stráničití filmaři, kteří se přihlásili k nové politické linii.

Ti ostatní, kteří se v tzv. krizovém období nějak „provinili“, dostali distanc.

Někteří odešli do exilu, jiní změnili profesi.

Režiséři, kteří se zasloužili o největší úspěchy českého uměleckého filmu šedesátých let, byli dle principu diferencovaného přístupu do nové tvorby zapojováni postupně.

Ti, kteří si pospíšili s nějakou formou pokání, mohli bez přerušení pokračovat v tvorbě.

Z bádání o tomto období vyplývá, že s některými filmaři, jako byl Jan Němec nebo Pavel Juráček, se přestalo počítat, ale většina z nich měla být odstavena na několik málo let a poté se směla vrátit k celovečerní tvorbě. Vedení kinematografie neztratilo o jejich talent zájem.

Z odstupu jde o několik příběhů režisérů, kteří se na jistou dobu vzdálili, aby byli posléze navraceni, ať už příčiny jejich odmlky byly jakékoli. Někteří bez přerušení a hned, jiní po několika letech nucené distance nebo práce v nižších profesích.

OTAKAR VÁVRA (1911–2011)

vstoupil do sedmdesátých let s průšvihem. Posluchač FAMU Vlastimil Venclík natočil absolventský film *Nezvaný host* a dílo bylo pochopeno jako alegorie sovětského vpádu v srpnu 1968. Profesor Otakar Vávra mu dal jedničku s vykřičníkem. Kopii i s negativem zabavilo Ministerstvo vnitra. Otakar Vávra dostal stranickou důtku. Vzpomíná:

„Jednalo se buď o mou likvidaci a kriminál, nebo o míru stranického trestu. Jiřina Švorcová, které si tenkrát Brežněv velice vážil pro její dramatické sugestivní a stranické vystupování, mě zachránila tím, že Venclíkův snímek prohlásila prostě za špatný. Mně doporučili, abych přiznal, že jsem udělal chybu. Měl jsem totiž přítěžující okolnost právě v tom vykřičníku k té jedničce při klasifikaci. Přiznal jsem tedy chybu a dostal jsem vysoký stranický trest: důtku. To znamenalo při příští takové chybě vyloučení ze strany. Důsledky tohoto trestu jsem poznal teprve v roce 1971. Většina pedagogů byla postupně vyhozena z FAMU. [...] Já jsem byl zbaven všech akademických funkcí a všech vedoucích funkcí na FAMU: funkce prorektora, vedoucího katedry režie a vedoucího pedagoga ročníku, to znamenalo, že jsem nesměl vést žádná praktická cvičení, směl jsem jen přednášet teoreticky. Posluchač Venclík byl vyloučen nejen z FAMU, ale i ze všech vysokých škol. Původně jsme měli jít do vězení a FAMU měla být zavřena, protože byla označena jako hnízdo protisocialistického a protisovětského spiknutí.“²³³

Otakar Vávra reagoval ofenzivně. Spojil se svým starým známým, spisovatelem a scenáristou Miloslavem Fáberou, v té době ředitelem FSB, a vytvořili spolu, mimo dramaturgické skupiny, trilogii z moderních dějin:

²³³ VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996, s. 264.

Dny zrady I-II (1973), barevný, širokoúhlý, 208 minut.

Kamera: Jaromír Šofr. Výtvarnice: Ester Krumbachová. Hudba: Zdeněk Liška.

Hrají: Jiří Pleskot, Bohuš Pastorek, Gunnar Möller, Jaroslav Radimecký, Martin Gregor aj. Historie dramatických zářijových dnů 1938, kdy Československo čelilo tlaku nacistického Německa a domácích hitlerovců a čtyři velmoci podepsaly Mnichovskou dohodu „o nás bez nás“. Sugestivnímu filmu nelze upřít dramatickou působivost. Scény diplomatických jednání jsou zahrány skvěle, masové scény násilných střetů, demonstrací a všeobecné mobilizace mají rytmus a spád. Pamětníky film ve své době potěšil, vyzněl korektně a odvážně: prezident Beneš byl zobrazen důstojně, nechyběl Jan Masaryk.

Klement Gottwald (Bohuš Pastorek) měl tvář i hlas, jak si ho lidé pamatovali. Dle vzpomínek Jiřího Menzela natočil Vávra *Dny zrady*, protože byl starý lišák:

„Pro snazší schvalování filmu přilepili s Fáberou do toho příběhu scény s Gottwaldem a jeho partou. Nebyl by to ironik Vávra, aby pro roli Gottwalda nevybral herce s nejhoupějším obličejem v Praze.“²³⁴

Druhý díl trilogie

Sokolovo (Barrandov – Mosfilm 1974).

o vzniku československé bojové jednotky v SSSR a její první velké bitvě, už nebyl tak úspěšný. Otakar Vávra ho dle vlastních slov natáčel v depresi. Kameraman Miroslav Ondříček, jemuž FSB tuto práci k jeho neradosti přikázalo, musel být kvůli zdravotním potížím nahrazen Andrejem Barlou. Film byl širokoúhlý, barevný, promítaný i na 70mm formátu.

Vedle působivých (zkáza Lidic) obsahuje scény křečovitě a nevěrohodně, které se snaží držet komunistické interpretace, dehonestovat západní odboj a zvýraznit roli KSČ. Ludvíka Svobodu hrál Ladislav Chudík, Otakara Jaroše ztělesnil Martin Štěpánek. Role národního hrdiny nesměla být svěřena Radoslavu Brzobohatému, jenž měl „škraloup“ za *Ucho*. Když Martin Štěpánek odešel do exilu a začal promlouvat ze Svobodné Evropy, bylo *Sokolovo* staženo z kin.

Třetí díl trilogie

Osvobození Prahy (1975), opět barevný, širokoúhlý, na 70mm formátu, se historické pravdě vzdálil nejvíce. V zobrazení Pražského povstání chybí jeden z nejdůležitějších aktérů: komunist a pozdější politik pražského jara Josef Smrkovský. Zamlčeny jsou zásluhy vlasovců.

Vávrova trilogie z moderních dějin vznikla v době, kdy byl žánr válečného velkofilmu velmi produktivní. Diváci v ČSSR znali ze 70mm kin americké spektakly *Bitva v Ardenách* a *Tora, tora, tora!*, krátce se hrál *Most u Remagenu*, natáčený v létě 1968 v Čechách. V 70mm a širokoúhlých biografech běžela sovětská „odpověď“ na hollywoodské eposy – pentalogie *Osvobození* Jurije Ozerova. Z Jugoslávie přišla ohromující *Bitva na Neretvě*, s následnou *Sutjeskou* se *Dny zrady* utkaly v soutěži MFF v Moskvě. Dvoudílný válečný velkofilm natočili i Bulhaři (*Záře nad Drávou*). Ze vzpomínek Otakara Vávry ale nevyplývá, že by tyto zahraniční velkofilmy měly na jeho práci vliv. Projekt filmu *Sokolovo* pocházel už z padesátých let.

²³⁴ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 287. Gottwalda ztělesnil Bohuš Pastorek.

V další své tvorbě uplatnil Otakar Vávra svoji erudici mistra náročných projektů a velkofilmů. Současně se vyhýbal současným látkám a s výjimkou jediného sci-fi se soustředil na historii:

Příběh lásky a cti (1977) o milostném poměru mladého a chvílemi nepříjemného bouřliváka Jana Nerudy (Jiří Bartoška) ke Karolíně Světlé (Božidara Turzonovová) vznikl podle scénáře Jiřího Šotoly (1924–1989), básníka, prozaika a dramatika z generace časopisu *Květen*, jenž po roce 1969 patřil k „odstaveným“ spisovatelům a vrátil se do oficiální literatury v roce 1976.

Také

Temné slunce (1980) vzešlo ze scénaristické spolupráce s Jiřím Štolou a bylo druhou, aktualizovanou adaptací dystopického sci-fi románu Karla Čapka *Krakatit* (1924), který Otakar Vávra adaptoval poprvé v roce 1948, tehdy v reakci na atomovou bombu. 133minutové *Temné slunce*, podobně jako *Tajemství Ocelového města* (1978) Ludvíka Ráži, reagovalo na aktuální americký vynález neutronové bomby, která měla „jen zabíjet lidi“, ale hmotné statky měly vyváznout beze škody.

Skvělé obsazení: Radoslav Brzobohatý, Rudolf Hrušínský, Magda Vášáryová, Luděk Munzar, Nóra Némethová, András Bálint aj. Kameraman Miroslav Ondříček si při výbuchu těžce spálil ruku, vystřídal ho Josef Illík. Hudba: Martin Kratochvíl.

Temné slunce sklidilo v kuloárech značné opovržení hned po své premiéře při zahájení MFF v Karlových Varech 1980 a dodnes patří k nejvysmívanějším normalizačním filmům. Komicky vyznívají například scény protiválečné demonstrace hippies. Otakar Vávra dílo později pokládal za omyl a „chybný počín“. Filmu byla mj. vytýkána „zrada“ Čapkova odkazu, což ale není přesvědčivá námitka, nakořik víme, že spisovatel vkládal do svých vědeckofantastických děl nejaktuálnější narážky na mezinárodní politiku (*Válka s mloky*, *Bílá nemoc*).

Ve spolupráci s Milošem Václavem Kratochvílem natočil Vávra dvoudílné (149 minut)

Putování Jana Amose (1983),

s Ladislavem Chudíkem v titulní roli, dále hrají Jana Březinová, Marta Vančurová, Zuzana Cigánová aj. Film podléhá konvencím životopisných filmů, které paroduje komedie *Jára Cimrman, ležící, spící*, když Komenský potkává různé umělce a myslitele své doby a zdraví se s nimi). Působivé je pantomimické znázornění knihy *Labyrint světa a lusthauz srdce*, na jehož choreografii se podílel mim Ladislav Fialka.

Rekvizity a kostýmy byly následně využity k dalšímu historickému filmu podle M. V. Kratochvíla ***Komediant*** (1984) s Oldřichem Kaiserem v titulní roli.

Film ***Oldřich a Božena*** (1984) je čtvrtou Vávrovou adaptací Františka Hrubína (stejnomená hra), hrají v ní Jiří Bartoška a Ilona Svobodová, ale žár *Romance pro křídlovku* odnesla voda.

Veronika (1985) podle M. V. Kratochvíla čerpá ze života Boženy Němcové; hrdinkou je její důvěrnice (skutečná postava), která se stala její konfidentkou. Hrají: Taťjana Medvecká, Jana Hlaváčová, Martin Růžek, Jiří Bartoška aj. Jeden z českých filmů normalizačního období, které na látce z doby národního obrození zkoumaly téma špiclování a tajné policie (*Božská Ema*, *Záchvěv strachu*).

Poslední Vávřův celovečerní film

Evropa tančila valčík (1989), opět podle M. V. Kratochvíla, je poměrně suchopárným panoramatem politické situace před první světovou válkou. Film šel do kin v říjnu 1989 a v nastalé politické situaci málokoho zajímal; nesklidil téměř žádné recenze, v kinech neuspěl.

O Otakaru Vávrovi se po roce 1989 často štítlivě psalo, že „točil za všech režimů“.²³⁵ Totéž lze přátelsky říci o režisérovi, jenž se vnímal jako Vávruv mravní protiklad:

JIŘÍ KREJČÍK (1918–2013)

natočil ve skupině Vojtěcha Trapla podle povídek Giovanniho Baccaccia (*Arabský kůň*) a Markéty Navarské (*Náušnice*) frivolní historickou komedii

Hry lásky šálivé (1971),

uvedenou do kin jen čtyři měsíce po světové premiéře *Dekameronu* Piera Paola Pasoliniho, který jsme však tehdy u nás neviděli. Hrají: Miloš Kopecký, Božidara Turzonovová, Jozef Adamovič, Jiří Sovák, Magda Vášáryová aj.

Černobílé psychologické kriminální drama *Podezření* (1972)

se vracelo k nacistickým zločinům. Kvůli obsazení slovenské hlasatelky Jarmily Košťové, hrdinky bratislavského televizního a rozhlasového vysílání po srpnové invazi 1968, měl film opožděnou premiéru koncem prosince 1973 a promítal se v kinech jen dva měsíce.

Jiří Krejčík byl následně na tři roky „odstaven“, od roku 1976 natáčí televizní filmy a do kina se vrací historickým kostýmním filmem

Božská Ema (1979),

s Božidarou Turzonovovou v titulní roli pěvkyně Emy Destinové.

Scenárista Zdeněk Mahler vyprávěl historku, že když nesl scénář ústřednímu řediteli Jiřímu Puršovi, seděl u něj zrovna Jiří Krejčík a stěžoval si, že nedostává práci. Purš tedy Mahlerův scénář ihned přidělil Krejčíkovi.²³⁶

Není pravda, jak se dnes tvrdí, že se *Božská Ema* hrála jen v okrajových kinech. V Praze zpívala přes Vánoce dva týdny v kině Lucerna a poté v dalších biografech. V ČSR se uskutečnilo 5,3 tisíce představení, ale přišlo na ně jen 390 tisíc diváků. Výhrady zformuloval Jan Kliment:

„[...] film dostal až přehnaně jen národně osvobozeneckou, respektive spíš jen národně obrozeneckou notu. Všechno ostatní šlo stranou, ačkoli tu byla jedinečná příležitost i třídního pohledu, protože dnes už přece víme o oné době mnohem víc, než co nám o ní ve své nacionalisticky zbarvené legendě vyprávěla buržoazie. Toho se bohužel film předem vzdal a vydal se na cestu, která značně připomíná učebnice ze škol buržoazní republiky, pohled jednostranný a jednostrunný. [...]

Chyba se stala v celkovém pojetí, které se bohužel dalo zavléci do vod jen národního entuziasmu, místy až přehnaně zdůrazňovaného [...]. A mohl to být film, který by nás chytil za srdce jinak než jen jaksi plakátově a místy až podbízivě prostřednictvím národních barev a manifestace jakéhosi všeobjímajícího češství, které samo o sobě neznamena vůbec tolik, kolik mu film přičítá. Odtud dojem včerejšnosti toho všeho. Škoda.“²³⁷

²³⁵ Srov. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry. In *Studia Moravica VI Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. s. 229-234. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/32.pdf> [cit. 10. 6. 2020] a ŠTOLL, Martin. Televizní odchod Otakara Vávry mezi veřejnou službou a bulvárem. In: OSVALDOVÁ, Barbora. *Co je bulvár, co je bulvarizace*. Praha: Karolinum, 2016, s. 65–70.

²³⁶ ZAORALOVÁ, Eva. Žalozpěv nad člověkem. Rozhovor se Zdeňkem Mahlerem o filmu Den sedmý, osmá noc. *Film a doba*, 1990, r. 36, č. 6, s. 302–303.

²³⁷ KLIMENT, Jan. Zbožštělá Ema. Nový český barevný film. *Rudé právo*, 17. 1. 1980, s. 5.

Jiří Krejčík pokračoval v práci pro televizi
a o pět let později natočil podle románu Romana Ráže jízlivou komedii

Prodavač humoru (1984)

z prostředí krajské kulturní agentury; tato krajská kulturní střediska (KKS) za socialismu kontrolovala a povolovala činnost estrádních souborů, hudebních skupin apod.

FRANTIŠEK VLÁČIL (1924–1999)²³⁸

měl na počátku sedmdesátých let projekty, které se nerealizovaly, např. *Zjevení o ženě rodiče podle svatého Jana*. Nejdále dospěly přípravné práce k *Rallye* z prostředí automobilových závodů.²³⁹ Poté dostal režisér šanci pracovat pro Krátký film Praha, vedený Kamilem Pixou: natočil tam krátké lyrické dokumenty *Město v bílém* (1972), *Karlovarské promenády* (1973) a *Praha secesní* (1975). Mezi nimi natočil v gottwaldovském studiu, jež spadalo pod Krátký film, dva středometrážní dětské filmy:

baladickou ***Pověst o stříbrné jedli*** (1973) podle scénáře Vladimíra Körnera a s malým Marošem Kramárem, o česání semen z korun jehličnatých stromů,
a válečné drama ***Sirius*** (1975) podle scénáře Kamila Pixy o chlapci, který obětuje svého psa, aby se nedostal do rukou Gestapa.

František Vláčil se vrátil na Barrandov filmem

Dým bramborové natě (1976),

podle románu Bohumila Říhy *Doktor Meluzin* (1973), který oficiální kritika považovala za úspěch „konsolidované“ literatury: příběh lékaře, který po manželské krizi (manželka emigruje) odchází pracovat na venkov. Příběh v sobě neexplicitně skrýval zkušenost mnoha lidí, kteří po stranických čistkách v roce 1970 byli nuceni opustit svá zaměstnání a začínat znovu někde jinde. Do hlavní role Vláčil obsadil Rudolfa Hrušínského, kterého tak v roce 1977 diváci spatřili na plátně po pěti letech distance.²⁴⁰

Dále hrají: Věra Galatíková, Marie Logojdová aj. Kamera: František Uldrich, hudba: Zdeněk Liška. Vláčil dostal Zvláštní cenu festivalového výboru na FČSF v Bratislavě.

Dým bramborové natě vyzněl při premiéře v roce 1977 jako nezvykle vážné a empiricky vzácně pravdivé dílo, jedno ze dvou, které „rehabilitovaly“ tragické téma; druhým byl *Den pro mou lásku* Juraje Herze. Spolu s dalšími filmy produkčního roku 1976 (*Hra o jablko*, *Ružové sny*) zapůsobily jako nadějný obrat, přestože vedení kinematografie v oceněních nadále preferovalo svoji „stranickou gardu“, tedy Jaroslava Balíka (*Jeden stříbrný*), Stanislava Stranada (*Běž, ať ti neuteče*) a Václava Vorlíčka (*Bouřlivé víno*).

Jak zjistil Petr Gajdošík, považovalo vedení FS Barrandov Františka Vláčila za vynikajícího filmaře a těšilo se z jeho návratu, takže měl najednou rozpracováno více projektů současně.

Nejdříve vznikly

²³⁸ Viz monografii GAJDOŠÍK, Petr. *František Vláčil. Život a dílo*. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2018.

²³⁹ Tamtéž, s. 219–327.

²⁴⁰ Předchozí film s Hrušínským byla *Oáza*, 1972. Film Vladimíra Čecha *Štafeta*, 1975, jenž byl skutečným návratem Hrušínského, se musel kvůli poslední povídce předělat a šel do kin až počátkem roku 1979.

Stíny horkého léta (1977) podle scénáře Jiřího Křižana, na který si zpočátku myslel Zdenek Sirový. Westernový příběh z beskydské chalupy po druhé světové válce, která je přepadena pětici mlčenlivých banderovců. Hospodář Ondřej Baran naučí svého synka základním zemědělským dovednostem a pustí se do osamělého odporu. Hrají: Juraj Kukura, Marta Vančurová, Jiří Bartoška aj. Film byl pokládán za velký úspěch produkčního roku 1977, byl oceněn jednou ze tří hlavních cen na FČSF v Českých Budějovicích a vyslán do soutěže 21. MFF v Karlových Varech, kde získal Velkou cenu – Křišťálový glóbus ex aequo se sovětským filmem *Bílý Bim, Černé ucho*.

Banderovci nemluví, protože kdyby ano, hovořili by ukrajinsky, což by vyvolalo nežádoucí asociace. Jedna z interpretací, která může divákovi přijít na mysl, je chápat příběh jako alegorii přepadení Československa armádami pěti států Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Podrobný výzkum Petra Gajdošíka však takový tvůrčí záměr neprokázal.²⁴¹ Alegorickým směrem o filmu uvažoval například brněnský kritik Jiří Pavel Kříž, když svoji recenzi nazval „Životní optimismus proti temné moci“, což redakce obměnila na „Životní optimismus proti temné noci“.²⁴²

Koncert na konci léta (1978) je výpravný životopisný film o Antonínu Dvořákovi. Scénář napsal Zdeněk Mahler, skladatele ztělesnil Josef Vinklář. Jak zjistil Petr Gajdošík, uvažovalo se dokonce o 70mm formátu.²⁴³

Hadí jed (1981) podle scénáře Ireny Charvátové je příběh osmnáctileté Vladky (Ilona Svobodová), která se vypraví do maringotky za svým otcem alkoholikem (Josef Vinklář). Černobílý obraz (kamera: František Uldrich) byl v té době již vzácnou uměleckou volbou. Snímek byl vnímán jako režisérova osobní zpověď, když byl jeho vlastní zápas s „hadím jedem“ všeobecně znám.

Pasáček z doliny (1983) je baladická adaptace stejnojmenné novely Ladislava Fukse (1977) o setkání desetiletého chlapce v Beskydech roku 1947 s banderovci. Hrají: Vlastimil Drbal, Josef Kemr, Libuše Geprtová aj.

Stín kapradiny (1984) je adaptace stejnojmenné novely Josefa Čapka o dvou mladících na útěku před spravedlností, hráli je polští herci Marek Probosz a Zbigniew Suszyński. Jak zjistil Petr Gajdošík, uvažoval Vlácil o tomto díle už na konci šedesátých let.²⁴⁴ Možná proto vzniklo dílo skličujícím způsobem působivé, jež se svou poetickou atmosférou volně řadí ke dvěma filmům z šedesátých let o dvojicích prchajících chlapců: *Démanty noci* a *Finský nůž*.

Posledním celovečerním filmem Františka Vlácil je neúspěšný životopisný film o básníkovi Karlu Hynku Máchovi ***Mág*** (1987) s Jiřím Schwarzem a Veronikou Žilkovou v hlavních rolích. Snímek byl, jak si povšimla dobová kritika, natočen dosti ledabyly, a jak doložil Petr Gajdošík, býval režisér při natáčení tak těžce opilý, že některé části filmu vznikly bez jeho aktivní účasti.²⁴⁵

²⁴¹ Tamtéž, s. 451, poznámka 1809.

²⁴² KŘÍŽ, Jiří. Životní optimismus proti temné noci. *Rovnost*, 10. 8. 1978, s. 5.

²⁴³ GAJDOŠÍK, Petr. *František Vlácil. Život a dílo*. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2018, s. 469.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 549.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 404.

KAREL KACHYŇA (1924–2004)

přešel do nového období plynule: v roce 1970 dokončil podle scénáře Jana Procházky *Ucho*, které šlo bez uvedení v kinech do trezoru,

a ve stejném roce, také podle scénáře Jana Procházky, ale už bez jeho jména v titulcích (napsání jsou tam Ota Hofman a Karel Kachyňa), natočil

Už zase skáču přes kaluže (1970). Kamera: Josef Illík. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Vladimír Dlouhý, Karel Hlušíčka, Zdena Hadrboľcová, Vladimír Šmeral aj.

Domestikovaná adaptace stejnojmenného autobiografického románu australského spisovatele Alana Marshalla o chlapci, který překonává onemocnění obrnou. Dílo bylo prezentováno jako jeden z prvních velkých úspěchů nového vedení československé kinematografie. Stříbrná mušle na XIX. MFF v San Sebastianu.

V časopise *Záběr* poskytl Karel Kachyňa rozhovor Jiřímu Hrbasovi a přihlásil se k socialismu,²⁴⁶ což uvítal Jan Kliment v *Rudém právu*.²⁴⁷

Jaroslav Dietl napsal třídílnou televizní minisérii *Alexandr Dumas starší*, kterou režíroval Jaroslav Dudek s Vladimírem Menšíkem v titulní roli. Bezprostředně poté podle ní natočil Karel Kachyňa barrandovský film

Tajemství velkého vypravěče (1971) s Martinem Štěpánkem v hlavní roli.

Úspěšný dětský snímek

Vlak do stanice Nebe (1972) podle scénáře Oty Hofmana

vypráví o dívence Dáše, kterou maminka poslala ve válečném roce 1944 do hor. Dášu obdivuje Franta, syn topiče na lokomotivě.

Lyrický film

Láska (1973) podle scénáře Oty Hofmana

vypráví o lásce ve dvou generacích: zubařka Eva (Milena Dvorská) se sblíží s inženýrem (František Velecký), ale zamilují se do sebe i jejich děti Andrea (Jaroslava Schallerová) a Petr (Oldřich Kaiser).

JAROSLAVA SCHALLEROVÁ (1956)

debutovala v titulní roli Jirešova filmu *Valerie a týden divů* (1969). Následně účinkovala ve čtyřech maďarských filmech, včetně *Mraveniště* (1971) Zoltána Fábriho a *Agnus dei* (1971) Miklóse Jancsóa. Výrazné role vytvořila ve filmech *My, ztracený holky* (1972), *Elixiry ďábla* (1972), *Láska* (1973), *Třicet panen a Pythagoras* (1973), *Rozdělení* (1976). Nepřijata ke studiu herectví, stala se kosmetičkou.

Horká zima (1973) bylo černobílé drama ze Slovenského národního povstání, v hlavní roli Petr Haničinec. Vzniklo ve skupině Karla Copa.

Robinsonka (1974) bylo nové, barevné zpracování dívčího románu Marie Majerové, s Miroslavou Šafránkovou v titulní roli, natočené ve skupině Oty Hofmana. První verzi natočil v roce 1956 Jaromír Pleskot.

²⁴⁶ HRBAS, Jiří. S Karlem Kachyňou... *Záběr*, 1971, r. 4, č. 9, s. 3.

²⁴⁷ KLIMENT, Jan. O angažovanosti. Nad rozhovorem s Karlem Kachyňou. *Rudé právo* 29. 4. 1971, s. 5.

Pavlínka (1974) podle románu Alfréda Technika líčí události kolem svárovské stávký roku 1870 na Jablonecku. Šestnáctiletá Pavla Linková (Brigita Hausnerová) byla jednou ze sedmi obětí střelby do dělníků. Proletářské téma se tvůrci snaží manýristicky ozvlášťňovat, poetizovat a lyrizovat. Skupina Oty Hofmana.

Škaredá dědina (1975). Rodinné drama z počátku třicátých let podle novely Petra Jileminického *O dvou bratřech, z kterých prvý druhého vôbec nepoznal* z knihy *Kompas v nás* (1937). Děj provázený folklorními slavnostmi je přenesen do kopaničářské vesnice Žitková a setkáme se tu i se žitkovskou „bohyní“, tedy fenoménem, který zpopularizoval až bestseller Kateřiny Tučkové *Žitkovské bohyně* (2012). Skupina Karla Copa.

Smrt mouchy (1976).²⁴⁸ Dospívání jinocha, který fotografuje. Podle námětu Pavla Blumenfelda, skupina Vladimíra Kaliny. Tři stupně lásky: platonická, sexuální a plná. Hrají: Luboš Knytl, Jana Pehrová (dnes Krausová), Miroslava Šafránková, Josef Somr, Libuše Švormová, Milena Dvorská, Otakar Brousek ml., Jaroslav Satoranský, Petr Haničinec. Vynalézavá kamera Jaroslava Kučery, hudba Zdeňka Lišky.

Malá mořská víla (1976). Pohádka podle Hanse Christiana Andersena. Skupina Oty Hofmana. Kamera: Jaroslav Kučera. Hrají: Miroslava Šafránková, Radovan Lukavský, Petr Svojtka, Marie Rosůlková, Milena Dvorská, Libuše Šafránková aj. Prachovské skály jako mořská říše. 860 tisíc diváků.

Setkání v červenci (1978). Učitelka angličtiny (Daniela Kovářová), matka malého Davida (Tomáš Holý), prožívá na letním jazykovém táboře milostný poměr se svým studentem Jakubem (Oldřich Kaiser), kterého předtím nechala propadnout. Scénář Ota Hofman, skupina Vladimíra Kaliny, kamera: Jan Čuřík, přes půl milionu diváků.

Čekání na dešť (1978). Scénář: Karel Čabrádek. Skupina Oty Hofmana. Kamera: Jan Čuřík. Dvanáctiletá Alena (Dita Kaplanová) se o prázdninách v pražském paneláku nudí a myslí na muže a na lásku. Nejdříve se jí líbí herec Budil (Jiří Bartoška), potom opilý voják Pavel (Zdeněk Sedláček). Když ho však jde doprovodit na nádraží, objeví se Pavlova přítelkyně. Zlatý střevíček na FF pro děti v Gottwaldově. Zvláštní cena poroty na MF filmů pro děti a mládež v Gijonu.

Zlatí úhoři (1979). Vynikající televizní zpracování povídky Oty Pavla. Vladimír Menšík, Rudolf Hušínský aj.

Lásky mezi kapkami deště (1979). Scénář: Jan Otčenášek, Vladimír Kalina. Kamera: Jan Čuřík. Skupina Vladimíra Kaliny. 126 minut. Hrají: Vladimír Menšík, Lukáš Vaculík, Jan Hrušínský, Zlata Adamovská, Tereza Pokorná, Rudolf Hrušínský.

Epický příběh rodiny ševce Bursíka, ničeného Baťovým monopolem, v Praze na Žižkově ve třicátých letech. Jímavý, perfektně natočený, emočně strhující film, předurčený k úspěchu, byl přijat překvapivě chladně: 217 tisíc diváků. Na FČSF v Košicích jen cena pro v té době již zesnulého Jana Otčenáška za celoživotní scenáristickou práci s přihlédnutím k tomuto filmu.

²⁴⁸ O filmu píše BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Mám strašný trable, paní Kodetová. O jednom tvůrčím nezdaru z doby normalizace. *Film a doba*, 2016, roč. 62, č. 4, s. 28–33.

Autorovi této příručky se film líbil, ale jeho recenze v *Rovnosti* nevyšla:

„[...] Počáteční rozběh vzbuzuje poněkud obavy z levného figurkaření; jak se zdá, mnoho nechybí, aby se básnický pohled na žižkovské ‚malé lidi‘ zvrhl v obvyklou apoteózu českého maloměšťáctví. Tvůrci měli naštěstí dost sil ubránit dílo před pokusem sentimentality a dospěli k obrazu drsnému, namnoze krutému; to se týká linie společenské i osobně-intimní. [...]

Ničení živnostníka nelitostným šroubem konkurence slouží ve filmu jako pozadí pro obraz dospívání jeho dvou synů. Jde hlavně o dospívání erotické [...]. Zhoustlá erotická atmosféra proniká doslova celým filmem; nevzpomínám si na jiný náš film, který by v tomto směru šel tak daleko. Patrony [...] byli Šrámek, Hrabal, Machatý... a Federico Fellini. Dílo nezapře, že jeho tvůrci studovali zejména *Amarcord*. Převzali nejen postavy prostitutek a slabost pro kabarety [...], ale i kypré ženštiny, detaily dámských pozadí, figuru obézního spolužáka, dále se inspirovali postavou Štěstíčka, sekvencí fašistické slavnosti, provokativní prostorekostí v slovu i obrazu, prostě spoustou prvků, které neodmyslitelně patří k rukopisu italského mistra, jakkoliv i žižkovská látka může skýtat obdobné atrakce. Kde se projevuje snaha být ‚felliniovštější‘ samotného Felliniho, tam film baví, oslňuje, ale nepřináší žádné novum. Mnohem cennější jsou pasáže, v nichž režisér, věrný sám sobě, rozvíjí bolestný příběh mladé lásky. [...] Rozjítřenost jinošského věku umí Kachyňa zobrazit jako nikdo jiný. A erotická nota *Lásek mezi kapkami deště* je nejsilnější a nejhlubší tam, kde jde o věčný rozpor ideálu a skutečnosti, čistoty a špíny, lásky a zrady, plynoucího času, který v každé vteřině odkrývá radost i zklamání, krásu i bolest, naději i ošklivost... [...]²⁴⁹

Janu Klimentovi byl film málo revoluční:

„Zdá se mi, že se tu stala jedna chyba: scénář se snažil vyprávět jakousi baladu o starém minulém Žižkovu. [...] A nakonec je film zbytečně neúnosně dlouhý [...]. Příliš nám všechny postavy ukazuje jen jako oběti, zatím co starý proletářský Žižkov byl sice také anarchistický, ale především revoluční. Škoda, že oné revolučnosti s neoddělitelnou perspektivou nového života a boje není ve filmu víc, že v něm vlastně vůbec není.“²⁵⁰

Cukrová bouda (1980) podle scénáře Vladimíra Körnera se odehrává v roce 1945 pod Králickým Sněžníkem, v době dramatických česko-německých vztahů (německý antifašista, německé ženy, wehrwolfové...).

Značného diváckého úspěchu dosáhly dva líbivé příběhy z přelomu padesátých a šedesátých let, podle románu Adolfa Branalda *Vizita* (1967):

Pozor, vizita! (1981) o bacilonosiči Prepslovi (Rudolf Hrušínský), odsouzeném k věčné karanténě, dále hraje Veronika Jeníková, 650 tisíc diváků a

Sestřičky (1983) o začínající sestřičce Marii, dále hraje Jiřina Jirásková. Humor, sex a první velká jadrná role Jiřiny Jiráskové po letech distance. Hlavní představitelku Alenu Mihulovou režisér objevil, zamiloval se do ní a vzal si ji v roce 1994 za ženu. 2 miliony diváků.

Silně erotická, včetně homosexuálního motivu, byla i komedie o jinošském dospívání

Fandy, ó Fandy (1983), hrají: Bohumil Starý, Ondřej Vetchý aj.

²⁴⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Žižkov nejen nostalgický. (Strojopis, nepublikováno.)

²⁵⁰ KLIMENT, Jan. Trochu příliš nostalgie. Nový film Karla Kachyni v kinech. *Rudé právo*, 31. 7. 1980, s. 5.

Seriál *Vlak dětství a naděje* (1985) patří k evergreenům televizního vysílání.

Následovaly tři filmy s Karlem Heřmánkem:

Příběh fotografa ženských aktů

Dobré světlo (1985) podle Karla Čabrádka

měl potíže se schválením, do kin se dostal s několikaměsíčním zpožděním. Hráli Karel Heřmánek, Ivana Chýlková, Jana Šulcová, Anna Tomsová aj. 630 tisíc diváků.

Smrt krásných srnců (1986) podle Oty Pavla (poprvé zfilmoval Vladimír Merta jako absolventský snímek na FAMU, 1975).

Kam, pánové, kam jdete? (1987) podle scénáře Milana Ležáka, se odehrává na dálkovém pochodu.

Poněkud kýčovité melodrama

Oznamuje se láskám vašim (1988) vypráví o lásce českého labského lodníka Káji k německé dívce, vedoucí oddílu Hitlerjugend a dceři velitele koncentračního tábora Ulrice, která nakonec zahyne při bombardování Drážďan. Hrají Lukáš Vaculík a Markéta Hruběšová.

Blázni a děvčátka (1989) se odehrávají mezi dětmi na Žižkově v padesátých letech, hrají Radim Špaček a Milan Šimáček.

Dlouho připravovaná koprodukce

Poslední motýl (ČR–Francie 1990)

vypráví o pařížském mimovi, jenž inscenuje představení s židovskými dětmi v terezínském ghettu. Hrají: Tom Courtenay, Brigitte Fossey, Milan Kňažko aj. Snímek, dokončený po Listopadu, u kritiky propadl a v kinech se skoro nehrál, 44 tisíc diváků.

Po Listopadu natočil Kachyňa pro televizi z pozůstalosti Jana Procházky jeho náměty ***Městem chodí Mikuláš*** (1992, v kinech uvedeno 1996) a ***Kráva*** (1993, uvedeno 1996).

Natočil také ***Fany*** (1995) podle Jiřího Hubače s Jiřinou Bohdalovou

a ***Hanele*** (1998) podle Ivana Olbrachta.

Mnoho let se Karel Kachyňa ucházel o prózu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále*, k jejíž realizaci ale nepřikročil a adaptaci později natočil Jiří Menzel.

JAROMIL JIREŠ (1935–2001)

přешel do normalizačního období hagiografickým filmem o komunistické mučednici Marušce Kudeříkové (1921–1943), jehož scénář měl ale připravený už na konci šedesátých let:

...a pozdravuji vlaštovky (1972).

Kamera: Jan Čuřík, hudba: Luboš Fišer. Hrají: Magda Vášaryová, Viera Strnisková, Július Vašek aj. Lyrický snímek v závěrečných minutách může v divákovi vyvolat smutek nad všemi popravenými ženami v československých dějinách. Sklidil uznání i v zahraničí, Jaromil Jireš získal za scénář cenu na MFF v Locarnu.

Následovaly slabší filmy:

Lidé z metra (1974) podle scénáře Vladimíra Kaliny vyprávějí tři povídky o budovatelích pražského metra: *Privátní demolice*, *Balada o Bulfasovi*, *Chebský fenik*.

Ostrov stříbrných volavek (ČSR–NDR 1976) podle scénáře Františka Pavlíčka (pokryla ho svým jménem Věra Kalábová) byl příběh tří chlapců na pozadí dělnického hnutí v Německu po první světové válce.

Talíře nad Velkým Malíkovem (1977) byla fantastická komedie o návštěvě mimozemšťanů.

V roce 1978 bylo Jirešovi dovoleno splnit si svůj záměr a natočit film podle Vladimíra Párala, nikoli však prozatím *Katapult*, jehož scénář měl připravený od šedesátých let, ale knihu, kterou se Páral přihlásil k ideovým požadavkům sedmdesátých let:

Mladý muž a bílá velryba (1978)

sice končí tragicky, ale je optimistickým příběhem o pracovním nasazení a lidském štěstí. Hrají: Ivan Vyskočil, Jana Brejchová, Zlata Adamovská. Film byl doma vysoce oceněn a vyslán na MFF do Moskvy, kde nezískal žádnou ze statutárních cen.

Causa Králík (1979) podle Jaroslava Dietla líčila příběhy advokáta na malém městě.

Útěky domů (1980) s Tomášem Holým a Janou Brejchovou vyprávějí o situaci adoptovaného chlapce v rodině, která prochází manželskou krizí.

Následoval pozoruhodný projekt, který ale zpočátku nebyl Jirešův:

Opera ve vinici (1981)

Písničkář Vladimír Merta absolvoval FAMU půlhodinovým snímkem *Smrt krásných srnců* podle Oty Pavla. Poté si napsal do značné míry autobiografický scénář (název se měnil: nejdříve *Mikulecké pole*, později *Smrtka na bílém koni*, nakonec *Opera ve vinici*) o své cestě za moravským folklórem. Scénář mu ale barrandovské vedení k režijnímu debutu nesevěřilo, režii byl pověřen Jaromil Jireš. Pozdvižení na Podluží vyvolalo už samotné natáčení: rodáci se báli, že dílo znesvětil památku Fanoše Hřebačky-Mikuleckého, autora domněle lidových písniček (*Víněčko bílé*), který měl být jeho hlavní postavou. Spokojeni nebyli ani s výsledným obrazem podlužáckého života, pohled „pražského kluka“ se ocitl v konfliktu s jejich sebevnímáním. Film do jisté míry aplikuje „koloniální“ syžet: mladý muž přichází z metropole do divočiny, je fascinován místními obyčejí a získá přítulnou domorodou dívku. Snímek v kinech propadl (jen 78 tisíc diváků), na což Vladimír Merta později narážel ve své písni *Video 2000* (1989):

„Na video si mě nahrával ministerský synek
V Melodii o mně – Jak já to slyším – píše Soudruh Donovan
Můj neúspěšný film se hrál s úspěchem v prázdných kinech
sám sobě stojím modelem akorát coby námět na román“²⁵¹

²⁵¹ Dostupné z: http://music.taxoft.cz/v_merta/pisne/pisne.php?soubor=video_2000.htm&kat=v
a <https://www.youtube.com/watch?v=kNQnnWV1k> [cit. 11. 6. 2020].

Z dobové recenze:

„Rovinu první tvoří obecné úvahy »o střetu kultury městské s kulturou venkovskou«, o komerčnosti a nekomerčnosti v umění i v životě, o tom, že prameny čistoty třeba hledat na Moravě a ve folklóru, nikoli v Praze a v rocku, jinými slovy, jde o problémový okruh, jímž se u nás nejúspěšněji zabývá časopis Melodie. Již z tohoto konstatování plyne, jak zjednodušeně a schematicky jsou některé problémy nadhozeny. Jde vlastně o manifestační proklamaci fanoušků jedné hudební oblasti. Zde se Mertův subjekt uplatnil nejzjevněji. Odpovídá tomu první, expoziční část filmu, spolu s motivy, jež jsou úlitbou Mertově zálibě v panoptikálnosti, bizarnosti, v hledání bizarního a okrajového [...]. Ve vrstvě fabulační má tato rovina svého hrdinu v pražském studentu Honzovi, do jehož zkušenosti Merta možná vložil autobiografické momenty. [...]

Jádrem druhé roviny je osobnost Františkova. Ani tady nešlo autorům o skutečného člověka, tedy o Fanoše Mikuleckého, ale spíš o postavu-symbol. [...]

Třetí rovina tvoří samotný folklór na moravské vsi. Nejkrásněji se rozvine v třetí části snímku, kdy sledujeme inscenování a provedení Fanošovy vesnické opery. [...] Film se mění ve fascinující podívanou, v níž je obsažen sám smysl, moudrá filozofie lidového tvoření. Vnější, »pražácký« pohled na folklór je vystřídán pohledem vnitřním, venkovským a kolektivním.²⁵²

Jaromil Jireš považoval za zdařilou pouze zmíněnou třetí část.

Neúplné zatmění (1982), další psychologické drama o dětství, vyprávělo o čtrnáctileté dívce ohrožené ztrátou zraku. Uvedeno v soutěži Berlinale 1983.

Katapult (1983) byl vytouženou adaptací Páralova románu z roku 1967. Jiří Bartoška hrál ing. Jacka Jošta, který řeší svůj manželský stereotyp navázáním pěti dalších paralelních vztahů. Film přišel pozdě, kritika jej přijala s výhradami.

Prodloužený čas (1984) opět využil obliby Miloše Kopeckého, tentokrát v roli stárnoucího profesora, který má mladou milenkou (Taťána Fišerová) a dovtípí se, že onemocněl vážnou chorobou.

Lev s bílou hřívou (1986) byl ambiciózní pokus o portrét skladatele Leoše Janáčka (Luděk Munzar) v jeho pozdním vzplanutí ke Kamila Stösslové (Zlata Adamovská).

Po Listopadu natočil Jaromil Jireš ve spolupráci s televizí filmy:

Helimadoc (1992) podle Jaroslava Havlíčka.

Učitel tance (1994) podle Jiřího Hubače, s Martinem Dejdem.

a sci-fi ***Dvojrole*** (1999) podle scénáře MUDr. Jaroslavy Moserové, pozdější kandidátky na prezidentku, o transplantaci mozku vědkyně do hlavy mladé delikventky, s Terezou Brodskou.

V prosinci 1999 utrpěl Jireš při autonehodě těžké zranění hlavy, v říjnu 2001 zemřel.

²⁵² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Filmaři, folklór a Fanoš Mikulecký. *Rovnost*, 17. 7. 1982, s. 6.

JIŘÍ MENZEL (1938–2020)

V sedmdesátých letech zůstal zaměstnancem FS Barrandov, ale odmítal slabé, ideově angažované scénáře, které mu byly nabízeny. Hrál na scéně Činoherního klubu.

Účinkoval v pohádce východoněmeckého studia DEFA *Nevděk světem vládne* a v gottwaldovském muzikálu Pavla Hobla *Třicet panen a Pythagoras* (1973), jenž byl puštěn do kin nenápadně až v září 1977.

Vedení kinematografie si bylo vědomo Menzelovy mezinárodní proslulosti. Nemělo v úmyslu „odstavit“ tvůrce oscarového filmu natrvalo a hledalo, jak ho vrátit k režii.

Uvažovalo se, že bude režírovat *Tři oříšky pro Popelku*.

Francouzská herečka Marlène Jobertová zatoužila v půli sedmdesátých let natočit s Menzelem film a přijela se za něj přimluvit do Prahy, aby dostal svolení odcestovat do Paříže. V Paříži zvažovali možné projekty, Menzel navrhl film o Anně Letenské, ale Jobertová chtěla příběh přenést do Paříže. „A tak jsme se nějak – tiše a přátelsky – zase rozešli.“²⁵³

Nakonec se Jiří Menzel k režii vrátil snímkem

Kdo hledá zlaté dno (1974) z prostředí výstavby Dalešické přehrady.

Byla to moralita podle scénáře Rudolfa Ráže, který Zdeněk Svěrák přivedl do přijatelnější podoby. Příběh mladého hodináře, jehož maloměšťácká dívka touží po penězích. Láďa jde proto pracovat na přehradu a sblíží se s dělnickou třídou. Po filmařské stránce nejde o dílo marné, Jan Kliment v dobové recenzi vyzvedl „balet Tater“, sekvenci s nákladními vozidly:

„Jsou ve filmu místa, kde sledujeme se zatajeným dechem obraz, na němž se vlastně nic neděje. Sledujeme scény jakoby dokumentaristické ze staveniště. Jenže to právě není vůbec dokumentaristika, to je poezie. Jako by ta těžká nákladní auta, ta rypadla, jako by to všechno tančilo jakýsi balet.“²⁵⁴

Na plakátech bylo kuriózně napsáno: Jiří Menzel, laureát státní ceny Klementa Gottwalda. Jako by tento přídomek měl zaštitit režiséruv návrat. Státní cenu dostal Jiří Menzel spolu s Bohumilem Hrabalem roku 1968 za *Ostře sledované vlaky*, které se přitom v roce 1974, v době premiéry filmu *Kdo hledá zlaté dno*, nesměly promítat. Jen 158 tisíc diváků v ČSR.

Na samotě u lesa (1976), veselohra o chalupaření, vznikla podle scénáře Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka, kteří ve filmu, vedle Josefa Kemra, také hráli. Téměř milion diváků v ČSR.

Báječní muži s klikou (1978) byl pohodový retro hold průkopníkům české kinematografie: Rudolf Hrušínský jako kouzelník Vilém Pasparte (= Viktor Ponrepo), Vladimír Menšík jako kabaretiér Jára Šlapeta (= Josef Šváb - Malostranský), Jiří Menzel jako fotograf Jakub Kolenatý (= architekt Jan Kříženecký). Dále hrály Vlasta Fabianová, Blažena Holíšová, Hana Burešová, Jaromíra Mílová aj. Kamera: Jaromír Šofr. Uvedeno v cyklu *Quinzaine des Réalisateur* na MFF v Cannes 1979. Jen 157 tisíc diváků v ČSR.

Bohumil Hrabal se vrátil do oficiální literatury, Jiří Menzel navrhl natočit *Postřižiny* (1976), a když byly zamítnuty, navrhl *Slavnosti sněženek* (1978). Odpovědí prý bylo: tak to raději ty *Postřižiny*.²⁵⁵

²⁵³ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 293.

²⁵⁴ KLIMENT, Jan. Jak nalézt zlaté dno. Nový český film. *Rudé právo*, 16. 1. 1975, s. 5.

²⁵⁵ MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 373.

Postřižiny (1980)

zaznamenaly obrovský divácký úspěch, 2,8 milionu diváků v českých kinech.²⁵⁶ Jakkoli byly prosyceny nostalgií po zlatých časech prvních let první republiky, konvenovaly zřejmě dobovému komunistickému ideálu „plného života“ a „zdravého pozemšťanství“, takže je přivítal i Jan Kliment:

„Film přes nedramatičnost zachovává jednotnou atmosféru, kterou někde dokonce až přehání, například v nádherném záběru zabijačkové hostiny, kdy zprava svítí sklánějící se slunce na stůl hodovníků, což je záběr až z jiného filmu, jakoby z Rembrandta. [...] Pro postavu jeho jedinečné ženičky vybral režisér Magdu Vašáryovou, její paní Marja má podmanivé kouzlo. Je milá, roztomilá, krásná a půvabná. Má onu nevyslovitelnou radost ze života, má ono až bláznivě hravé a bezstarostné odhodlání uskutečňovat to, o čem si dovolí jiní jenom snít. Přesto všechno se mi zdá, že herečka je příliš křehká na tu životem nabitou postavu ženy, která snídá s nádhernou zdravou chutí kusy masa a zapíjí je množstvím piva. Na onu horkou ženu, která laškuje nad zabitým vepřem, která si hraje s krví jako s barvičkami. Zdá se mi, že by křehkost Magdy Vašáryové při takovém způsobu života, při téhle životosprávě ani dlouho nevydržela.“²⁵⁷

Slabší jsou ***Slavnosti sněženek*** (1985), natočené podle slabší Hrabalovy knížky. Také zde se musí zabít a sníst prase, tentokrát divoké. Do národní imaginace vešel spor dvou mysliveckých part o úpravu kančí pečinky: se zelím, nebo se šípkovou omáčkou? Jen 900 tisíc diváků.

Vesničko má středisková (1985) podle scénáře Zdeňka Svěráka byla výhodně prodána do americké distribuce a nominována na Oscara. Příběh závozníka Otíka Rákosníka (János Bán) a jeho partáka řidiče (Marián Labuda) dojal diváky na celém světě. Když se zootechnik Václav (Jan Hartl) obrátil k Otíkovi (János Bán) s doporučením „Dávají výbornej film, rumunskej,“ netušil zřejmě nikdo z tvůrců, že se rumunská kinematografie za 15–20 let stane nedostižným vzorem. Zvláštní cena poroty na MFF v Montrealu. 4,1 milionu diváků v ČSSR.

V roce 1985 natočil Jiří Menzel v Západním Německu bezvýznamnou krimi komedii ***Čokoládoví čmucharové*** (1985).

Konec starých časů (1989) podle prášilovské prózy (původně scénáře) Vladislava Vančury s Josefem Abrhámem v roli knížete Megalrogova měl premiéru až v dubnu 1990. V kinech většího ohlasu nedosáhl. Cena za režii na MFF v Monteralu a na MFF v Las Vegas, cena za kameru pro Jaromíra Šofra na MFF ve Valladolidu a v Las Vegas.

²⁵⁶ Autora této příručky *Postřižiny* v době uvedení nenadchly. V nové době zjistil, že zahraniční studentky jsou filmem až šokovány: začíná se zabitím prasete, po celý film se konzumují spousty vepřového masa a končí se domácím násilím, když Francin sešlehá Maryšku pumpičkou. Nemluvě o scénách, kdy obstarožní strejdové mlsně obzírají půvaby mladé ženy. Z feministického pohledu musí být *Postřižiny* vnímány jako oplzlý, nesnesitelně sexistický film.

²⁵⁷ KLIMENT, Jan. Život je krásný. Nový český barevný film v kinech. *Rudé právo*, 5. 3. 1981, s. 5.

VĚRA CHYTILOVÁ (1929–2014)

dostala po pěti letech, kdy byla nadále zaměstnána ve FSB za základní plat 1 700 Kčs, ale její projekty byly odmítány, možnost natočit v Krátkém filmu Praha, vedeném Kamilem Pixou, podle scénáře Kristiny Vlachové jako experiment jeden ze scénářů, které si FSB netroufalo realizovat a mělo k němu pro autorku nepřijatelné připomínky:

Hra o jablko (1976).

Námět: Kristina Vlachová. Hrají: Dagmar Bláhová, Jiří Menzel, Jiří Kodet, Evelyn Steimarová, Bohuš Záhorský, Jiří Lábus, Jana Synková aj. Příběh zdravotní sestry Anny z porodního oddělení, která svede sukničkáře MUDr. Johna. Snímek začal sbírat zahraniční ohlasy o řadu měsíců dříve (Stříbrný Hugo na MFF v Chicagu 1977), než ho mohli zhlédnout domácí diváci; někteří se o jeho existenci dozvěděli z vysílání BBC. Film byl připravován do distribuce na září 1977, na předváděcích projekcích už ho zhlédli vedoucí kin, ale premiérové uvedení bylo zrušeno a místo něho šel do kin čtyři roky zakázaný muzikál *Třicet panen a Pythagoras*. Podle vzpomínky Věry Chytilové proti filmu vystoupila stranická organizace na Barrandově:

„Zákaz si vynutila komunistická buňka režisérů na Barrandově. Soudruzi Kachlík, Balík, Sequens a další byli pohoršeni tím, že zase mohu točit. Film byl ještě před premiérou promítán na filmových nákupech a sovětští nákupčí řekli, že sice proti němu nic nemají, ale koupit ho nemůžou, protože sovětský divák není ještě zralý, aby viděl porody. Toho se soudruzi chopili a žalovali na ÚV KSČ. Odtamtud zavolali generálnímu řediteli filmu Puršovi a ptali se ho, o co jde. A Purš se podělal a film zakázal. Mně to ovšem nepřiznal, bylo mi sděleno, že film byl zastaven na příkaz vyšších míst.“²⁵⁸

Proslulá je historka, jak Chytilová navštívila ve Františkových Lázních vedoucího kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslava Müllera:

„Pobavilo ho to: Ty se mi líbíš! Ty se mě nebojíš!“²⁵⁹

Když pak byla *Hra o jablko* v únoru 1978 přece jen uvedena (jako film mládeži do 18 let nepřístupný, s animovaným sci-fi Václava Mergla KRABI jako předfilmem), kina byla vyprodána, přidávala se další představení a diváci dychtili zhlédnout dílo dříve, než bude znovu zakázáno. Z intelektuální autorky, jejíž filmy *Strop*, *Pytel blech*, *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* se promítaly pouze v klubech (snímek *O něčem jiném* byl tehdy zakázán), stala se rázem tvůrkyně lidových filmů pro nejširší obecnost. 2,2 milionu diváků v ČSR do konce roku 1987.

Autor této příručky byl tehdy zklamán:

„Příznivý populační vývoj [...] našel svůj specifický odraz i v české kinematografii [...]. Nyní přichází do distribuce dlouho očekávaný [...] film režisérky Věry Chytilové HRA O JABLKO, dílko odvážné, polemické a provokující.

Chytilová totiž na celou problematiku pohlíží jaksi ‚zevnitř‘, z ostentativně ženského stanoviska. Muže líčí jako bezohledné pokrytce, primitivy a sobce [...], hrdinku Annu

²⁵⁸ KOLÁŘ, Jan. Člověk musí být klidný, ale ne pasivní! Velký rozhovor s Věrou Chytilovou. *Divadelní noviny, Příloha 5, Čtení na léto*. 27. 6. 2006, r. 15, č. 13, s. V.

²⁵⁹ Tamtéž.

pak vidí co samostatnou a plně emancipovanou osobnost [...]. Autorčin ironický pohled na slepě živočišný, konzumní přístup [...] má něco z páralovské kritiky ‚křečků a lidí‘, což přiznávají i opakované záběry laboratorních hlodavců a stereotypní postelové sekvence. Hlavní postavy pracují ve zdravotnictví a největší část děje se odehrává v porodnici – už z toho je cítit polemiku [...]. V tomto směru překračuje Věra Chytilová všechna tabu a s pravidelnou neúprosností prokládá film dokumentárními záběry z porodnice. [...] Tak jako vždy u Chytilové, jde tedy i tentokrát o mravní problém, jenže leitmotiv destrukce ze *SEDMIKRÁSEK* byl nahrazen leitmotivem zrození.

HRA O JABLKO je mimořádný film. Mezi jeho hlavní klady patří skvělá kreace ženy-klauna Dagmar Bláhové z Divadla na provázku [...] a neotřelé herectví Jiřího Menzela. *HRA O JABLKO* má však i některé zarážející nedostatky. Především nejde o zdařilou komedii – smyslné i dvojsmyslné žerty, jež se občas mihnou na plátně, nejsou ničím víc než banálními trivialitami. Rafinovaná symbolika inscenovaných sekvencí kontrastuje s brutálním dokumentarismem záběrů z porodnice natolik, až se zdá, že režisérka se snaží spíš něco zamaskovat než odhalit; vrcholem výrazové nekázně a snad i tvůrčí bezradnosti je pak válečná zvuková kulisa v sekvenci návštěvy na venkově. Navíc však vadí technická nedokonalost, především nedostatečná kvalita zvuku. A přesto je třeba tento film přivítat. Už proto, že míří výš a zabírá hlouběji než většina naší současné produkce, už proto, že jde o experiment [...], a také proto, že se v něm Věra Chytilová poprvé obrací k nejširšímu publiku a že se do značné míry dokázala oprostít od intelektuální výlučnosti [...] (mám na mysli formálně prvotřídní, ale jinak zcela nekomunikativní skleníkovou květinou *OVOCE STROMŮ TAJSKÝCH JÍME*).²⁶⁰

Jan Kliment film vřele přivítal:

„[...] Nový český film režisérky Věry Chytilové, který pod dost zbytečně symbolizujícím názvem *Hra o jablko* promítají s velkým úspěchem naše kina, se zakusuje po svém právě do tohoto jablka sváru, právě do problematiky vztahů mezi mužem a ženou, do lehkomyšlnosti a povrchnosti, a velmi silně se staví na stranu těch, kdo v lásce vidí i společenskou odpovědnost. [...]

Hra o jablko je tragikomedie a říká nesmírně závažné i vážné věci. Tím zbytečnější a zmatenější je podtitul, jímž se film vyprovází k divákům. Zní: Komedie zaujatá proti mužům. To je prostě nesmysl, protože tu máme dílo vášnivě zaujaté proti špatným lidem, proti měšťákům a maloměšťákům, protože právě ona sexuální ‚svoboda‘ [...] je nic míň a nic víc než právě typický maloměšťácký projev.

Chytilová se vyjadřuje osobitě, nekonvenčně, což také přispívá k úspěchu filmu hlavně u mladých diváků. Její výraz je ryze filmový, autorka pracuje se zkratkou, detailem, náznakem. [...]

Hru o jablko však bohužel vyznačuje i nedůsledná ukázněnost autorky Věry Chytilové. [...] Tak už například zařazení písniček vyznívá značně neústrojně [...]. Neukázněnost, až schválnost čiší z hýřivě zařazených záběrů skutečných porodů a docela nemístně šokuje normálního diváka naprosto zbytečně a svévolně zařazeným záběrem císařského řezu. Tyto zbytečnosti stírají nakonec naléhavost výpovědi celého filmu a škodí jen jemu samému, byť třeba i vyvolají senzačkářský ohlas. Méně by tu bylo rozhodně víc ku prospěchu věci, o niž autorce nepochybně jde.

Závěrem lze jen uvítat, že tento snímek vznikl ve studiu Krátkého filmu v Praze. Barrandovu tak vyrostl zdravý oponent v nejlepší slova smyslu.

²⁶⁰ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Hra o jablko*. *Rovnost*, 15. 3. 1978, s. 5.

Je to film, jež budou mnozí vydávat za nekonformní. [...] Ale je to film především proti tomu, co se rádo vydává právě za známku nekonformismu [...]. Tomu nastavila Chytilová zrcadlo. [...] V režisérčině díle se tímto snímkem ozvala zatím nejsilněji nota společenské odpovědnosti, lidské vážnosti, opravdového humanismu.²⁶¹

Jiří Tvrzník pojal recenzi jako obhajobu:

„[...] A kontrastuje-li humor filmu s pasážemi téměř autenticky nezastírajícího, až naturalisticky otevřeného pohledu na bolest vlastního rození, jimž lze při zjednodušeném nazírání vytýkat naturalistickou samolibost, pak tady podle mého názoru autorka velmi účinně vyostřuje kritičnost svého filmu, staví vedle sebe bolest a smích, aby našla nápadný výraz pro myšlenku, a dává tak humoru neobvyklou dimenzi, v níž nechybí sarkasmus ani groteska. [...]

Samozřejmě, chce-li někdo snímku vytýkat drobné kazy, nalezne je (neboť co je kolem nás dokonalého?). Nechceme-li však přehlížet hodnotu tohoto filmu jako celku – a je to v uměleckém i společenském kontextu hodnota mimořádná – pak ony kazy jsou zcela bezvýznamné. [...]²⁶²

V Krátkém filmu pak Věra Chytilová natočila vynikající krátký patnáctiminutový dokument o aktivním stáří *Čas je neúprosný* (1978), do něhož zakódovala některé potměšilosti, dobovými schvalovateli neodhalené.

V době, kdy se jednalo o uvolnění *Hry o jablko*, byla Věra Chytilová pozvána na ředitelství Barrandova, kde jí byla nabídnuta smlouva na film *Jak se rodí sídliště* a scénář *Kalamita*, který nikdo nechtěl točit. Koncem zimy 1978 začala točit *Kalamitu*, poté bylo natáčení přerušeno, přes léto natočila *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*, a s příchodem zimy se vrátila ke *Kalamitě*.

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště (1979, uvolněno v prosinci 1981).

Námět: Eva Kačírková.

Komedie připravená do distribuce na červen 1980, získala Velkou cenu (ex aequo) na MF autorských filmů v San Remu 1980, viděli ji klubisté 17. května 1980 na programovacím semináři v Kroměříži, kina již měla vyšpendlené fotosky, když náhle byl film zakázán.

Recenze pro *Rovnost* byla autorovi vrácena:

„Aby snáze pronikla do mikrosvěta sídlištního hemžení, zvolila režisérka vědomě zkreslující autorský postup. Jako čočka lupy podává obraz zvětšený, ale zároveň deformovaný, pokud jde o proporce zkoumaného pohledu vzhledem k celku, tak i nový film Věry Chytilové nastavuje skutečnosti vypuklé zrcadlo, v němž se harmonicky vyvážený obraz globální reality trhá do tříště obludně zvětšených fragmentů, které až s jakousi nestoudnou potměšilostí obražejí právě ty negativní jevy společenského života, na něž jiné naše filmy dosud jen nespěle narážely v mezích tzv. ‚laskavého‘, ‚chápavého‘, ‚lidského‘ přístupu. Mozaiku drobnohledných postřehů pak autorka spojila pomocí úderné kontrastní skladby ejzenštejnovského typu do předdimenzované

²⁶¹ KLIMENT. Jan. O společenské a lidské odpovědnosti. Nový český barevný film. *Rudé právo*, 30. 3. 1978, s. 5.

²⁶² TVRZNÍK, Jiří. Hra o jablko. *Mladá fronta*, 7. 4. 1978, s. 4.

syntézy, tlumočící urbanistický i morální stres moderního člověka. Výsledkem je nebývale explozivní film, který doslova řve jakotem stavebních mašin, pláčem dětí, troubením klaksonů, křikem štvaných hospodyněk, film, v němž realita drcená kladivem nervního střihu navozuje nepřetržitý pocit ohrožení a sugeruje fobii ze zákeřných jam, vznášejících se panelů, zuřících buldozerů, vzpínajících se rypadel, zatoulaných ratolestí, váznoucích výtahů a nevěrných žen, film, u něhož ani nelze hodnotit dialogy, neboť jak nazvat dialogem hulákající změť spílání, nářků, stížností a nadávek, jimiž se postavy častují bez čekání na odpověď. Se zvlášť nemilosrdnou šířavostí předvádí autorka trampoty žen: hysterie kolem sporáku, rozhovor se starou paní,²⁶³ apokalyptická vize maminek s kočárky v závějích sídlištního bahna [...]. Děda, mající zastupovat dobro, je sice typově výborný, ale zdá se, že tady si Chytilová svůj úkol poněkud ulehčila. Postavit do kontrastu k velkoměstskému babylónu starého člověka z venkova totiž není žádný myslitelský objev. [...] Rozběsněný uragán strojů, lidí a materiálu nakonec sama režisérka není s to zkrotit, žádná pointa se nejeví jako dostatečně účinná, a tak film posledním záběrem přestává, aniž by končil.

Poprvé v režisérčině díle tu došlo k stoprocentnímu splynutí dokumentárního a dekorativního živlu, takže veškerá stylizace vychází z reality a naopak – i ta nejsyrovější realita je vyzdvížena do roviny filmové poezie. Publicisticky zaujaté dílo tím u diváka vyvolává až jakousi estetickou závrať. Morálně očistný účinek takového filmu je nesmírný. [...] ²⁶⁴

V Jihočeském kraji byly filmy Věry Chytilové z vůle místních stranických orgánů zakázány až do osmdesátých let. Boj o Chytilovou pokračoval, mj. v časopise *Film a doba*, kde svůj názor postupně zveřejnili historik sovětského divadla Karel Martínek (1925–2001), ideolog ČSFÚ Miroslav Zůna (1926) a stranický kritik Vladimír Solecký.

Kalamita (1980, uvolněno v lednu 1982)

je modelové podobenství o lidském chování ve chvíli náhlé katastrofy. Hrají: Boleslav Polívka, Dagmar Bláhová, Jana Synková, Laco Déczi aj.

Poté našla Chytilová útočiště opět v Krátkém filmu Praha a podle povídky Jiřího Brdečky natočila ironický příběh stárnoucího erotomana (Leoš Suchařípa), jenž se pachtí za dívkami

Faunovo velmi pozdní odpoledne (1983)

a také hodinový dokument

Praha – neklidné srdce Evropy (1984),

jenž vznikl jako československý příspěvek do projektu italské televize RAI o kulturních metropolích Evropy, podíleli se na něm také Miklós Jancsó (Budapešť), Krzysztof Zanussi (Vatikán), Vatroslav Mimica (Záhřeb), Theo Angelopoulos (Athény) atd. Chytilová film pojala jako burčující manifest o „vědomí souvislostí“.

Vlčí bouda (1986) podle scénáře Daniely Fischerové, vytvořená ve skupině Marcely Pittermanové, je zimní dětské sci-fi podobenství: skupina žáků na lyžařském výcviku je vystavena psychoteroru ze strany pravděpodobných mimozemšťanů. Kamera Jaromíra Šofra, hudba Michaela Kocába.

²⁶³ Do této role obsadila režisérka svoji maminku Štěpánku Chytilovou.

²⁶⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Sídlíště pod mikroskopem. (Strojopis, nepublikováno.)

Šašek a královna (1987) je adaptace inscenace hry Boleslava Polívky z Divadla na provázku, hrají Bolek Polívka a Chantal Poullain.

Kopytem sem, kopytem tam (1988) pranýřuje promiskuitu pod hrozbou AIDS, hrají herci z Divadla Sklep: Tomáš Hanák, David Vávra, Milan Šteidler, Tereza Kučerová, Chantal Poullain aj.

JURAJ HERZ (1934–2018)

přešel do období normalizace poměrně plynule a se ctí, natočil:

Petrolejové lampy (1971).

Vynikající přepis románu Jaroslava Havlíčka (scénář: Lubor Dohnal) o nešťastné Štěpce, která se provdala za syfilitika a prožívá s ním na očích maloměsta jako jeho choť degenerativní proces progresivní paralýzy. Hrají: Iva Janžurová, Petr Čepek aj.

Morgiana (1972)

Hororová adaptace novely Alexandra Grina *Jessie a Morgiana*. O dvou sestřích, temné Viktorii a plavé Kláře, obě hraje Iva Janžurová.

Po schvalovací projekci oznámil Herzovi ústřední dramaturg Ludvík Toman zákaz dalšího natáčení na Barrandově, protože prý namísto romantického natočil sadomasochistický film.²⁶⁵ Zákaz byl dle vzpomínek Juraje Herze odvolán díky tomu, že jistá delegace sovětských filmařů díky publicistce a tlumočnici Janě Klusákové zhlédla při návštěvě Barrandova *Morgianu* a film se jim líbil, jednak díky přímlově Miloše Macourka, po níž Jiří Purš dal Herzovi podmínku natočit film z dělnického prostředí.²⁶⁶

Tak po dvou temných filmech s Ivou Janžurovou vznikly dva světlé s Dagmar Veškrnovou:

Holky z porcelánu (1974)

Komedie o dívkách ve fabrice podle scénáře Jaromíry Kolářové. První výrazný úspěch Lenky Kořínkové a Dagmar Veškrnové. Zděšení schvalovací komise, 810 tisíc diváků.

Holka na zabití (1975)

Detektivní příběh využívá komediální talent Dagmar Veškrnové, objevené filmem *Holky z porcelánu*.

Den pro mou lásku (1976)

Tragický příběh mladé rodiny podle scénáře Markéty Zinnerové v dramaturgii jejího manžela Miloslava Vydry. Hrají Marta Vančurová a Vlastimil Harapes. Kamera: Jiří Macháně. Jeden z filmů, které v produkčním roce 1976 signalizovaly oživení. Dostal se do soutěže 27. MFF v Západním Berlíně. Ale Herz dle svých slov považoval scénář za špatný, s motivem smrti dítěte nesouhlasil, se scenáristkou vedl soudní spor a výsledný „uhlazený a vycizelovaný“ film neměl rád.²⁶⁷

²⁶⁵ HERZ, Juraj, Jan DRBOHLAV. *Juraj Herz. Autopsie (pitva režiséra)*. Praha: Mladá fronta, 2015, s. 233–234.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 255–256.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 267–268, 272–273, 292.

Dvojice hororových pohádek vznikala ve skupině Oty Hofmana, se stejným štábem, aby bylo možné dvakrát využít nákladnou ateliérovou dekoraci:

Panna a netvor (1978). Nová verze krásky a zvířete, hrají Zdena Studénková a Vlastimil Harapes v ptačí masce, v roli otce Václav Voska

a

Deváté srdce (1978).

Křehké vztahy (1979). Příběh drsného řidiče (Vladimír Kratina) podle románu jednoho ze spisovatelů tzv, severočeské školy Václava Duška.

Upír z Feratu (1981). Automobilový horor podle Josefa Nesvadby s Jiřím Menzelem, Dagmar Veškrnovou, Janou Břežkovou a motorovými vnitřnostmi, které vytvořil Jan Švankmajer. Nejlepší záběry byly z filmu údajně vystříženy.

Buldoci a třešně (1981). Parodie na mafiánské filmy podle námětu Ivana Gariše.

Straka v hrsti (1983). Divoká variace na středověkou hru *Mastičkář* podle scénáře Antonína Přídala a s hudbou Michaela Kocába. Film byl zakázán a uvolněn v roce 1988 jen pro videodistribuci, 35mm kopie až na podzim 1990. Pověst trezorového díla k úspěchu nevedla.

Zastihla mě noc (1985). 130 minut. Scénář: Jaromíra Kolárová. Kamera: Viktor Růžička. Hudba: Michael Kocáb. Hrají: Jana Riháková, Jana Brejchová, Hana Brejchová, Rudolf Hrušínský, Dagmar Veškrnová, Miroslav Donutil aj.

Příběh komunistické novinářky Jožky Jabůrkové je vyprávěn jako sled vzpomínek vězenkyně koncentračního tábora Ravensbrück. Vězněm tohoto koncentráku byl v chlapeckém věku i Juraj Herz. Dle svých slov myslel při natáčení na Milenu Jesenskou, jež byla rovněž vězenkyní v Ravensbrücku. Žánr hagiografického filmu obohatil Juraj Herz vysokou mírou exprese. Cena Růže z Lidic na XXV. MFF v Karlových Varech 1986.

Scénu se sprchami dle přesvědčení Juraje Herze ukradl Steven Spielberg pro *Schindlerův seznam*:

„[...] ohromeně jsem zíral, když jsem v něm viděl svoji scénu ze sprch, kdy dlouho neteče voda a nejprve jedna z žen a pak i ostatní se rozkřičí, že ze sprch bude prýštit plyn. Nešlo jen o to, že ta scéna byla téměř identická, ale i o to, že byla skoro stejně natočená, záběr po záběru. Nešlo mi to do hlavy, podobnost byla až zarážející [...]. Vypτάval jsem se kdekoho a zjistil jsem, že když Spielberg připravoval natáčení, objel stejně jako já všechny dostupné koncentrační tábory v Evropě. V každém se ptal, jestli se tam už něco válečného netočilo, a když ano, nechal si dotýčný film promítnout. *Zastihla mě noc* prý viděl dvakrát. [...]

Nešlo mi ani tak o to, že Spielberg tu scénu ukradl, jako o to, že to byl můj osobní prožitek, který jsem sám zažil, když mi bylo sotva deset let.“²⁶⁸

Na Slovensku natočil Juraj Herz příběh kuchaře *Sladké starosti* (1984) a pohádku *Galoše štěstia* (1986).

Koncem osmdesátých let odjel do Západního Německa.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 350–351.

HYNEK BOČAN (1938)

byl počátkem normalizace převeden do dabingu.

K režii se vrátil komedií *Muž z Londýna* (1974) s Jiřím Sovákem, pokračoval snímkem ze života učňů *Tak láska začíná...* (1975) o dvou povídkách: *Trápení ďáblova učedníka* (scénář: Zdeněk Mahler) a *Smím prosit, Helenko?* (scénář: Gustav Oplustil).

Podle podivínského²⁶⁹ spisovatele Jana Kostrhuna, jehož knížky patřily k oceňovaným prózám sedmdesátých let, natočil cyklus barevných filmů z jihomoravského venkova:

Plavení hříbat (1975)

Tvář za sklem (1979)

Pytláci (1981, širokoúhlý)

Vinobraní (1982)

Největší návštěvu (1,3 miliony diváků) získala hornická komedie o pití mléka

Parta hic (1976) s Vladimírem Menšíkem, Josefem Dvořákem, Reginou Rázlovou aj.

Slabší ohlas měl příběh podle scénáře Antonína Přídala

Půl domu bez ženicha (1980) s Vladimírem Menšíkem.

V melancholické veselohře *Smích se lepí na paty* (1986) hraje Vlastimil Brodský důvěřivého venkovského seniora, jenž si různými vynálezy a fantaziemi ozvláštňuje stáří a nechá se oklamat podvodnicí (Jiřina Bohdalová).

Dodnes televize reprízuje jeho pohádku podle Boženy Němcové

S čerty nejsou žerty (1984) s Vladimírem Dlouhým a Ondřejem Vetchým, vtipně navazující na veselou českou čertovskou tradici.

Snímek *O zapomnětlivém černokněžníkovi* (1990) kombinuje pohádkové motivy a prostředí filmových ateliérů, v kinech propadl.

Po Listopadu spolupracoval Hynek Bočan mj. se spisovatelem a bývalým politickým vězněm Jiřím Stránským. Natočil podle něho *Bumerang* (1996) z prostředí vězňů padesátých let a čtyři řady (45 dílů) seriálu *Zdivočelá země* (1997, 2001, 2008, 2012). Z první řady byl sestřižen i film pro kina *Zdivočelá země* (1997).

ZDENEK SIROVÝ (1932–1995)

patřil k několika českým režisérům, kteří se pokusili o western. Na počátku sedmdesátých let natočil podle povídek Jacka Londona, které přepsal do scénářů Jiří Křižan, v gottwaldovském studiu tři povídky: *Kaňon samé zlato* (1970), *Claim na Hluchém potoku* (1971) a *Poslední výstřel Davida Sandela* (1971), které se mohly programovat samostatně a zároveň byly spojeny do celovečerního programu pod názvem *Kaňon samé zlato* (1971).

Podobně jako Hynek Bočan našel pak Zdenek Sirový uplatnění v dabingu.

²⁶⁹ Z jihomoravského městečka Podivína.

S Jiřím Křižanem připravil scénář, který posléze režíroval František Vláčil jako *Stíny horkého léta* (1978). Myslel si, podobně jako Vláčil, i na další Křižanův (a Kalinův) scénář *Signum laudis* (1980), který nakonec realizoval Martin Hollý.

Na počátku sedmdesátých let se v Hollywoodu rozvinuly tři žánry, které se následně rozlily do dalších národních kinematografií: neoromantický film (*Love Story*), retro (*Velký Gatsby*) a katastrofický film (*Letiště*). Právě katastrofický film, jehož inspirátorem byl romanopisec Arthur Hailey, zajímal i vedení socialistických kinematografií, protože to byl žánr atraktivní, napínavý, jehož hrdiny bývali většinou pracující lidé. Vzniklo proto vícero pokusů o tento žánr ve zdejších podmínkách: *Exploze* (Rumunsko, 1973), *Posádka v ohrožení* (SSSR, 1979), *Zával* (1986) aj.

O český exemplář se pokusili scenárista Jiří Křižan a režisér Zdeněk Sirový ve filmu

Hrozba (1978),

širokoúhlý, barevný, hrají: Vladimír Menšík, Ladislav Frej, Vladimír Durdík, Jiří Wohanka, Pavel Zedníček aj.

Dobová kritika přijala film rozporně:

„A proto má ten film takové opravdu dramatické jádro, proto nás strhuje, protože v něm jde o člověka, o lidský život, o lidské štěstí.“²⁷⁰

„A scénář HROZBY není ničím víc, než snůškou nepravděpodobností, nešťastných náhod, zmařených osudů a křečovitých rozuzlení. Autoři svůj film zamořili takovým množstvím konfliktů, že by se z toho uživila celoroční barrandovská produkce a ještě by zbylo na jeden Dietlův seriál. Z podnětů Arthura Haileya bylo v HROZBĚ použito především to, co tvoří slabou stránku jeho talentu: vykonstruovanost fabule, happy end i za cenu největších nepravděpodobností. [...] Ukázalo se, že tzv. výrobní tematiku nelze rozvíjet nahrazením schématu budovatelských filmů padesátých let schématem dnešních západních komerčních velkofilmů [...].“²⁷¹

Režisér vzpomínal:

„Film byl uveden na přehlídce českých a slovenských filmů v Mladé Boleslavi. Porota ho navrhla na Hlavní cenu, ale tu získat nemohl, protože udělení cen podléhalo schválení ÚV KSČ, a ten se postavil na zadní: Křižan se Sirovým a Hlavní cena? Tu pak dostala *Balada pro banditu Vladimíra Síse*.“²⁷²

Jsou to paradoxy, neboť do značné míry experimentální *Balada pro banditu* je mnohem lepší, umělecky progresivnější a inspirovanější film než Křižanova a Sirového *Hrozba*. Porota, resp. stranické orgány rozhodly správně. Zjevně netušily, že libreto k *Baladě pro banditu* pro Divadlo na provázku napsal, pod krycím jménem divadelního režiséra Zdeňka Pospíšila, disidentský spisovatel Milan Uhde.

²⁷⁰ KLIMENT, Jan. Nejdramatičtější je život. Nový český barevný film. *Rudé právo*, 8. 12. 1978.

²⁷¹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. První český „katastrofický“ film. *Rovnost*, 8. 12. 1978, s. 5.

²⁷² SIROVÝ, Zdeněk. ...není zač, řekl Bůh. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 117.

V kinech *Hrozba* propadla: 34,4 tisíce diváků, což obnáší pouhých 23 diváků na jedno představení. Zdenek Sirový si povzdechl:

„V kinech šel film špatně [...]. Sakra, říká si pak člověk, má to všechno vůbec cenu? Proč mrzne a současně se škvaří při požáru, proč na lidech vyžaduje maximální úsilí a honí je i za cenu ztráty přátelství, proč si pořád někde musí třepit pysk a přesvědčovat o svých úmyslech, domáhat se zvýšení rozpočtu, proč odjíždí od své rodiny a vrací se k ní po třech měsících vyždímaný, proč si zvolil povolání, o které se může otřít každý osel, protože každý přece chodí do biografu, a filmu tedy rozumí, a pár strejcům na rozhodujících postech je to úplně jedno...“²⁷³

Jen o málo lépe (46 tisíc diváků) dopadl v kinech následující snímek Jiřího Křižana a Zdenka Sirového, opět širokoúhlý a barevný,

Paragraf 224 (1979),

tentokrát s ekologickou tematikou, který i Zdenek Sirový pokládal za špatný film:

„Co nás dva pitomce, mě s Křižanem, vedlo k natočení téhle polopравdy bez údernosti a fantazie, s odstupem času těžko říct. Vlastně to víme až moc dobře. Zaujala nás problematika rapidně se zhoršujícího životního prostředí, mysleli jsme si, že v této oblasti budeme maximálně svobodní, vždyť jsme svým způsobem nechtěli nic jiného, než po čem volala oficiální místa, totiž zjednáni nápravy. Jako bychom zapomněli, že žijeme v Čechách, kde jsou osudy reformátorů více než smutné. [...] Byly nám doporučeny úpravy a my je udělali. [...] Film po natočení sestříhal šéfdramaturg Toman, kterému se podařilo odstranit z něj to poslední, co bylo zajímavé. Vzniklo torzo, ubohý odvar našich původních představ.“²⁷⁴

Další dva filmy Jiřího Křižana a Zdenka Sirového vznikly pro děti v gottwaldovském studiu a oba byly vyznamenány na tamějším festivalu, první dostal Hlavní cenu Festivalový panáček (1987), druhý druhou cenu Stříbrnou píšťalku (1989):

Outsider (1987) vede paralelu mezi zraněným závodním koněm a čtrnáctiletým žokejem Jožkou, který je ve škole diskriminován kvůli otcově (oprávněnému) uvěznění. V podtextu se film zastal všech dětí, které za daného režimu trpěly kvůli činům nebo postojům svých otců.

Cesta na jihozápad (1989) byla další westernovou variací na povídky Jacka Londona, čtrnáctiletého Bena Collinse hrál pozdější režisér Jiří Strach.

Po Listopadu natočil Zdenek Sirový už jen jeden film pro kina, komerčně úspěšnou adaptaci kultovního humoristického románu Miloslava Švandrlíka, v produkci soukromé společnosti Space films:

Černí baroni (1992),

hrají Pavel Landovský jako major Terazky, Ondřej Vetchý, Bronislav Poloczek, Alois Švehlík, Jiří Schmitzer, Miroslav Donutil aj. 1,47 milionu diváků.

²⁷³ Tamtéž, s. 117.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 118–119.

S Jiřím Křižanem spolupracoval také slovenský režisér

MARTIN HOLLÝ (1931–2004).

Jejich nejlepším společným dílem je

Signum laudis, Česko-Slovensko (koprodukce Barrandov– Koliba), 1980

Námět: Vladimír Kalina. Scénář: Vladimír Kalina a Jiří Křižan. Kamera: František Uldrich. Hrají: Vlado Müller, Josef Bláha, Ilja Prachař, Radovan Lukavský, Jiří Kodet, Jana Břežková aj. Ojedinělý, jako protiválečné dílo oficiálně vysoce ceněný, přitom podvrtný film se odehrává za první světové války a jeho hrdinou je kaprál Hoferik:

„[...] kaprál Hoferik je nejen vzorným nositelem všech vojenských ctností – on dokonce oplývá vlastnostmi, které se každý učí cenit už od dětských let [...]! Odvážný, chladnokrevný, umí se ovládat, umí se orientovat ve svízelné situaci, má smysl pro čest, drží slovo. Do zákopů první světové války tak zabloudil typ, který je v kulturním povědomí zafixován jako pozitivní, vítězný hrdina; jako statečný rytíř, věrný svému pánu. Tragédie kaprála Hoferika je v tom, že dějiny oné války daly za pravdu jinému hrdinovi – Josefu Švejkovi. A Hoferik má daleko ke smýšlení lidového šibala. Snaží se stát na stanovisku pánů. Snaží se jim zalíbit. Hoferika je nám upřímně líto, neboť právě pro své (pravda, poněkud feudální) ctnosti skončil jako naprostý hlupák. Nepochopil, že za dané situace má pravdu ten, kdo se lépe vyzná v tlačeni, kdo dřív a správněji pozná, kdy je ještě třeba křičet hurá císaři a kdy je vhodnější prásknout do bot či přejít k nepříteli.“²⁷⁵

Film soutěžil na 22. MFF v Karlových Varech, kde získal Zvláštní cenu poroty, a kolektiv tvůrců obdržel Státní cenu Klementa Gottwalda (poté, co tuto cenu pro sebe odmítl Jiří Křižan převzít).

JAN SCHMIDT (1934–2019)

natočil podle tří povídek Vladislava Vančury z šesti povídek knížky *Luk královny Dorotky* (1932)

Luk královny Dorotky (1970), barevný a širokoúhlý film ze tří povídek: *Brusič nožů*, *Konec vše napraví* a *Dobrá míra*. Hrají: Jana Brejchová, Ladislav Chudík, Vladimír Menšík aj.

Nevěsta s nejkrásnějšíma očima (1975) je romská pohádka natočená v koprodukci s Bulharskem, hrají Milan Kňazko, Elena Dimitrova aj.

Dlouho plánovaným projektem (scénář měl původně napsat Pavel Juráček) byla pravěká trilogie podle knížek Eduarda Štorcha: *Na veliké řece*, *Osada Havranů*, *Volání rodu* (1977). Hrají: Ludvík Hradilák, Jiří Bartoška, Gabriela Osvaldová aj.

Hudební thriller ***Koncert*** (1980) sledoval dvojici uprchlých vězňů, kteří se dostanou na rockový koncert s Petrou Janů. Film utrpěl vynuceným krácením, takže netrvá ani 69 minut.

²⁷⁵ BAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Tragédie kaprála Hoferika. *Rovnost* 10. 9. 1980, s. 5.

Smrt talentovaného ševce (1982) byl pokusem barrandovské dramaturgie vrátit se k detektivkám Václava Erbena a k postavě kapitána Exnera, kterého tentokrát zdařile ztělesnil Jiří Kodet.²⁷⁶

Posledním velkým opusem Jana Schmidta byl černobílý obraz dětství v době stalinismu *Vracenky* (1990) podle scénáře Milana Ležáka. Film byl uveden do kin až v listopadu 1991 a přišlo na něj 129 tisíc diváků.

EVALD SCHORM (1931–1988)

se za normalizace věnoval divadlu (Divadlo na zábradlí, Laterna magika). V roce 1976 natočil v produkci Krátkého filmu Praha vynikající osmnáctiminutový dokument *Etuda o zkoušce*, ve kterém sledujeme šéfdirigenta České filharmonie Václava Neumanna, jak nacvičuje Beethovenovu *Pátou (Osudovou) symfonii*. Šanci vrátit se k celovečernímu filmu dostal Ewald Schorm až v roce 1988, když už byl těžce nemocný, tak vznikl podle scénáře Jaroslavy Moserové nevýrazný snímek, uvedený po režisérově smrti: *Vlastně se nic nestalo* (1988), hrají Jana Brejchová, Tereza Brodská, Jan Kačer, Jan Potměšil aj.

Z „pozdní vlny“, která debutovala v letech 1969–1970, natočil souvislou řadu filmů

VÁCLAV MATĚJKA (1937),

autor trezorové *Nahoty* (1970). Několikrát změnil žánr a styl. Filmař autorského typu, jenž si umí napsat námět a scénář, ale dokáže spolupracovat i s jinými scenáristy.

Jeho černobílé *Návraty* (1972) ve svém psychologickém zahloubání jako by pokračovaly v existencialistické linii debutu: sledujeme vztah slabošského provinčního intelektuála Slávka (Petr Čepek), autora prozatím jediné knihy, který odešel z vyššího místa a nyní se živí jako knihkupec – a jeho bývalé manželky, zdravotní sestry Terezy, hrála ji režisérova manželka Jana Gýrová. Nerozhodný antihrdina připomíná Ivanova ze stejnojmenné hry A. P. Čechova, kterou nastudovali jeho ochotničtí přátelé. Obsazením epizodních rolí Formanovými neherci (Josef Kolb, Josef Šebánek, Jan Vostrčil) se Matějka až manifestačně přihlásil k odkazu nové vlny. Film v podtextu, nikoli explicitně, vyjadřoval hořkost a depresi lidí, jejichž kariéry byly po invazi a po prověrkách počátkem sedmdesátých let zmařeny.

Následovala černobílá detektivka z prostředí povrchového dolu *Zlá noc* (1973), podle knihy Jaroslava Andrejse, v Matějkově filmografii ojedinělá.

Další a opět autorský snímek *Pomerančový kluk* (1975) vyprávěl o složitých vztazích mezi matkou a jejím dospívajícím synem.

Rodinnými problémy si zabývá i *Hodina pravdy* (1977) podle rozhlasové hry Natašín Tanské.

Psychologické období Matějkovy tvorby uzavírá zdařilé barevné a širokoúhlé drama podle Valji Stýblové

Sólo pro starou dámu (1978)

s Jiřinou Šejbalovou v roli Češky provdané za Němce, která se třiceti letech vrací do Čech.

²⁷⁶ O této problematice viz: ŠIMŮNKOVÁ, Lucie. *Případ Exner. Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*. Brno, 2015. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, zejména s. 73–97.

Následovaly dva filmy na ideologickou objednávku: drama z Pražského povstání *Svítko celou noc* (1980) podle scénáře Drahošlava Makovičky, s Františkem Němcem a Janou Gýrovou, a *Hodina života* (1981), epizoda ze života dělnického vůdce Josefa Hybeše (Petr Štěpánek), natočená k 60. výročí založení KSČ.

Po opět autorském snímku *Má láska s Jakubem* (1982) se Zlatou Adamovskou v roli učitelky, která odhaluje nešvary na malém městě, přichází opět radikální žánrový obrat:

kostýmní komedie s tanečními, hudebními a erotickými čísly

Anděl s ďáblem v těle (1983), podle scénáře Drahošlava Makovičky, se Zdenou Studénkovou, Božidarou Turzonovovou, Karlem Heřmánkem, Milošem Kopeckým, Radoslavem Brzobohatým, Jiřím Kornem aj. Film se odehrával v nevěstinci a vyzníval dvojsmyslně: na oko pranýřoval nemravnosti první republiky, ve skutečnosti se v nich rochnil a učinil z nich diváckou atrakci. 1,5 milionu diváků zaskočilo i vedení kinematografie, které údajně hledalo podvrtné významy, které tam musí být, jinak by se na to diváci tolik nehrnuli.

Z dobové recenze:

„Nový český film ANDĚL S ĎÁBLEM V TĚLE obklopuje atmosféra nevidané senzace. Do jisté míry právem. Něco takového tu ještě nebylo. Scenárista [...] a režisér [...] se tentokrát pustili do značně otrlé anekdoty, s jejíž nepřilíš logickou zápletkou si divák věru neláme hlavu, poněvadž se má stále na co dívat. V prvním plánu zde skotačí houf prostitutek, vedených vychytralou Madam, dále skupina fešáckých podnikatelů a finančníků, oddíl Armády spásy a konečně tři policajti, mající střežit veřejnou mravnost. [...]

Film není těžké prezentovat jako satirické zrcadlo pokrytecké společnosti, která se ohání morálkou jen proto, aby se pod jejím praporem mohla oddávat neřestným rejzdům. [...] Kdyby šlo skutečně o výpad proti měšťácké lžimoralce, mohlo být Matějko dílko – i přes svůj okázale cynický tón – vcelku přijatelné, byť postradatelné. Žel, dvojitvářnost, kluzkost a pokrytectví figur se nakonec přenesly na film samotný, takže jen žasneme, co všechno se může vejít pod nálepkou ‚kritika kapitalistické společnosti‘. K líčení prostředí jsou tvůrci až obdivuhodně blahosklonní: jací to byli borci, tihle burziáni, páni stavitelé a sekční šéfové, jak to je dovedli roztočit! Jak bývalo v šantánech veselo!

Snad aby byla mačkanice u pokladny kina ještě větší, přizval Matějka do svého spektaklu celý ten důvěrně zábavný mumraj, která si divák – bohužel – zvykl přijímat z televizní obrazovky jako součást takzvané vkusné zábavy [...]. A tak se zde producíruje, stepuje a ohýbá partnerku okouzlující Jiří Korn s hůlčičkou a cylindrem a písničkou nás poučí, jak to chodí v Monte Carlu. S číslem Suzan Bakerové nás ovane nálada leckteré zahraniční televizní podívané²⁷⁷ a vše, i s hudbou Jiřího Svobody, tone v blyštivé estrádní pomádě show-businessu osmdesátých let. Skluz do kýče vrcholí nepochopitelným skokem v epizodách z vězení, kde Matějka naráz přechází do lehkého stylu komických zpěvoher režiséra Poskalského. [...]

Obrovské fronty na vstupenky by nás neměly mýlit – divácké ohlasy nejsou zdaleka jednoznačné. Část publika dává najevo zklamání, zatímco jiní diváci a zvláště divačky, se rozplývají, jak prý je to pěkné, veselé a jak hezky se tam tančí... Skutečně – filmařský kolektiv odvedl profesionálně zdatnou práci. [...]²⁷⁸

²⁷⁷ „...nálada leckteré zahraniční televizní podívané“ se do textu dostala při redakční úpravě. Ve strojopisu bylo napsáno konkrétně: „nálada pořadu Ein Kessel Buntés“. Jednalo se o revuální pořad východoněmecké televize.

²⁷⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Podbízivost má tvář anděla. *Rovnost*, 14. 3. 1984, s. 5.

Pro obrovský komerční úspěch vzniklo pokračování, tentokrát nejen barevné, ale i širokoúhlé *Anděl svádí d'ábla* (1988).

Mezi tím natočil Matějka podle povídky Jiřího Křenka opět „artový“ film, baladickou, širokoúhlou a barevnou *Noc smaragdového měsíce* (1984) a komedii *Můj hříšný muž* (1987) podle Haliny Pawlowské a Milana Šteindlera, s Dagmar Veškrnovou a Oldřichem Kaiserem, o problémech dvoukariérového manželství. Poslední Matějkův snímek *Uzavřený okruh* (1989) se pokusil o ekologickou kritiku.

Debutanti sedmdesátých a osmdesátých let

Nástup čerstvých absolventů FAMU normalizační vedení kinematografie zbrzdilo, zato umožnilo debut prověřeným kádrům, které by sotva bylo možné označit za „čerstvou krev“. Tak se stalo, že ve svých 57 letech debutoval jako režisér hraného filmu **VOJTĚCH TRAPL** (viz výše).

Jiným případem byl dlouholetý asistent **STANISLAV ČERNÝ** (1923–1986), jenž ve skupině Vojtěcha Trapla natočil jako svou prvotinu pohraničnické psí drama *Černý vlk* (1971)²⁷⁹ a ve skupině Karla Copa další psí drama, tentokrát z koncentračního tábora *Počkám, až zabiješ* (1973), obě podle Karla Fabiána.

ZDENĚK MÍKA (1919–2000), divadelní režisér a v letech 1970–1988 ředitel Divadla na Vinohradech debutoval ve filmu jako šedesátiletý, když podle Jaroslava Dietla natočil veselohru *Tchán* (1979), souběžně střihový snímek *Muzika pro dva* (1979), komedie *Ten svetr si nesvlíkej* (1980) s Ivou Janžurovou, Zuzanou Bydžovskou, Petrem Nárožným a Miroslavem Vladykou a *Oči pro pláč* (1983) se Stellou Zázvorkovou.

Televizní režisér **JAN MATĚJOVSKÝ** (1923–1983) natočil pro kina jediný film *Pět mužů a jedno srdce* (1971),

z prostředí kardiologického oddělení pražské nemocnice, podle scénáře Jaroslava Dietla, hrají: Josef Hlinomaz, Martin Růžek, Vladimír Menšík, Vlastimil Brodský, Eduard Cupák, Jana Šulcová aj.

Jan Kliment o něm napsal:

„je to v nejlepším slova smyslu film současný, aktuální, hluboce lidský, stranící životu a dobrým lidem, je to film, jak dnes zní oblíbené slovo, angažovaný. [...] Dokázal se vyhnout veškeré sentimentalitě, všemu rozmělnujícímu romantizování. Jeho film podává pohled na lékařské prostředí bez patetizování. Právě proto se mu daří vidět své hrdiny jako lidi.“²⁸⁰

²⁷⁹ Historii filmu *Černý vlk* a jeho plánovaného pokračování prozkoumala: VYSTRČILOVÁ, Zuzana. *Muži na čáře. Pohraniční stráž v českém hraném filmu období normalizace*. Brno, 2017. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 29–44..

²⁸⁰ KLIMENT, Jan. Když má umělec co říci. Nad novým českým filmem. *Rudé právo*, 30. 9. 1971, s. 5.

MARIE POLEDŇÁKOVÁ (1941)

se proslavila jako televizní, později i filmová scenáristka a režisérka rodinných komedií. Nehynoucí oblibu získal její televizní, vždy na Štědrý den premiérováný diptych *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977) a *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1978) s Janou Preissovou, Františkem Němcem a malým Tomášem Holým (1968–1990), jenž se pro následující desetiletí stal nejoblíbenější dětskou hereckou hvězdou.²⁸¹ Na Štědrý den měla v ČST premiéru také *Kotva u přívozu* (1980) s Janou Šulcovou v roli televizní hlasatelky.

Pro kina debutovala Marie Poledňáková zimní rodinnou veselohrou

S tebou mě baví svět (1982),

jež v roce 1998 získala v telefonickém diváckém hlasování titul „komedie století“ (druhý skončil *Kolja* a třetí *Tři oříšky pro Popelku*).

Při svém uvedení vzbudil film kritické pohoršení. Podle Lubora Kazdy v *Rudém právu* film propaguje maloměšťáctví, když předvádí:

„[...] několik exkluzivních domácností a vagón co možná nejluxusněji působících předmětů, v jejichž nablýskané náramnosti se postavy mají co nejlépe vyjímat. Za světem tří rodin, jak je film představuje, na nás vykukuje cosi veskrze nafouklého a pustého jako pouťový balónek.“²⁸²

Otakar Brůna (1928–2012) ve *Scéně* polemizoval:

„Že žijí ty tři rodiny ve slušně zařízených bytech, nad tím se snad nepohoršuje nikdo, kdo navštívil současnou mladou rodinu podobnou té, o které se hovoří. Kdyby současné maloměšťáctví spočívalo jen v tom, že si někdo slušně zařídí byt, bylo by to s maloměšťákem náramně; jenže ono to tak není. [...] Marie Poledňáková [...] zkouší a ověřuje teritorium, které přináší mnoho problémů, protože jsou nejtěžší, zvládá je s vkusem a půvabem a tvářit se, že neslyšíme smích i vklad opravdového optimismu znamená přiznávat se k nadřazenému, od života odtrženému a pokryteckému mentorství, které našeho diváka podceňuje a přehlíží.“²⁸³

O smír se pokusila glosa v *Brněnském večerníku*:

„Marie Poledňáková natočila svůj první film pro kina – a vyvolala bouři. Vyhranil se protiklad mezi míněním diváků a ne zrovna jednotným názorem kritiky. Je zřejmé, že tu neběží jen o případ jedné veselohry, ale o hlubší rozpor, na němž Poledňáková nemá vinu.

[...] Nemyslím, že se nějak vzdálila od svých populárních děl televizních – jde spíš o rozdíl médií: co hladce projde obrazovkou, může na plátně vypadat jako kýč. Po utrápených a přediskutovaných filmech [...] tu máme svižnou, lehkou komedii, plnou

²⁸¹ O angažování dětských herců, včetně Tomáše Holého, píše VÁCHOVÁ, Kateřina. *Malí dospělí? Dětské herectví v české produkci 70. a 80. let*. Brno 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský. Např. s. 21, a 27.

²⁸² KAZDA, Lubor. Tři proti třem, a bez bodů. Nad novým českým „rodinným“ filmem. *Rudé právo*, 6. ledna 1983, roč. 63, č. 4, s. 5.

²⁸³ BRŮNA, Otakar. Umět se bavit a nebo se tvářit. *Scéna*, 25. února 1983, roč. 8, č. 4, s. 5.

vzruchu a děje. Poledňáková [...] předvádí a oslovuje vzorovost tří harmonických rodin, v nichž neexistuje nevěra ani spory mezi generacemi. Hlavní slovo mají šťastné děti a ušlechtilé rodičovské a přátelské city. Prostě idylka. Ale publikum po takové povídané touží!

To neznamená, že vznikl ten nejlepší z možných ‚rodinných‘ filmů. Má úspěch proto, že nemá konkurenci. [...] Ale baví-li se publikum, rádo odpustí, že se ve filmu ukazují jen představitelé exkluzivních profesí [...], že některé žerty jsou mělké a vulgární, že Václav Postránecký se za komičnem pachtí značně křečovitě, že ‚odvaz‘ posluchačů při koncertu zpěvačky působí nevěrohodně [...].

Marie Poledňáková neučinila nic horšího, než že vyhověla společenské objednávce. [...] ²⁸⁴

Marie Poledňáková natočila poté česko-finsko-syrskou koprodukcí *Zkrocení zlého muže* (1986) s Magdou Vášáryovou v roli české úřednice zamilované do kanadského trenéra finského hokejového mužstva. Jak kritika film přijala, poznáme už z názvů publikovaných recenzí: „Angelika a sultán po česku. Do kin přichází Zkrocení zlého muže“ (Petr Brož, *Zemědělské noviny*), „Kýč se lepí na paty“ (Eva Hepnerová, *Svobodné slovo*), „Pokus o zkrocení diváka“ (Věra Míšková, *Rudé právo*), „Kdo potřebuje krotit?“ (Richard Fiala, *Scéna*).

Odsudky vyprovokovaly k polemice Karla Martínka:

„Více než čtyři desítky let [...] mne naplňují odporem k něčemu, co zavání organizovanou či neorganizovanou kampaní, byť ve smyslu vychvalování nebo neméně tak pádného odsudku.

Proč domácí filmová kritika se neméně tak zásadově nevyrovnává s díly národních umělců, předních funkcionářů svazu bývalých či dnešních [...] a proč si v případě posledního filmu Marie Poledňákové [...] nepoloží několik nezbytných otázek. Kde jsou příčiny deformace její poetiky, která se prosadila takřka rázem v televizních dramatických programech. Dílech podnes divácky zbožňovaných, uznávaných [...]. Proč kritika posledního filmu není vedena z pozic, jak pomoci nesporně nadané režisérce pochopit ty stránky jejího rukopisu, které zavádějí k selankovitosti, neúnosné míře melodramatičnosti a kýčovitosti. [...] Velice rád bych uviděl z pera oněch kategorických poučovatelů a odsuzovatelů [...] neméně tak zásadové recenze mnoha českých filmů z minulosti a přítomnosti, jejichž režiséři zauímají takové pozice v uměleckém, společenském či svazovém životě, že principiální kritika jejich výsledků je vedena v poloze smířlivého a krajně decentního připomínkování. [...] ²⁸⁵

Třetím opusem Marie Poledňákové pro kina byl dětský snímek *Dva lidi v ZOO* (1989).

K rodinnému žánru se autorka po Listopadu vrátila snímkem *Jak se krotí krokodýli* (2006). Následovaly divácké hity *Líbáš jako Bůh* (2009) a *Líbáš jako d'ábel* (2012) s tematikou milostného života po padesátce, s Kamilou Magálovou v hlavní roli.

²⁸⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Případ filmu, který baví. *Brněnský večerník*, 9. 3. 1983, s. 2.

²⁸⁵ MARTÍNEK, Karel. Odmítám manýry lynčování... *Scéna*, 1988, r. 13, č. 1. s. 8.

Ostře sledovaní debutanti

K usnadnění kontrolovaného nástupu nových režisérských kádrů vyrábělo FS Barrandov od roku 1973 černobílé povídkové filmy. U snímků *Maturita za školou* a *Motiv pro vraždu* šlo vždy o tři povídky začínajících režisérů, u snímků *Profesoři za školou* a *Boty plné vody* natočili debutanti jen dvě, zatímco první povídku natočil zkušený veterán. V povídkových filmech se pokračovalo barevně od roku 1979, kdy opět dostávali šanci vždy tři začátečníci.

Tak vzniklo osm povídkových filmů:

Maturita za školou (1973), režie: JAROMÍR HNÍK, JAROMÍR BOREK, JAROMÍR DVOŘÁČEK

Motiv pro vraždu (1974): JULIUS MATULA, JIŘÍ SVOBODA, TOMÁŠ SVOBODA

Profesoři za školou (1975): ZBYNĚK BRYNYCH, MILAN MUCHNA, VLADIMÍR BLAŽEK

Boty plné vody (1976), IVO TOMAN, KAREL KOVÁŘ, JAROSLAV SOUKUP

Jak rodí chlap (1979), ZDENĚK TROŠKA, JAN EKL, VLADIMÍR DRHA

Plaché příběhy (1982), DOBROSLAV ZBORNÍK, TOMÁŠ TINTĚRA, ZDENĚK FLÍDR

Přátelé bermudského trojúhelníku (1987): PETR ŠÍCHA JAK PROKOP, VÁCLAV KRÍSTEK

Figurky ze šmantů (1987), MARTIN FALTÝN, JAN KUBIŠTA, RADOVAN URBAN

Poslední povídkový film tohoto typu vznikl hluboko v 90. letech z iniciativy Zdenka Sirového: *Malostranské humoresky* (1995) podle povídek Karla Pecky režírovali Zdeněk Gawlik, Jan Pecha a Josef Polišenský. Nikdo z nich se už později v tvorbě pro kina neprosadil, našli uplatnění v televizi.

Filmaře, kteří se během sedmdesátých let dostali k režii, nazve později kritik Pavel Melounek „negeneraci“.²⁸⁶

Jen asi polovina z režisérů, kteří se představili v povídkových filmech, se do kinematografie zapsala něčím dalším:

JAROMÍR BOREK (1931–2004)

byl věkem starší než většina příslušníků nové vlny. Vystudoval architekturu, pracoval jako projektant, působil v divadle a až v polovině šedesátých let absolvoval FAMU. Mnoho let pak pracoval jako pomocný režisér, natáčel v Československé televizi, Krátkém filmu a v Armádním filmu.

K hrané tvorbě dostal šanci v povídkovém snímku *Maturita za školou* (1973) a v celovečerní hrané tvorbě debutoval ve skupině Oty Hofmana filmem pro mládež dramatem

Kvočny a Král (1974) podle povídky Karla Štorkána.

Jeho „sociologické“ východisko je podobné jako ve Formanových *Láskách jedné plavovlásky*: ve městě s textilním průmyslem je mnoho dívek, málo kluků. Idolem všech je charismatický Jiří zvaný Král, zlodějský vůdce party. Král se zamiluje do slušné Jany a ta se ho snaží napravit. Král má však špatný vliv na jejího brášku Pind'u. Zpracování je na rozdíl od novovlnných filmů typicky normalizační: děj je vyprávěn v retrospektivě, akcentovány jsou jeho výchovné prvky, vše jistí Veřejná bezpečnost. V roli Jana se poprvé výrazněji prosadila Milena Steinmasslová, Krále hrál Erik Tabery (1951), otec Erika Taberyho (1977), dnešního šéfredaktora *Respektu*.

²⁸⁶ MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987.

Ve skupině Oty Hofmana Jaromír Borek pokračoval filmy pro děti: sportovním plaveckým snímkem *Na startu je delfín* (1974), česko-bulharskou road-movie o pionýrech, kteří zmeškali vlak *Tři od moře* (1979) a sportovním jachtařským snímkem *Muž přes palubu* (1980).

Podle Karla Štorkána natočil komedii

Lvi salónů (1978)

o mladých zednících na staveništi Jižního Města, hrají Josef Dvořák, Jan Hartl, Jana Válková, Dagmar Veškrnová aj. 460 tisíc diváků.

Z dobové recenze:

„Jistá část naší filmové produkce připomíná spotřební zboží s velmi průměrnými parametry: filmy se navzájem podobají jako vejce vejci, věnují se týmž konfliktům, skládají se z fádne nenápaditých záběrů, jsou podbarveny bezvýraznou hudbou a jejich veškerá invence spočívá ve výběru herců (kombinace Hanzlík – Kolářová nahrazena kombinací Kaiser – Kolářová), ojedinele i v nastolování »nových« etických pseudoprotblémů [...]. Divák takovýto nenáročný film v pohodě a bez vzrušení zkonsumuje, aniž by si uvědomil, že měl tu čest vidět další »kritiku konzumního přístupu k životu«. Je smutné, že šedí, rutinou, konformismem a podbízivostí jsou nejvíce postiženy filmy »o mladých a pro mladé« [...].

Lvi salónů – to jsou dva mladí zedníci [...]. Bydlí spolu v maringotce na obrovském staveništi, debatují o ženách a o společném výletu s koněm, dívkou a maringotkou. Mají všechno, chybí jim jen dívky; večer proto vyrážejí do města za vidinou exkluzivních krasavic. Jejich zkušenost z pražských barů a vináren je bolestná jako každé střetnutí snu a skutečnosti, nicméně hrdinové neztrácejí naději.

Propagační materiály označují Borkův snímek za lyrickou veselohru. Kdo očekává půldruhé hodiny smíchu [...], bude patrně zklamán – LVI SALÓNŮ jsou spíš smutný film s určitou antifeministickou tendencí, humorných pasáží je v něm málo a víc než chechot vyvolávají shovívavý úsměv. Děj je řídký, neoriginální (podobný námět byl zpracován v dnes už klasické Podskalského komedii SVĚTÁCI) [...].

Příliš mnoho takových »lehkých a úsměvných« příběhů, ledabylých v myšlence, konvenčních ve výrazu, skončilo nenávratně v zapomenutí.²⁸⁷

Kluk za dvě pětky (1983) vyprávěl o zednickém učni (Jiří Langmajer), který melouchaří na domě pro povýšenou rodinu, jejíž dcera Eliška (Dana Vávrová) se mu líbí.

Filmografii Jaromíra Borka uzavírají dvě dramata „katastrofického“ ladění:

Výjimečná situace (1985) o krizovém managementu po požáru lokomotivky,

Cena medu (1986) o záchraně dítěte po útoku včelího roje.

²⁸⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Lvi salónů. *Rovnost*, 4. 1. 1979, s. 5.

JIŘÍ SVOBODA (1945)

přistupoval k režii se solidní znalostí světové kinematografie a dobrou teoretickou přípravou, kladl si náročné úkoly. Kritika uznávala profesionální kvality jeho filmů, které zároveň působily poněkud chladně. V osmdesátých letech Jiří Svoboda nepochybně přispěl ke zvýšení umělecké laťky domácí produkce. Zmíněné atributy plus pedagogické působení na FAMU sblíží Jiřího Svobodu s Otakarem Vávrou. Vedle filmů pro kina tvořil Jiří Svoboda pro televizi, kde zejména *Jehla* (1982) s Janou Brejchovou v roli veterinární výzkumnice bojující proti nákaze vzteklinou, sklídila kritické uznání a úspěch u diváků. „Artový“ status Svobodovy práce dokládá distribuční nasazení: ÚPF jeho novinky vícekrát zařadila do zimní části Filmového festivalu pracujících.

Jiří Svoboda natočil povídku z *Rukojmí* ze „startovacího“ povídkového projektu *Motiv pro vraždu* (1974).

Debutoval psychologickým snímkem o těžce zraněné volejbalistce *Zrcadlo pro Kristýnu* (1975) podle stejnojmenné novely Ludmily Romportlové.

Dům Na poříčí (1976) byl jeden v mnoha normalizačních filmů, které „nastavovaly zrcadlo“ poměrům za první republiky: pravdivý případ zřícení rozestavěného obchodního domu, pod jehož troskami 9. října 1928 zahynulo 46 dělníků a náhodných kolemjdoucích.

Oddechový čas (1977) ukazuje inženýra (Radoslav Brzobohatý) v krizi středního věku.

Modrá planeta (1979) splnila úkol natočit něco k vesmírnému výzkumu, když se ČSSR letem Vladimíra Remka 2. března 1978 stala třetí kosmickou mocností. Příběh je však vtípně antihrdinský: hlavní postavou je mladý inženýr, jenž se chce stát kosmonautem, ale asi se mu to nesplní, hraje ho představitel zakřiknutých inteligentů Jiří Menzel. Hrají tu též další dvě hvězdy *Hry o jablko* Evelyn Steimarová a Jiří Kodet a také Radoslav Brzobohatý.

Dívka s mušlí (1980) podle námětu Jaromíry Kolářové je vynikající psychologické drama o Vendule (Dita Kaplanová), která se snaží zachránit sebe a své tři nevlastní bratříčky poté, co byly všechny děti odebrány matce alkoholičce (Evelyna Steimarová).

Z dobové recenze:

„Vendula, nejstarší z dětí, se ocitá uprostřed sporu a bojuje na dvě strany: proti matčinu destruktivnímu počínání chce zachovat fungování rodiny a zároveň se brání cizímu – byť dobrými úmysly motivovanému – zásahu. Vendula se tak stává tragickou hrdinkou, jakkoliv je to nezvyklé u čtrnáctiletého děcka: s obrovským úsilím, za cenu vlastního ponižování drží pohromadě rodinu a v tomto zápase prohrává. [...]

Autoři důsledně sledovali psychologickou linii, respektovali lidskou důstojnost hrdinky (nenutili ji být objektem plačtivého soucitu), neklesli ani k osvětářskému mentorování. Velkou zásluhu na úspěchu má dokonalý herecký výkon Dity Kaplanové – Vendulin věcný, vyčítavý pohled, plný vnitřní kázně, si budeme dlouho pamatovat. [...]

Film je ponořen v mráкотné, nevládné zimní atmosféře, dívčino stále nervové napětí režisér účinně zdůraznil dynamickou montáží, v níž záběry neklidně ‚asociativně‘ těkají a míhají se. Škoda jen, že tvůrci jako by málo důvěřovali vnitřní síle a organičnosti látky a uchýlili se k obligátnímu lyrickému ‚ozvláštňování‘, které sice vypadá náramně

filmově, ale strhává na sebe zbytečnou pozornost [...]. To už je v českém filmu taková tradice – když hrdinka v pubertě, tak sny, kočáry, „poetické“ vidiny, karnevaly atd. Jenže co bylo kdysi pěkné v Kachyňových zasněžených (a také eroticky zabarvených) filmech o dospívání, neobstojí tam, kde zobrazovaná realita volá po drsnějším tónu.“²⁸⁸

Řetěz (1981) byl sofistikovaným pokusem o kriminální thriller:

„Nešťastným žánrem je v Čechách kriminální film. Tvůrci se snaží, teoretici hloubají, kritika starostlivě dýchá na každý výhonek domácí »drsné školy«, leč publikum zůstává netečné. [...] Z mnohaletého diskutování [...] vzešly na filmaře kategorické požadavky: více rytmu, více akce, víc krve, pryč s detektivem – analytikem! Za novým modelem české krimi pustil se dost odvážně režisér Jiří Svoboda [...] a podle scénáře Václava Šaška natočil film ŘETĚZ, v němž se přepadává peněžní ústav, hojně se střílí, likvidují se nepohodlní svědci, nechybí únos, vydírání, automobilová honička, rozkrádání, nějaký ten sex a posléze efektní pád darebáka ze střechy. [...]

Ani syrovost některých scén, ani obsazení neznámých tváří nesetrou z ŘETĚZU dojem umělosti. Na filmu je až příliš poznat, jak pečlivou práci si s ním tvůrci dali, chybí atmosféra samozřejmě suverenity, která ve vzorných komerčních filmech nedovolí divákovi myslet na kameru, protože děj je zajímavější. V ŘETĚZU je naopak profesní, filmařská stránka zajímavější než děj, usilovně kumulovaný kolem trýznění hrdinky dvojicí gangsterů. [...]²⁸⁹

Schůzka se stíny (1982) je psychologické drama s tematikou holokaustu o lidech poznamenaných pobytem v koncentráku. Hrají Radoslav Brzobohatý, Jana Brejchová, Radovan Lukavský aj. Pokus o „festivalový“ film se vyplatil: dílo získalo Velkou cenu (ex aequo) na MFF autorských filmů v San Remu, což se předtím podařilo jen Věře Chytilové (*Panelstory*).

Zánik samoty Berhof (ČSR–Polsko 1983) napsal Vladimír Körner již na konci šedesátých pro Františka Vláčila a Jiří Svoboda z ní udělal další úspěšnou „festivalovku“: dílo získalo Velkou zvláštní cenu na 24. MFF v Karlových Varech. Hrají: Jana Brejchová, Ladislav Křiváček, Petronela Vančíková, Milan Kňažko, Marek Probosz, Evelyn Steimarová aj. Kamera: Vladimír Smutný. Film si ÚPF šetřila na zimní FFP, do kin se tak dostal až šest měsíců po ocenění v Karlových Varech.

Z dobové recenze:

„Tehdy se v lesích a horách skrývaly bandy werwolfů a ‚staré germánské runy vyryté ostrým útočného nože na vratech kostela hlásaly přichozím, že není smíru ani konce nenávisti‘. Na rozpadávající se samotu, obývanou vdovcem Habigerem, jeho dcerou Ulrikou a Tyldou, ženou špatné pověsti, uchýlí se jeptiška Salome s trojicí werwolfů, z nichž jeden umírá. [...]

Svobodův film se dostává do nevyhnutelného srovnání s pracemi Františka Vláčila [...]. Možnosti nabídnuté předlohou Svoboda rozvinul [...] a v lecčems šel takzvaně ‚nad scénář‘. [...] Obávám se však, že absolutizované násilí [...] ocitá se zde v poněkud

²⁸⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. FFP zima 1981: „Jsi už velká holka...“ *Rovnost*, 4. 2. 1981, s. 5.

²⁸⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Další pokus o moderní krimi. *Rovnost*, 14. 1. 1982, s. 5.

metafyzickém osvětlení. Stírá se rozdíl mezi viníky a oběťmi, mizí prostor pro svědomí, z postav se stávají loutky osudu.

[...] Škoda, že citové zaujetí diváka je do určité míry ochlazováno režisérovým záměrně abstraktním, až příliš ‚nadačsovým‘ stanoviskem.“²⁹⁰

Skalpel, prosím (1985) podle stejnojmenného románu Valji Stýblové ukazuje práci neurochirurgů. Hrají: Miroslav Macháček, Jana Brejchová, Radoslav Brzobohatý, Barbara Brylská aj. Kamera: Vladimír Smutný. Simulaci mozkových operací vytvořil Jan Švankmajer. Zájem publika o příběhy z lékařského prostředí dokládá 585 tisíc diváků.

Z recenze:

„[...] vedle Dietlovy *Nemocnice na kraji města*, fabulované s důrazem na milostné city a svatby hrdinů, a vedle emocionálně neméně vypjaté Hubačovy *Sanitky*, konstruované naopak jako truchlivý řetěz katastrof a pohřbů [...], přišel Jiří Svoboda s odlišným pohledem, v němž dominuje civilnost a věcnost. Spíše než divákovy city hledí Svoboda i tentokrát dobýt jeho intelekt (čímž nechci říct, že by se při promítání *Skalpelu* v kinech neposmrkávalo). Racionální chlad, tvořící typickou součást Svobodova někdy až poněkud kaligrafického tvůrčího rukopisu, mohl zde být skvělým odrazíštěm pro určitou myšlenkovou konstrukci. Jenže snaha jít nad knižní předlohu směrem k filozofické reflexi nad životem a smrtí nevyšla ani tentokrát prostě proto, že k tomu text nevytvořil dostatečně silnou inspiraci Analogicky s prózou Valji Stýblové zůstal film především pásmem poutavě vyprávěných chirurgických případů [...].²⁹¹

Jiří Svoboda pak natočil trojici výpravných filmů, jejichž děj se odehrává za první republiky nebo za protektorátu:

Papilio (1986) s Milanem Kňazkem a Filipem Renčem,

Svět nic neví (1987) podle Miloslava Nohejla, s Emilem Horváthem ml., Petronelou Vančíkovou, Magdou Vášáryovou, Milanem Kňazkem aj.

Prokletí domu Hajnů (1988), hororový příběh podle psychologického románu Jaroslava Havlíčka *Neviditelný* (1937), s Emilem Horváthem ml., Petronelou Vančíkovou, Radoslavem Brzobohatým, Petrem Čepkem aj.

Příběhy z prvé půle dvacátého století vznikaly po celou dobu normalizace, několik takových natočil například Karel Steklý, který byl aktivním svědkem vzpomínané doby. V sedmdesátých letech přišly do módy jako retro. V osmdesátých letech je oživil István Szabó v triptychu s Klausem Mariou Brandauerem: *Mefisto*, *Plukovník Redl*, *Hanussen*.

Svobodovu filmografii na několik let uzavřel účtující film podle stejnojmenného autobiografického románu (1965) Jaromíry Kolárové, vytvořený ve skupině Miloslava Vydry:

Jen o rodinných záležitostech (1990),

hrají: Jaromír Hanzlík, Jiří Bartoška, Marta Vančurová, Milan Kňazko, Karel Roden, Magda Reifová, Ilona Svobodová aj. Film byl dotočen a uveden po Listopadu, kdy už byl režisér předsedou Komunistické strany Čech a Moravy (1990–1993). Kina film téměř nepromítala: 26 tisíc diváků.²⁹²

²⁹⁰ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. FFP: Zánik samoty Berhof. *Rovnost*, 23. 1. 1985, s. 5.

²⁹¹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Chladným skalpelem. *Film a doba*, r. 32, č. 5, s. 284.

²⁹² Podrobněji BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy po pětadvaceti letech. In Petr Kopal a kol. *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů, 2016, s. 189–205.

Z KSČM Jiří Svoboda v červnu 1993 vystoupil a od roku 1995 se vrátil k režii, především v ČT: *Vlna* (2008), *Jan Hus* (2015), *Vysoká hra* (2020) etc.

Jediným jeho polistopadovým filmem pro kina byli šokující *Sametoví vrazi* (2005) na téma tzv. orlických vražd.

MILAN MUCHNA (1940)

přispěl k filmu *Profesoři za školou* (1975) povídkou *Láska*.

První tři jeho atraktivně nazvané komedie čerpaly ze života mladých lidí, ale bylo zřejmé, že o návrat k poetice šedesátých let se nejedná, spíše půjde o pokračování tradice české komiky:

Hop – a je tu lidoop (1977) podle Miloše Macourka kráčí stopami Václava Vorlíčka.

Hon na kočku (1979) podle Karla Štorkána a Miloše Macourka byl mládeži nepřístupný, ukazoval mládež pravdivěji a řešil touhu po ztrátě panenství.

Matěji, proč tě holky nechtějí (1981), ještě jednou podle Karla Štorkána, řešil touhu po ztrátě panictví.

Únos Moravanky (1982) s populární dechovkou recenzenti odsoudili jako nepovedený kýč, povídková *Zelená léta* (1985) z vojenského prostředí zapadla.

Poté však Milan Muchna realizoval svůj nejnáročnější projekt

Devět kruhů pekla (ČSR – Kambodža 1987), 127 minut (existuje i kratší, 99minutová verze) o polpotovské genocidě (1975–1979), hrají Milan Kňažko, Oum Sovanny aj.

Na rozdíl od britského velko filmu Rolanda Joffého *Vražedná pole* (1984), který byl u nás znám, přestože do kin zakoupen nebyl, reprezentuje *Devět kruhů pekla* tehdejší oficiální názor Kambodže, Vietnamu a ČSSR – *Vražedná pole* nevidí zákrok Vietnamu a vítězství Kambodžské fronty národní spásy jako osvobození. Ve své době bylo *Devět kruhů pekla* filmem v domácích kuloárech opovrhovaným, což se s odstupem času nezdá spravedlivé. I když dílo nedosahuje síly *Vražedných polí*, jde o druhý nejzajímavější hraný film na téma Rudých Khmerů. Navíc zachycuje atmosféru země nedlouho po genocidě, zatímco *Vražedná pole* se natáčela v Thajsku.

TOMÁŠ SVOBODA (1935–1981)

přispěl k *Motivu pro vraždu* (1974) povídkou *Kapsář*

a v duchu bláznivé komiky hollywoodského filmu *Hellzapoppin* (1941) natočil komedie

Hodinářova svatební cesta korálovým mořem (1979)

a *Blázni, vodníci a podvodníci* (1980).

JULIUS MATULA (1943–2016)

byl reprezentantem ČSSR v moderním pětiboji.

Do snímku *Motiv pro vraždu* (1974) přispěl povídkou *Vikend*.

Natočil deset celovečerních filmů s nevelkou návštěvností a chabým ohlasem.

První byl milostný příběh mladého traktoristy

Řeknem si to příští léto (1977), hrají Ondřej Havelka, Markéta Fišerová, Svatopluk Skopal aj.

Po filmu z dětského domova *Indiáni z Větrova* (1979) natočil milostný příběh dvojice třicátníků *Nevěsta k zulíbání* (1980), hrají Dana Syslová a Milan Kňažko.

Poslední vlak (1982) vyprávěl o trampotách studenta a problémech s bydlením.

Kariéra (1984) vznikla podle románu prozaika „severočeské školy“ Jiřího Švejdy. Hlavní roli hrál Marek Stropnický, ale více na sebe upozornil Marek Vašut. Ozvláštněno šermem.

Muž na drátě (1985) byla nevýrazná kriminálka o vydírání, s Jiřím Bartoškou.

Bloudění orientačního běžce (1986), natočené ke spartakiádě, bylo oceněno na FČSF v Bratislavě a v Gottwaldově a sklídilo uznalé recenze.

Hauři (1987) byli inspirováni úspěchy JZD Slušovice, v hlavní roli Marek Vašut.

Stupně poražených (1988), Matulův nejosobnější film, nahlíží do zákulisí moderního pětiboje, pranýřují intriky sportovních funkcionářů a odhalují nesnadné existenční podmínky vrcholových sportovců. Doba představby již dovolovala jistý stupeň „komunální“ kritiky bafuňářů, kteří na výkonu parazitují a nechovají se spravedlivě. Příběh má týmového hrdinu. Jiří Štěpnička vytvořil zajímavou postavu záporáckého trenéra, kterému nefandíme, ale který se v závěrečné konfrontaci projeví jako charakter.

Pohádku *Nebojsa* (1988) natočil Julius Matula v Gottwaldově.

Volná noha (1989) byla komedie z prostředí jazzových hudebníků. Premiéru měla po Listopadu a skoro nikdo si jí nevšiml.

V nové době se Julius Matula věnoval už jenom dabingu, většinou pro videokazety a televizi Nova.

Matulovu tvorbu výstižně charakterizoval Jan Jaroš:

„Když si zpětně probírám Matulovu tvorbu posledních let, nemohu se zbavit jistého rozporu mezi zamýšlenou výpovědí, která se zpravidla dotýká problémů velice závažných a ve společenském kontextu živých, avšak její zpracování nedosahuje potřebné míry přesvědčivosti a hlavně naléhavosti oslovení. Výpověď zůstává na úrovni spíše reportážního líčení, kterému sice přiznáme myšlenkovou oprávněnost, ale jemuž právě chybí povýšení do roviny uměleckého sdělení. Matulovy filmy nepřesahují stupeň obrázkového doprovodu ke zpracovávanému tématu a paradoxně platí, že neobratnost a chtěnost podání stoupá tím silněji, čím patrnější je artistní vyjadřování, čím výrazněji se prosazují ‚umělecky‘ ozvlášťující postupy.“²⁹³

²⁹³ JAROŠ, Jan. Stupně poražených. *Scéna*, 14. 12. 1988, roč. 13, č. 25–26, s. 8.

KAREL KOVÁŘ (1944–1987)

natočil povídku *Silvestr 1948* pro povídkový pohraničnický film *Boty plné vody* (1976) a debutoval detektivkou *Past na kachnu* (1978). Zcela jiný styl měla jeho poetická druhotina *Tím pádem* (1979) se Zuzanou Cigánovou. V roce 1987 spáchal sebevraždu.

JAROSLAV SOUKUP (1946),

rodák z Plzně, natočil krásný krátký dokument *Slavná pavlač* (1976) a pro *Boty plné vody* (1976) podle Rudolfa Kalčíka povídku *Zimní vítr 1951*.

Soukupův celovečerní debut *Drsná Planina* (1979) čerpal ze stejného tematického zdroje, předlohou mu byla Kalčíkova kniha *V ruce samopal* (1972). I když šlo o jasnou ideologickou objednávku (další rehabilitace padesátých let a služby u Pohraniční stráže) a snahu navázat na fenomenální úspěch *Krále Šumavy*, projevil zde Soukup, co je jeho talentu vlastní: smysl pro chlapské příběhy.

Brzy nato se Jaroslav Soukup dvakrát pokusil o náročný autorský umělecký film: *Romaneto* (1980) a *Záchvěv strachu* (1984). V obou případech jde o historické snímky z doby národního obrození, přesněji z doby policejní šikany po poražené revoluci 1848.

Na počátku kariéry se Soukupovi dostalo dvojnásobného povzbuzení: jak debut *Drsná Planina*, tak druhotina *Romaneto* získaly hlavní cenu (vždy jednu ze tří) na FČSF. *Romaneto* se hrálo na FFP, mělo však nízkou návštěvnost. Ještě hlouběji propadl u publika *Záchvěv strachu*, který rovněž nabídl čitelnou paralelu mezi tajnou policií za Bachova absolutismu a normalizačním režimem. Autor byl zklamán, že se ho kritika nezastala, a definitivně se přiklonil k diváckým žánrům.

Dostih (1981) byl příběh dvou žokejů, kritika jej chválila, diváci na něj moc nechodili.

Až čtvrtý Soukupův celovečerní film

Vítr v kapse (1982)

se stal nečekaným hitem. Ač trval jen 77 minut a nasazen byl jako tuctový domácí kus, mladé divačky a diváci se s ním ztotožnili, vzájemně si ho doporučovali, jeho emoce přijali za své, až postupně získal 1,33 milionu diváků. Lukáš Vaculík a Sagvan Tofi se stali hvězdami.

Pouparitu Lukáše Vaculíka se pokusila dále využít *Láska z pasáže* (1985, 1,7 milionu diváků) a po ní ještě *Kamarád do deště* (1988) s oběma kumpány, to však už byly projekty vypočítané na kasovní úspěch.

Jaroslav Soukup se vrací k uměleckým ambicím nejprve filmem *Pěsti ve tmě* (1986), kde Marek Vašut hraje českého boxera v nacistickém Německu, a povídkovým kostýmním snímkem podle námětu Kamila Pixy *Divoká srdce* (1989) o sexuálním životě a následných soubojích A. S. Puškina (Marek Vašut) a Giacoma Casanovy (Boris Rösner).

Mezi tím natočí *Discopříběh* (1987), kde Rudolf Hrušínský nejmladší v roli kominického učně zpívá hlasem Michala Davida písničky Michala Davida.

Po Listopadu se Jaroslav Soukup pokusil obstát v kapitalistickém systému a nabídl pokračování *Discopříběh č. 2* (1991, 985 tisíc diváků) a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* (1992, 970 tisíc diváků). Se zpěvačkou Ivetou Bartošovou natočil ve vlastní produkci hororovou komedii *Svatba upírů* (1993, už jen 230 tisíc).

Po tomto neúspěchu snížil nároky i rozpočet a opět ve vlastní produkci realizoval tři díly seriálu s Ladislavem Potměšilem: *Byl jednou jeden polda* (1995, 175 tisíc), *Byl jednou jeden polda – Major Maisner opět zasahuje* (1997), *Byl jednou jeden polda – Major Maisner a tančící drak* (1999, 113 tisíc). Posledním Soukupovým filmem pro kina byla superagentská parodie *Jak ukrást Dagmaru* (2001).

ZDENĚK TROŠKA (1953)

přispěl povídkou *Poštovský panáček* do filmu *Jak rodí chlap* (1979).

Debutoval dětskou komedií ze školního prostředí *Bota jménem Melichar* (1983) a natočil veselohru *Slunce, seno, jahody* (1983), jež měla, dle jeho slov, nahradit italské komedie, které kupujeme za drahé devizy (srov. názvy jako *Chléb, máslo a marmeláda*, *Cukr, med a feferonka* apod.) a dosáhla 2,4 milionů diváků.

V svých začátcích byl Zdeněk Troška považován za velký talent. Překvapil okázalým, byť poněkud chaotickým historickým spektaklem podle Aloise Jiráska *Poklad hraběte Chamaré* (1984) a vyhrál gottwaldovský festival (ex aequo) pohádkou *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987) s Michaelou Kuklovou a Janem Potměšilem.

Po druhém díle jihočeské série *Slunce, seno a pár facek* (1989) chystal psychologický příběh s motivem homosexuality, do přípravy ale přišel Listopad, aktuální události zapojil Troška do filmu a vzniklo *Zkouškové období* (1990) jako první hraný film o sametové revoluci, navíc s motivem homosexuality.

Následné *Slunce, seno, erotika* (1991, 970 tisíc) se již zařadilo do nově vznikajícího subžánru tzv. privatizačních komedií.

VÁCLAV KRÍSTEK (1954)

přispěl povídkou *Tramvaj do Poděbrad* k povídkovému filmu *Přátelé bermudského trojúhelníku* (1987).

Debutoval filmem *Zvířata ve městě* (1989) podle scénáře Jaroslava Vanči o rezignovaných třicátnících, hrají folkový písničkář Václav Koubek, Ivana Chýlková, Ondřej Pavelka, Ján Sedal, Veronika Gajerová, Arnošt Goldflam aj. Dobová kritika přijala dílo se zdrženlivou nadějí jako citlivou generační výpověď.

V druhotině *Vyžilý Boudník* (1991) podle Romana Ráže vyprávěl Václav Krístek trampoty dvou okrajových estrádních umělců v průběhu normalizace, hrají Arnošt Goldflam a Pavel Zedníček. V kinech snímek propadl: jen 3700 diváků.

Po Listopadu našel Václav Krístek uplatnění v televizi. Vedle dokumentů a publicistických pořadů režíroval zejména pohádky, z nichž se v kinech promítal *Císař a tambor* (1998).

RADOVAN URBAN (1955–2021)

přispěl povídkou *Návraty* k filmu podle povídek Františka Stavinohy *Figurky ze šmantů* (1987). Natočil pak tři snímky ve skupině Marcely Pittermannové:

Debutoval dětským dramatem

Náhodou je prima! (1987)

podle scénáře Vojtěcha Vackeho, o lásce mezi pionýrem a dcerou zámožných rodičů v roce 1951. Film se pokusil o „účtující“ pohled dětskýma očima na proces kolektivizace, nebyl však v tomto smyslu kritikou přijat.²⁹⁴

Horká kaše (1988),

barevná, širokoúhlá a metalová, podle scénáře Miloše Cajthamla ukázala závadové chování mládeže na pražském sídlišti Jižní Město:

„Na první pohled jde o čistou publicistiku: o jakousi antologii problémů typického panelového sídliště, jak o nich nejednou referoval tisk (delikvence mladistvých, omezené možnosti kulturního vyžití, anonymita, malé byty, špatné party, rodinné rozvraty, předčasná sexualita, feminizace výchovy, vandalismus, šikanování a jiné druhy agresivity). Jedinou pozitivně integrující silou v tomhle babylónu, kde si vzájemně škodí ti, kdo by měli být spojenci, je heavy metal. Na něm založil Urban nejen filozofii, ale také styl svého filmu: zmíněné problémy jsou totiž předkládány s obdobně údernou přímočarostí, s jakou tu Vitacit zpívá [...]. Stejně jako rocková kapela sází režisér na hlučné, tvrdé vyjádření a na krátké, jednovýznamové, velmi tendenční a velmi didaktické myšlenkové spoje; na jednoduché rovnice příčin a následků [...].

Příklad: odpadl rockový koncert, mládež nemá vyžití, a tak se kluci ihned pustí do převrhování kontejnerů. Nebo: dcera si potřebuje popovídat s otcem, ten nemá čas, a tak se děvče spustí s partou. Zmíněná ‚metalizace‘ filmového vyprávění vyvrcholí vn gradovaném závěru: Lenka je natřikrát pomilována či spíše znásilněna, Honza zbit do bezvědomí, ale kluci nemohou přivolat pomoc, protože v budkách nefungují telefony – zřejmě je rozbili podobní grázlové jako oni.“²⁹⁵

Posledním celovečerním hraným snímkem Radovana Urbana byl dětský *Můj přítel d'Artagnan* (1989).

Někteří debutanti se na Barrandově dostali k samostatné režii mimo systém povídkových filmů:

FERO FENIČ (1951)

si získal jméno jako tvůrce krátkých slovenských dokumentů.

V roce 1980 začal pracovat s Milkou Zimkovou nad scénářem podle její knihy *Pásla kone na betóne*, který chtěl natočit jako svůj hraný debut. Do scénáře zapracoval i motivy ze své povídky *Džusový román*. Na podzim 1981 se představy obou autorů rozešly a Milka Zimková ho coby režiséra odmítla (nechtěl ji obsadit do hlavní role, chtěl vyzvednout do popředí hrdinčinu dceru a ukázat vesnici v grotesknějším světle).²⁹⁶ Film *Pásla kone na betóne* (1982) nakonec realizoval, včetně Feničových nápadů, s velkým úspěchem Štefan Uher.

²⁹⁴ Podrobněji BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy po pětadvaceti letech. In Petr Kopal a kol. *Film a dějiny 5 : Perestrojka/přestavba*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů, 2016, s. 182–189 .

²⁹⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Horká kaše. *Film a doba*, 1989, r. 35, č. 4. s. 218 – 219.

²⁹⁶ MACEK, Václav. *Štefan Uher*. Bratislava: SFÚ, s. 205.

Fero Fenič pak natočil

Džusový román (1984)

na Barrandově, s Alenou Mihulovou, objevem Karla Kachyni, v hlavní roli. O dva roky dříve ale debutoval maďarský režisér Pál Erdöss vynikajícím černobílým filmem *Princezna* (Adj király katonát, 1982) s podobnými motivy. V maďarském filmu je scéna, kdy je hrdinka se svým mladíkem v kině a sledují *Lásky jedné plavovlásky*. Formanův film chtěl v *Džusovém románu* citovat i Fero Fenič, ale po zhlédnutí *Princezny* od záměru upustil.

Porovnání obou filmů vyznívá v neprospěch českého:

„Snad nejbolestnějším výsledkem retrográdního ‚tahu‘ k šedesátým létům se stal barrandovský debut Fera Feniče *Džusový román* – dílo na první pohled talentované a upřímně myšlené, z něhož lze citovat výtečné postřehy, velkolepé sekvence a vtipná řešení (výjevy na svatbě, obrazově-zvukové kontrasty) [...]. Shodou okolností se krátce před *Džusovým románem* objevil maďarský snímek rovněž debutujícího Pála Erdösse *Princezna* (1982), který vypráví podobný příběh: dívka z venkova najde zaměstnání v textilní továrně ve městě [...]. Erdöss stejně jako Fenič navazuje manifestačně na Formana (cituje dokonce z *Lásek jedné plavovlásky*), ale vytvořil dílo veskrze dnešní, v němž je inspirace objevy šedesátých let tvořivě rozvinuta a dovedena k hlubší a serióznější výpovědi. Erdössova hrdinka je osobnost s jistou mravní kulturou, vybavená samozřejmou ušlechtilostí. Pohybuje se mezi normálními lidmi, prostředí její existence je pojednáno s dokumentární věcností a tíže jejího osudu jsou přiznány konkrétní sociální souvislosti [...]. Fenič postupoval obráceně [...]. Jeho hrdinka má problémy prostě proto, že je hloupá a že stejnými hlupáky jsou i všichni kolem ní – mistr, spolupracovnice v továrně, matka, kamarádka, svatebčané. Divák se má bavit směšnými obličejí, lascivními narážkami, přiblblým průběhem tovární schůze, tlustými pracovníci při skoku do dálky, což všechno se tváří jako ta nejryzejší životní autenticita.“²⁹⁷

Džusový román se směl z počátku promítat jen pod patronací Socialistického svazu mládeže a s besedou, až od ledna 1988 byl uvolněn do široké distribuce.

Jiří Voráč o *Džusovém románu* ve slovníkovém hesle napsal:

„Feničův styl vyznačuje narativní lehkost, dar přesného pozorování, cit pro autentický detail, smysl pro charakterizační zkratku, pro kontrast, groteskní zveličení i pro humor a bezděčný půvab nechtěného [...]. Důležitý prvek struktury díla tvoří hudební vrstva, v níž jsou bohatě zastoupeny dobové šlágry pop-music [...] či lidové písně a dechovka. Hudba tu neslouží jen k evokaci příznačně úpadkové atmosféry doby; ve významově kontrastním spojení s obrazem ji Fenič využívá jako ironického komentáře, který odhaluje hořké paradoxy. Například ve scéně, kdy zhrzená Alena obětavě táhne do kopce na dvoukoláku svého bezvládně zpitého svůdce, z rádia, jež stále nosí při sobě, se line píseň skupiny Olympic Okno mé lásky. Nebo na jiném místě: Alenina matka provádí s dcerou domácí interrupční kúru, zatímco z televize zní dechovka: ‚Ej paní mámo, pěknou dceru máte... takhle se vnučat už nedočkáte.“²⁹⁸

²⁹⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Potřeba charakterů aneb Hledání modelů pro osmdesátá léta (Polemické zamyšlení nad tvorbou mladých režisérů – absolventů FAMU). *Film a doba*, r. 32, č. 12, s. 676–677.

²⁹⁸ VORÁČ, Jiří. *Džusový román*. *Illuminace*, 1997, r. 9, č. 1, s. 245–246.

Druhý celovečerní snímek Fera Feniče *Zvláštní bytosti* (1990) byl portrétem funkcionářské zpučnosti (hlavního záporáka hrál polský herec Jan Tesarz, známý svou rolí nesympatického zavražděného taxikáře v *Dekalogu*, resp. *Krátkém filmu o zabíjení* Krzysztofa Kiesłowského) a zašifrovanou politickou metaforou (postava ztělesněná Jiřím Menzelem měla například připomínat Alexandra Dubčeka). Film však byl uveden po Listopadu, čímž pozbyl svůj podvratný efekt.

Po Listopadu založil Fero Fenič společnost Febio, která produkovala dokumentární snímky určené pro obrazovku, vyrobila mj. televizní cyklus GEN (Galerie elity národa) a satirický cyklus *Česká soda*, a pořádala v Praze a regionech filmový festival Febiofest. K režirování hraných filmů se už Fero Fenič nevrátil.

K usnadnění práce nových režisérů byla v roce 1983 na Barrandově zřízena dramaturgická skupina Tvůrčí mládí, vedl ji Jan Vild, hlavním dramaturgem byl spisovatel Jiří Švejda. Byly v ní vyrobeny veselohry Zdeňka Trošky *Slunce, seno, jahody* a *Slunce, seno a pár facek*, filmy Antonína Kopřivy *Zámek Nekonečno*, *Až do konce*, a *Křížová vazba*, *Pravidla kruhu* Miroslava Balajky, pohádka *Čarovné dědictví* Zdeňka Zelenky, *Antonyho šance* Víta Olmera, povídkové filmy *Figurky ze šmantů* a *Přátelé bermudského trojúhelníku*, *Dům pro dva* Miloše Záborského, *Příběh 88* Zuzany Hojdové, *Atrakce švédského zájezdu* Zorana Gospiće a *Vyžilý Boudník* Václava Křístka.²⁹⁹

Filmové studio Gottwaldov

Další líhni debutantů, ale i útočištěm režisérů, kteří se v Praze znelíbili, bylo Filmové studio Gottwaldov s ateliéry na Kudlově. Od roku 1960 bylo přiřazeno ke Krátkému filmu Praha, status samostatné výrobní jednotky získalo v roce 1977 a jeho vedením byl pověřen Bohumil Steiner. Výroba hraných celovečerních filmů ve FSG získala pravidelnost a od roku 1980 se ustálila na čtyřech titulech ročně, od roku 1988 se vyráběly tři. Během normalizace se několikrát stalo, že nejprogresivnější film sezóny vznikl právě v tomto studiu.³⁰⁰

Jako dramaturgové působili ve FSG Jaroslav Petřík, Josef Vaculík, později Jan Gogola. Kmenovými režiséry byly světoznámé osobnosti **KAREL ZEMAN** a **HERMÍNA TÝRLOVÁ**, animovanému filmu se dále věnovali například **ANTONÍN HORÁK**, **LUDVÍK KADLEČEK**, hrané filmy pravidelně tvořili **JOSEF PINKAVA** a **RADIM CVRČEK**, v dokumentární tvorbě se prosadila **HANA PINKAVOVÁ**.

²⁹⁹ Činnost skupiny prostudovala SULOVSÁ, Markéta. *Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí*. Brno 2010. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

³⁰⁰ Viz SKUPA, Lukáš. *(Re)konstruované alternativy. Filmové studio Gottwaldov 1977–1989 v kontextu české normalizační kinematografie*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

Za normalizace byly ve FSG vyrobeny středometrážní a celovečerní filmy:

1970

Kapitán Korda (Josef Pinkava), *Na kometě* (Karel Zeman, + FSB)

1971

Kaňon samé zlato (Zdenek Sirový), *Metráček* (Josef Pinkava)

1972

Dobrodružství na Labi aka Hund über Bord (Thomas Kuschel, koprodukce DEFA, NDR, 30 minut), *Rodeo* (Antonín Máša)

1973

Pověst o stříbrné jedli (František Vlácil), *30 panen a Pythagoras* (Pavel Hobl, premiéra 1977)

1974

Pohádky tisíce a jedné noci (Karel Zeman), *Poštovský panáček* (Josef Pinkava), *Sirius* (František Vlácil)

1975

Žádný film.

1976

Terezu bych kvůli žádné holce neopustil (Josef Pinkava)

1977

Čarodějův učeň (Karel Zeman), *Proč nevěřit na zázraky* (Antonín Máša)

1978

Město mé naděje (Jan Kačer), *Nekonečná – nevystupovat* (Radim Cvrček), *Stopař* (Petr Tuček)

1979

Housata (Karel Smyczek), *Chlapi přece nepláčou* (Josef Pinkava), *Indiáni z Větrova* (Július Matula)

1980

Děti zítřků (Radim Cvrček), *Pohádka o Honzíkovi a Mařence* (Karel Zeman), *Sonáta pro Zrzku* (Vít Olmer), *Trnové pole* (Otakar Kosek)

1981

Dneska přišel nový kluk (Vladimír Drha), *Kopretiny pro zámeckou paní* (Josef Pinkava), *Mezi námi kluky* (Radim Cvrček), *Pohádka svatojánské noci* (Zdeněk Zydroň)

1982

Lukáš (Otakar Kosek), *Malinový koktejl* (Ladislava Sieberová), *Malý velký hokejista* (Josef Pinkava), *Za humny je drak* (Radim Cvrček)

1983

O statečném kováři (Petr Švéda), *Poslední mejdan* (Miloš Zábranský), *Stav ztroskotání* (Vít Olmer), *Třetí skoba pro kocoura* (Radim Cvrček)

1984

Hele, on letí (Tomáš Tintěra), *Tajemství staré půdy* (Vladimír Tadej), *Už se nebojím* (Otakar Kosek), *Výbuch bude v pět* (Josef Pinkava)

1985

Do zubů a do srdíčka (Vladimír Drha), *Pětka s hvězdičkou* (Miroslav Balajka), *Pohlad' kočce uši* (Josef Pinkava), *Přijď, ať zase omládnou* (Hana Pinkavová, dokument)

1986

Cizím vstup povolen (Josef Pinkava), *Jsi falešný hráč* (Zdeněk Zelenka), *Outsider* (Zdenek Sirový), *Pavučina* (Zdenek Zaoral)

1987

Jemné umění obrany (Jana Semschová), *Sedmé nebe* (Otakar Kosek), *Správná trefa* (Rudolf Růžička), *Strašidla z vikýře* (Radim Cvrček).

1988

Hurá za ním (Radim Cvrček), *Nebojsa* (Julius Matula), *Poutníci* (Zdenek Zaoral)

1989

Cesta na jihozápad (Zdenek Sirový), *Poklad rytíře Miloty* (Eugen Sokolovský ml.), *Tobogan* (Otakar Kosek)³⁰¹

K 1. lednu 1990 se město opět jmenuje Zlín a mění se i název studia: Filmové studio Zlín.

1990

Freonový duch (Zdeněk Zelenka), *Parta za milión* (Rudolf Růžička), *Začátek dlouhého podzimu* (Peter Hledík)

1991

Requiem pro panenku (Filip Renč)

Z přehledu vidíme, že ve FSG byla ve sledovaném období vyrobena řada nenáročných, bezvýznamných, dnes již zapomenutých snímků s nicotným ohlasem, u některých případů ale stojí za to se zastavit:

KAREL ZEMAN završil svoji filmografii kreslenými filmy *Pohádky tisíce a jedné noci* (1974, do celovečerního filmu bylo spojeno sedm krátkých pohádek uvedených i samostatně), *Čarodějův učeň* (1977, koprodukce s NSR) a *Pohádka o Honzíkovi a Mařence* (1980).

ANTONÍN MÁŠA natočil ve FSG filmy *Rodeo* (1971) podle Karla Štorkána a *Proč nevěřit na zázraky* (1977), na Barrandov se vrátil až v roce 1989.

ZDENEK SIROVÝ ve FSG své normalizační období začíná (*Kaňon samé zlato*) i končí (*Outsider, Cesta na jihozápad*).

³⁰¹ Seznam filmů tamtéž, s. 45–46.

FRANTIŠEK VLÁČIL v mezidobí, kdy nepracoval na Barrandově, natočil dva středometrážní filmy ve FSG: *Pověst o stříbrné jedli* (1973) a *Sirius* (1975).

PAVEL HOBL natočil ve FSG svůj poslední film po kina *Třicet panen a Pythagoras* (1973), v němž se navíc po normalizační odmlce na plátně znovu objevil Jiří Menzel. Film byl zakázán a uvolněn až v roce 1977.

PETR TUČEK se po kritickém ohlasu svého debutu *Svatej z Krejcárku* a práci pro brněnskou televizi vrací k filmové režii ve FSG morálitou *Stopař* (1978).

KAREL SMYCZEK a **VLADIMÍR DRHA** debutují ve FSG, jejich vřele přijaté prvotiny *Housata* (1979) a *Dneska přišel nový kluk* (1981) signalizují nástup nové filmařské generace a obrat k problémovým filmům ze současnosti.

VÍT OLMER, deset let po svém debutu *Takže ahoj*, se ve FSG vrací k režii: *Sonáta pro Zrzku* (1980).

MILOŠ ZÁBRANSKÝ, další talent a rebel mladé generace, debutuje ve FSG: *Poslední mejdan* (1983).

ZDENEK ZAORAL dostává ve FSG šanci dokončit svůj poloamatérský – polonezávislý debut *Pavučina* (1986) a realizuje tam i svůj následující experiment *Poutníci* (1988).

RUDOLF RŮŽIČKA další ze „ztracené generace“,³⁰² která byla připravena již na konci šedesátých let, debutuje ve FSG problémovým morálním filmem ze školního prostředí *Správná trefa* (1987).

FILIP RENČ debutuje ve Zlíně dramatem *Requiem pro panenku* (1991), jímž historie výroby celovečerních hraných filmů v tomto studiu končí.

Z filmařů, které FSG uvedlo nebo vrátilo do režisérské profese, vytvořil úctyhodnou řadu

KAREL SMYCZEK (1950).

V kinematografii začínal jako dětský herec (*Holubice*), FAMU absolvoval povídkou Oty Pavla *Kapři pro Wehrmacht* (1975).

Jeho celovečerní debut z dívčího internátu, podle Ireny Charvátové, natočený ve FSG

***Housata* (1979)**

se stal senzací, neboť už dlouho od nové vlny nevstoupil do profese režisér, kterému ještě nebylo třicet, navíc filmem, jenž se svým stylem k nové vlně, konkrétně k Věře Chytilové (*Pytel blech*) a Miloši Formanovi (*Lásky jedné plavovlásky*) přihlásil. Neobvyklé také bylo vyznamenat debutanta jednou ze tří nejvyšších cen na FČSF: v roce 1980 si cenu odnesli Karel Smyczek i Jaroslav Soukup.

³⁰² Rozhovory s příslušníky „ztracené generace“ přináší BAREŠOVÁ, Marie a Tereza Czesany DVOŘÁKOVÁ. *Generace normalizace*. Praha: NFA 2017. Vedle Rudolfa Růžičky aj. je zde i rozhovor s Vladimírem Drhou.

Následovaly čtyři filmy o dětech, resp. středoškolácích, podle scénářů Radka Johna a Ivo Pelanta:

Jen si tak trochu písknout (1980)

Jako zajáci (1981)

Sněženky a machři (1982), milion diváků.

Po snímku ***Krajina s nábytkem*** (1986) podle Milana Ležáka natočil Karel Smyczek výbušný film o chuligánském vandalismu

Proč? (1987), opět podle Radka Johna,

takřka souběžně se slavným lotyšským perestrojkovým dokumentem *Je lehké být mladý?* (1987).

Komedie ***Sedm hladových*** (1988) o odtučňovací kúře rozšířila spektrum alegorií, které zkoumají mechanismy totality na modelovém prostředí nějakého léčebného ústavu (*Přelet nad kukaččím hnízdem, Zvláštní léčba, Dobří holubi se vracejí*).

Smyczkovu filmografii normalizačního období uzavírá jedna z mnoha hořkých komedií o obtížích života za pozdního reálného socialismu ***Nemocný bílý slon*** (1990)

a portrét skupiny Pražský výběr ***Pražákům, těm je hej*** (1990) – natáčení začalo bezmála v ilegalitě na podzim 1989, ale při premiéře v dubnu 1991 už film tolik nezaujal (150 tisíc diváků).

Po Listopadu pracoval Karel Smyczek pro televizi a do kin natočil jen líbeznou pohádku podle Karla Čapka a scénáře Zdeňka Svěráka

Lotrando a Zubejda (1996), hrají Jiří Strach, Barbora Seidlová, Pavel Řezníček, Arnošt Goldflam aj.

VÍT OLMER (1942)

se po desetiletém půstu stal nejagilnějším režisérem osmdesátých let. K režii se vrátil dětskými snímky ***Sonáta pro zrzku*** (1980), ***Skleněný dům*** (1981), ***Stav ztroskotání*** (1983), ***Páni Edisoni*** (1987), stříhl si detektivku ***Druhý tah pěšcem*** (1984) a psychologický film ***Antonyho šance*** (1986).

Největší obliby však dosáhla dvojice komedií o krizi středního věku se Zdeňkem Svěrákem v hlavních rolích:

Co je vám, doktore? (1984) podle scénáře Antonína Máši, 400 tisíc diváků

a zejména ***Jako jed*** (1985), 1,1 milionu diváků.

Jako bomba zapůsobilo zasvěcení novice do veksláckého podsvětí

Bony a klid (1987), scénář: Radek John, hrají: Jan Potměšil, Roman Skamene, Veronika Jeníková aj. Film měl potíž se schválením, do kin byl uvolněn poté, co se na ilegálním trhu rozšířil na videokazetách:

„[...] je to opravdu filmařsky perfektně uhnětený kus, rytmický, dynamický, efektně snímaný [...] i sestříhaný [...]. Jako buldozer valí se Olmerův film přes nedávná tabu – nevzpomínám si, že bychom kdy v českém filmu slyšeli taková sprostá slova, viděli předávání úplatků uniformovaným příslušníkům a přihlíželi orgiím. Autoři lapají diváka do smyčky: dají mu, stejně jako hrdinovi Martinovi, okusit pozlátka, pozvou ho do přepychu vekslácké existence a na konci ukážou, zač jen toho loket. [...]

John a Olmer vytvořili film-výkřik [...]. Zvolili však formu, která se samotným parazitům musí ohromně líbit (a že se líbí, dokládá aféra s videokazetami tohoto snímku, šířenými za velké peníze na veksláckém trhu). [...] spektakulární kapacita Olmerova filmu bohužel převyšuje jeho schopnost analytickou. [...] Na rozdíl od Smyczkova filmu PROCŮ? [...] je snímek BONY A KLID především hutnou podívanou, komerčním filmem, bezvadně vyrobeným spotřebním zbožím.“³⁰³

Posledním Olmerovým opusem pro státní kinematografii byla tragikomedie podle Radka Johna *Ta naše písnička česká II*, hořký obraz normalizačního pinožení od srpnového vpádu 1968 po perestrojku.

Poté Vít Olmer realizoval první polistopadový film v soukromé produkci

Tankový prapor (1991), následovaly další komerčáky *Nahota na prodej*, *Ještě větší blbec než jsme doufali*, *Playgirls 1 a 2*, *Waterloo po česku*, *Bony a klid 2*.

S podobnou vervou se pustil do práce rovněž o deset let „odložený“

VLADIMÍR DRHA (1944–2017)

jenž také pracoval pro kinematografii i pro televizi.

Debutoval v Gottwaldově filmem *Dneska přišel nový kluk* (1981) s Markem Brodským v roli mladíka, který překvapí slévárnu zlepšovacím návrhem a střetává se se zaběhanými pořádky.

Ve FSG natočil Drha také druhý snímek *Do zubů a do srdíčka* (1985). Další filmy následovaly jeden za druhým: *Mezek* (1985), *Citlivá místa* (1988) s Janou Brejchovou a Terezou Brodskou, *Dotyky* (1988), *Muka obraznosti* (1989) podle Vladimíra Párala.

Vladimír Drha natáčel také pohádky, po Listopadu pokračoval v práci pro televizi. Posledním jeho uměleckým, bohužel velmi slabým opusem pro kina byla autorská vzpomínka na historii vlastní rodiny *Početí mého mladšího bratra* (2000).

MILOŠ ZÁBRANSKÝ (1952)

vyvolal veliká očekávání svým cynickým, eroticky smělým 23minutovým černobílým studnetským filmem *Horečka všedního dne* (1981) o mladém dělníkovi (Roman Skamene), jenž v pracovní době souloží s manželkou (Ladislava Kozderková) svého mistra (Vlastimil Bedrna).

Zábranského debut ve FSG a zároveň absolventský film *Poslední mejdan* (1982) ze života studentek střední zdravotní školy příslib talentu v očích kritiky potvrdil. Chlapec zde balí dívku mj. tím, že ji vezme do kina na spirituální sci-fi Andreje Tarkovského *Solaris* (1972).

První Zábranského barrandovský snímek *Tísňové volání* (1985) o práci hlídky VB byl ale překvapivě konformní.

³⁰³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Jak veksláci přicházejí o iluze. *Rovnost*, 31. 3. 1988, s. 5.

Dům pro dva (1987), s Ondřejem Vetchým a Jiřím Schmitzerem, byl pak přijat jako přelomová událost. Film byl sice na krátko pozdržen, nakonec však reprezentoval ČSSR v soutěži MFF v Karlových Varech, cenu nezískal. Dílo lze interpretovat jako spirituální film:

„Ve snímku *Dům pro dva* sledujeme příběh dvou nevlastních bratrů, hodného a zlého, který mu opakovaně svádí jeho dívku a později manželku Magdu. Zábranský využil odkazy k Bibli [...] a kristovské oběti [...]. Stylisticky se snímek držel asketického podání, a sledoval tak zčásti bressonovskou poetiku založenou na atributu pasivity; někteří herci se tu skutečně pohybují jako ‚modely‘, občas s rukama volně spuštěnými podél těla. [...]

Nejviditelnější moment transcendence představuje Bůžova schopnost vycítit telepaticky každou nemravnost, jíž se jeho bratr právě dopouští, a tímto zjištěním trpět. Důležitou součástí filmu jsou sekvence přibližující každodennost (cesty autobusem do práce, tovární rutina), nikoli ovšem v poloze té každodennosti, jakou známe z Ozuových filmů, nýbrž jako ‚hnus všedního dne‘ [...] Jako refrén zde slouží pět parametricky efektních montážních sekvencí spojujících pohyb tiskařských strojů s kolečky hodin, nohama lidí na chodníku, koly kočárků a aut, a to za mechanicky tvrdého syntezátorového hudebního rytmu. Tím se odkazuje k transcendentnímu času, ačkoli dlouhé záběry, jež by evokovaly jeho trvání, ve filmu nenajdeme. Zastupují je okamžiky Bůžova ‚osvícení‘, kdy se mu například náhle na tvář spustí déšť.“³⁰⁴

Barevná a širokoúhlá antitotalitní alegorie *Masseba* (1989) uvedením po Listopadu ztratila naléhavost a následující *Stavení* (1990), rovněž barevné a širokoúhlé, mířilo ke spirituálním horizontům natolik přímočaře, že nezískalo uměleckou a tím ani duchovní auru. Film navštívilo pouhých 400 diváků. Zábranský poté našel uplatnění jako režisér různých televizních pořadů.

Před revolucí

Během osmdesátých let sílily snahy o nekonformní tvorbu, jež se zároveň střetávaly s úsilím takovou tvorbu zastavit.

Koncem dekády nastupuje nová, radikální generace, jejíž filmy mají premiéry několik týdnů či měsíců před sametovou revolucí:

IRENA PAVLÁSKOVÁ (1960)

Dcera novinářky Nelly Pavláškové šokovala měsíc před Listopadem zuřivým obrazem pozdního reálného socialismu:

Čas sluhů (1989)

Námět a scénář: Irena Pavlášková. Kamera: F. A. Brabec. Hudba: Jiří Chlumecký, Jiří Veselý. Hrají: Ivana Chýlková, Karel Roden, Jitka Asterová, Miroslav Etlzer, Eva Holubová aj.

Z dobové recenze:

³⁰⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: CDK, 2007, s. 230 a 233.

„Čas sluhů. Jaký je to čas? Čas podřízenosti. Čas pasivity. Čas neodpírání zlému. Kdo je Dana? Ta, jíž se v takovém čase skvěle daří. Ztělesněné zlo. Parazit. Studna ženských jedovatostí. Intrikuje, pomlouvá, rozeštvává lidi. Umí se přikřčit, umí zaplakat, s požitkem rozděljuje a panuje. [...] Nejde jenom o ni, nýbrž také o okolní ‚sluhy‘, tedy o nás o všechny, a to přesně v té míře, v jaké si úlohu sluhů sami připouštíme či uvědomujeme. Dana je přízrak našeho černého svědomí, neboť ztělesňuje protikladné rysy české společnosti uplynulých dvaceti let: nesouhlas i přizpůsobivost, odpor k poměrům i jejich využívání. [...] *Čas sluhů*, který začínající režisérka natočila s takovou mrazivou zuřivostí, jako by šlo o osobní odvetu, je obrazem těžkého chaosu, v němž se společnost ocitla.“³⁰⁵

Silný ročník 1957 je pro kinematografii především ročníkem Divadla Sklep: tento šťastný rok narození spojuje Tomáše Vorla, Milana Šteindlera, Tomáše Hanáka a Davida Vávru.

TOMÁŠ VOREL (1957)

bavil už svými amatérskými snímky a famáckými cvičeními: *Rychlé šlpy zakládají klub* (1979), *To můj Láďa...* (1981), *Dáreček* (1984), *ING.* (1985), *Chemikál* (1986).

Debutoval povídkovou „vizitkou“ pěti spřízněných pražských postmoderních divadel, známých jako ***Pražská pětka*** (1988):

Pantomimická skupina Mimóza: *Směr Karlštejn*, Baletní jednotka Křeč: *Bersidejsi*, Recitační skupina Vpřed: *Oldív večírek*, Výtvarné divadlo Kolotoč: *Barvy*, Divadlo Sklep: *Na brigádě*. Nejvydařenější je nejdělnější poslední povídka, travestie či spíše pastiš na budovatelské filmy padesátých let spojený s parodií amerického westernu a hollywoodského stylu. Povídkami diváky provází „zasvěcené“ slovo moderátora (Milan Šteindler), jenž je při uvádění poslední povídky již zcela opilý a plete češtinu se slovenštinou jako Gustáv Husák. Film byl několik měsíců pozdržen, nakonec v červnu 1989 přece jenom uveden.

Provázek ve filmu

Brněnské divadlo Husa na provázku (pojmenované podle knihy Jiřího Mahena), jež bylo záhy přinuceno přejmenovat se na Divadlo na provázku (kvůli nežádoucí asociaci s příjmením prvního tajemníka ÚV KSČ), aby se po Listopadu ke svému původnímu názvu vrátilo, vychovalo plejádu skvělých herců, kteří se začali uplatňovat ve filmu: Dagmar Bláhová hrála v dramatu...*a pozdravuji vlaštovky*, v komediích *Hra o jablko*, *Kalamita*, v dětském snímku Oty Kovaly *Nechci nic slyšet*, Iva Bittová v *Ružových snech*, Boleslav Polívka a Miroslav Donutil v mnoha filmech.

První inscenací Divadlo na provázku, jež byla převedena do filmu, byla

Balada pro banditu (1978),

muzikál skladatele Miloše Štědrone a utajeného libretisty Milana Uhdeho v režii Zdeňka Pospíšila podle románu Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj loupežník*. Režíroval Vladimír Sís, jenž převedl představení do letního amfiteátru a zapojil do něj trampský živel v podobě skupiny Zelenáči. Film získal překvapivě jednu z Hlavních cen na FČSF v Mladé Boleslavi. Kritika v něm právem nalézala paralely s hnutím sovětského poetického filmu (Sergej Paradžanov, Emil Loteanu).

³⁰⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. (Ne)lidská komedie. *Film a doba* 1990, r. 36, č. 5, s. 281–282.

Po tomto úspěchu převedl Vladimír Sís na plátno

Poslední leč (1981), duet Bolka Polívky a Jiřího Pechy spojující postavy dr. Zvonka Burkeho ze hry Ladislava Smočka a revírníka z Mrštíkovy *Pohádky máje*.

Třetí zfilmovanou provázkovskou inscenací byl ***Šašek a královna*** Věry Chytilové

Animovaný film

JAN ŠVANKMAJER (1934)³⁰⁶

vytvořil zčásti stříhový snímek ***Leonardův deník*** (1973), aplikující stříhové postupy sovětské avantgardy. Dílo se dostalo do soutěže krátkých filmů na 27. MFF v Cannes.

Jan Kliment ve festivalovém zpravodajství napsal:

„Festival tedy byl letos zatím naprostým zklamáním [...] filmy odrážejí zmatek v hlavách tvůrců, kteří utápějí někdy i nesporný talent v snímcích, které jako by se úmyslně obloukem vyhýbaly všemu, co normálního současného diváka vzrušuje [...]. Smutné je, že se do tohoto neradostného koncertu zařadila i naše socialistická kinematografie, kterou tu zastupuje pouze jeden krátký snímek. Jmenuje se Leonardův deník – (myšleno deník Leonarda da Vinci) – a natočil jej český režisér animovaného filmu Jan Švankmajer. Je to snímek, který se marně snažil podbízet zdejšímu vkusu svou nejasností a zmateností. Diváci ho přijali chladně, a to ještě možno říci, že se projeví velmi pohostinně.

Nevím, co jsme chtěli tímto snímkem na tomto festivalu říci, co jsme chtěli dosvědčit o životě u nás. [...]“³⁰⁷

V následujících letech se Jan Švankmajer potýkal se schvalovacími problémy, takže až o několik let později dokončil mystifikaci

Otrantský zámek (1977), kde proslulý uhlašený televizní hlasatel Miloš Frýba provází diváky záhadou dějiště stejnojmenného gotického románu Horace Walpole, jež je nalezeno v Čechách.

Jan Švankmajer pokračoval horory na motivy Edgara Alana Poea

Zánik domu Usherů (1980),

Kyvadlo, jáma a naděje (1983)

a v bratislavském studiu Koliba natočil dětský horor

Do pivnice (1983), který můžeme pokládat za skicu k pozdější *Alence a Otesánkovi*.

³⁰⁶ Viz SLAMKA, Matúš. *Imaginácia. 2 Rozbor adaptácií Jana Švankmajera*. Brno 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

³⁰⁷ KLIMENT, Jan. Pohled málo radostný. Náš zvláštní zpravodaj o filmovém festivalu v Cannes. *Rudé právo*, 23. 5. 1974, s. 5.

Možnosti dialogu (1983) se třemi dialogy (*Dialog věcný, Dialog vášnivý, Dialog vyčerpávající*) nesl mimo jiné ironické poselství v době strádajícího dialogu mezi SSSR a USA (v roce 1983 byly v ČSSR rozmístěny sovětské rakety středního doletu).

Ve svém pražském studiu vytvořil pak Jan Švankmajer svůj první celovečerní film

Něco z Alenky (1987) podle Lewise Carolla, zaštitěný švýcarskou produkcí.

Po podobenství se sportovními motivy **Mužné hry** (1988)

natočil Jan Švankmajer jeden ze svých filozoficky nejhlubších filmů

Tma, světlo, tma (1989).

JIŘÍ BARTA (1948)

vynikl krátkými filmy *Diskjockey* (1981), *Zaniklý svět rukavic* (1982) a hororem *Poslední lup* (1987). Podle námětu Kamila Pixy natočil v Krátkém filmu středometrážní (53 minuty) loutkový film *Krysař* (1985).

ZDENĚK SMETANA (1925–2016)

vytvořil k 15. sjezdu KSČ sugestivní animované dějiny dělnického hnutí *A rudý prapor zavlaže* (1975). Vynikl pak košilatými pohádkami pro dospělé podle Josefa Štefana Kubína *Všehochlup* (1978) a *Drátovat, flikovat* (1980). Pro děti vznikla celovečerní *Malá čarodějnice* (1984).

VLASTA POSPÍŠILOVÁ (1935–2022) vytvořila mj. podle Jana Wericha pohádky *Lakomá Barka* (1986) a *Až opadá listí z dubu* (1991).

Slovenský kontext

Slovenská kinematografie získala, společně s federalizací, k 1. lednu 1969 větší míru suverenity, ale zůstala podřízena ústřednímu ředitelství Československého filmu v Praze. Normalizace zasáhla slovenskou podobně krutě jako českou, ale její nová vlna skončila o něco později, ještě v roce 1972 vzniknou filmy *Lalie polné* (Elo Havetta, 1972) a *Obrazy starého světa* (Dušan Hanák, 1972), jsou však brzy zakázány. K militantním odpůrcům nové vlny patřil mimo jiné básník Milan Lajčiak, dosazený v Praze do funkce náměstka ústředního ředitele ČSF. „Páteř“ slovenské tvorby normalizačních let tvoří filmy Štefana Uhra a Martina Hollého, oba směli plynule pokračovat v režirování hraných filmů. Každoročně dokončoval nový film Martin Ľapák. Podobně jako na Barrandově byli i na Kolibě vraceni na scénu „odstavení“ filmaři: Dušan Hanák natočí *Ružové sny* (1976), ale jeho následující snímek *Ja milujem, ty miluješ* (1980) je opět zakázán. Peter Solan natočí dětský psychologický film *A pobežím až na kraj sveta* (1979) a potom *Tušenie* (1982). Juraj Jakubisko našel dočasné uplatnění v dokumentu. Jeho první velký hraný film po vnucené pauze *Postav dom, zasad' strom* (1979) byl nejprve zbaven pointy a ani potom nebyla jeho cesta lehká. Pro atmosféru mírného uvolňování měl tento film podobný význam jako Chytilové *Hra o jablko*. Z debutantů kráčel náročnými stezkami Vladimír Kavčiak: *Biela stužka v tvojej vlasoch* (1977), *Karline manželství* (1980), *Súdím ťa láskou* (1981), *Zbohom, sladké driemoty* (1983). Opožděně debutoval Dušan Trančík: *Koncert pre pozostalých* (1976). V osmdesátých letech se pak jako zdatný profesionál uplatnil Miloslav Luther.

V prvé půli osmdesátých let zaznamenává slovenská kinematografie po delší době mezinárodní úspěchy: Stříbrnou medaili obdrží na MFF v Moskvě film Štefana Uhra podle Milky Zimkové *Pásla kone na betóne* (1982) a magickorealistická sága *Tisícročná včela* (1983) Juraje Jakubiska, poslední z vlny velkých eposů ve světové kinematografii, boduje na MFF v Benátkách. Osmdesátá léta charakterizují také klasické pohádky v koprodukcii se Západním Německem, z nichž nejhřejivější byla zimní *Perinbaba* (1985) Juraje Jakubiska s Giuliettou Masinovou v titulní úloze.

Festivally

Každé jaro se konal bilanční Festival českých a slovenských filmů, soustředěný na hranou produkci. V jeho pořádání se střídaly různé kraje. Udělovaly se zpravidla tři Ceny československého filmu, jedna z nich obvykle připadla slovenskému snímku, dále Zvláštní cena a potom ceny udělované jednotlivým profesím (nejlepší scénář, režie, herecké výkony apod.). Ačkoli FČSF míval jakousi porotu, její složení nebylo důležité, jelikož udělené ceny reprezentovaly názor vedení kinematografie, jenž musel odpovídat názoru stranických orgánů. Nešlo tedy o nezávislé hodnocení, ale o ocenění uvnitř podniku zvaného Československý film. Následující seznam nejvyšších cen jednotlivých ročníků ukazuje, které filmy považovalo vedení kinematografie za vítané a co pokládalo za úspěch:

1971 IX. FČSF Plzeň

1. cena: *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa).
2. cena: neudělena.
3. cena: *Luk královny Dorotky* (Jan Schmidt) a *Svatby pana Voka* (Karel Steklý).

1972 X. FČSF Plzeň

1. cena: *Dost' dobré chlapi* (Jozef Režucha).
2. cena: *Keby som mal pušku* (Štefan Uher).
3. cena: *Pět mužů a jedno srdce* (Jan Matějovský).

1973 XI. FČSF Plzeň

1. cena: *Cesty mužů* (Ivo Toman) a *Ďaleko je do neba* (Ján Lacko).

1974 XII. FČSF Nitra

1. cena *Jezdec formule risk* (Antonín Kachlík).
 2. cena *Hriech Kataríny Padychovej* (Martin Hollý).
 3. cena *Kronika žhavého léta* (Jiří Sequens).
- Zvláštní cena poroty: *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček).

1975 XIII. FČSF Praha

- Ceny Čs. filmu: *Dvacátý devátý* (Antonín Kachlík), *Sokolovo* (Otakar Vávra), *Velká noc a velký deň* (Štefan Uher).
- Cena za režii: *Jáchyme, hod' ho do stroje!* (Oldřich Lipský).

1976 XIV. FČSF Brno

- Ceny Čs. filmu: *Horůčka* (Martin Hollý), *Hřiště* (Štěpán Skalský), *Můj brácha má prima bráchu* (Stanislav Strnad).

1977 XV. FČSF Bratislava

Hlavní ceny: *Jeden stříbrný* (Jaroslav Balík), *Běž, ať ti neuteče* (Stanislav Strnad), *Rozdělení* (Ján Lacko).

Cena za režii a scénář: *Den pro mou lásku* (Juraj Herz a Markéta Zinnerová).

Zvláštní cena: *Dým bramborové natě* (František Vlácil).

1978 XVI. FČSF České Budějovice

Hlavní cena: *Advokátka* (Andrej Lettrich), *Stín létajícího ptáčka* (Jaroslav Balík), *Stíny horkého léta* (František Vlácil).

1979 XVII. FČSF Hradec Králové

Ceny Čs. filmu: *Balada pro banditu* (Vladimír Sís), *Mladý muž a bílá velryba* (Jaromil Jireš), *Zlaté časy* (Štefan Uher). Zvláštní cena: *Tajemství Ocelového města* (Ludvík Ráža).

1980 XVIII. FČSF Košice

Ceny Čs. filmu: *Drsná Planina* (Jaroslav Soukup), *Housata* (Karel Smyczek), *Smrt' šitá na mieru* (Martin Hollý).

1981 XIX. FČSF Kladno (22. 3.–26. 3.)

Ceny Čs. filmu: *Rytmus 34* (Jaroslav Balík), *Otec ma zderie tak či tak* (Otakar Krivánek), *Romaneto* (Jaroslav Soukup). Zvláštní cena: *Dívka s mušlí* (Jiří Svoboda).

1982 XX. FČSF Severočeský kraj (27. 3.–1. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Ta chvíle, ten okamžik* (Jiří Sequens), *Pomocník* (Zoro Záhon), *Zralé víno* (Václav Vorlíček). Zvláštní cena (ex aequo): *Pozor, vizita!* (Karel Kachyňa), *V týlu nepřítel* (Igor Gostěv).

1983 XXI. FČSF Ostrava (28. 3.–1. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Pásla kone na betóne* (Štefan Uher), *Má láska s Jakubem* (Václav Matějka), *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* (Oldřich Lipský). Zvláštní cena: *Šílený kankán* (Jaroslav Balík).

1984 XXII. FČSF Banská Bystrica (9.–13. 4.)

Ceny Čs. filmu: kolektiv tvůrců filmu *Putování Jana Amose* (Otakar Vávra), Jiří Sequens za *Hořký podzim s vůní manga*, *Mrtví učia živých* (Martin Hollý). Zvláštní cena: *Zánik samoty Berhof* (Jiří Svoboda).

1985 XXIII. FČSF Praha (9.–12. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Atomová katedrála* (Jaroslav Balík), *Kariéra* (Julius Matula), *Kukačka v temném lese* (Antonín Moskalyk). Zvláštní cena (ex aequo): Otakar Vávra – *Komediant*, *Oldřich a Božena*, a *Falošný princ* (Dušan Rapoš).

1986 XXIV. FČSF Mariánské Lázně (7. 4.–11. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Zastihla mě noc* (Juraj Herz), *Skalpel, prosím* (Jiří Svoboda), *Výjimečná situace* (Jaromír Borek). Zvláštní cena: *Tichá radost'* (Dušan Hanák).

1987 XXV. FČSF Bratislava (6.–10. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Pěsti ve tmě* (Jaroslav Soukup), *Bloudění orientačního běžce* (Julius Matula), *Kohút nezaspieva* (Martin Ďapák). Zvláštní ceny: *Smrt krásných srnců* (Karel Kachyňa), *Pavučina* (Zdenek Zaoral).

1988

XXVI. FČSF Brno (26. 3.–1. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Proč?* (Karel Smyczek), *Južná pošta* (Stanislav Párnický), *Jak básníkům chutná život* (Dušan Klein). Zvláštní cena (ex aequo): *Bony a klid* (Vít Olmer) a *Discopříběh* (Jaroslav Soukup).

1989 XXVII. FČSF Mladá Boleslav (24.–28. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Dům pro dva* (Miloš Zábranský), *Správce skanzenu* (Štefan Uher), *Kopytem sem, kopytem tam* (Věra Chytilová). Zvláštní cena: *Pražská pětka* (Tomáš Vorel).

České normalizující filmy měly úspěch na dodnes pokračujícím festivalu neorealistických filmů v Avellinu v jižní Itálii, což je paradoxní, neboť Italská komunistická strana tíhla k eurokomunismu a s invazí do ČSSR nesouhlasila: ...a pozdravuji vlaštovky (Cena za ženský herecký výkon a Cena za režii, 1972), *Vlak do stanice nebe* (Hlavní cena, 1974), *Dny zrady* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1975), *Dvacátý devátý* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1976), *Za volantem nepřítel* (2. cena Laceno d'argento za scénář, 1976), *Horůčka* (2. cena Laceno d'argento za režii, 1976), *Rozdělení* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1977), *Vítězný lid* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1978), *Tobě hrana zvonit nebude* (Hlavní cena Laceno d'oro čs. kinematografii s přihlédnutím k tomuto filmu, 1979), *Balada pro banditu* (2. cena Laceno d'argento za režii, 1979), 1980 se festival nekonal kvůli zemětřesení, *Svítilo celou noc* (cena za herecký výkon Targa d'oro, 1981).

Pro československou kinematografii měly samozřejmě zásadní význam festivaly v Karlových Varech a v Moskvě.

(Ne)zavádění 70mm formátu

Se sedmdesátkou se u nás experimentovalo už v šedesátých letech, kdy byly na tento formát natočen krátký film *Neděle* (1965) Jana Špáty a *Spartakiáda* (1965) Drahoslava Holuba.

Dochovaly se testovací záběry na 70mm formátu pro *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (1969) a *Známost sestry Aleny* (1973).

Známost sestry Aleny byl u diváků i u kritiky neúspěšný film Miroslava Hubáčka. Námětem se stala pozdní novela vynikající komunistické spisovatelky Marie Pujmanové *Sestra Alena* (1958), kterou autorka sepsala už jako těžce nemocná: pesimistický příběh o lásce mezi zdravotní sestrou a beznadějně chorým pacientem. Barrantov počátkem 70. let odepsal projekt Františka Vlácilu *Rallye*, ale film z prostředí automobilových závodů přece jen chtěl vyrobit. Proto byl příběh sestry Aleny naroubován na prostředí rallye. Alenu hraje Emília Vášáryová, nadabovaná „Angelikou“ Libuší Švormovou, jejího Františka ztělesnil Štefan Kvietik, jemuž svůj hlas propůjčil Jan Tříska. Vznikl sterilní film, jenž ničím, kromě častého kouření, neprozrazuje dobu svého vzniku, což ovšem mohlo být tvůrci vnímáno jako čest. Efektní silniční záběry se musely spokojit s klasickým formátem.

První český film uváděný (nikoli natočený) na 70mm formátu byla *Vysoká modrá zeď* (1973) Vladimíra Čecha. Na 70mm formát byly překopírovány také *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976). Na formátu 70 mm se promítaly i sovětské válečné eposy s českým koprodukčním podílem: *Vojáci svobody* (1977), *V týlu nepřitele* (1982) a *Boj o Moskvu* (1985).

Dvě lepší sezóny

O normalizaci se často píše jako o „bezčasí“. Plynoucí roky tehdejšími současníkům opravdu připadaly jako fádní a monotónní.

Přesto některé sezóny ve filmové tvorbě vypadaly nadějněji nežli jiné.

Nápadný byl produkční rok **1976**, kdy se několik tvůrců ze zlatých šedesátých vrátilo k celovečerní tvorbě nebo vytvořilo hodnotná díla: Věra Chytilová (*Hra o jablko*), František Vlácil (*Dým bramborové natě*), Jiří Menzel (*Na samotě u lesa*), Juraj Herz (*Den pro mou lásku*), Jaroslav Papoušek (*Konečně si rozumíme*). Úctyhodným, byť méně úspěšným experimentem byla *Smrt mouchy* Karla Kachyni. Na Kolibě dostali znovu šanci Dušan Hanák (*Ružové sny*) a Dušan Trančík (debut *Koncert pro pozostalých*).

Pomyslným protikladem k této tvorbě, jež v souhrnu signalizovala jisté uvolnění, byly filmy „stranické“, ale i tento favorizovaný proud dosáhl dílčích úspěchů, neboť vznikly filmy zajímavé přinejmenším pro ideologickou analýzu: *Běž, ať ti neuteče* (Stanislav Strnad), *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček), *Dům Na poříčí* (Jiří Svoboda), *Jeden stříbrný* (Jaroslav Balík), *Náš dědek Josef* (Antonín Kachlík). Objevily se invenční filmy pro děti: *Malá mořská víla* (Karel Kachyňa), *Jakub* (Ota Koval).

Ale i divácké hity z onoho roku jsou v dobré paměti a dodnes se v televizi reprízuji: dva tituly z dílny Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka (*Na samotě u lesa*, Jiří Menzel; „*Marečku podejte mi pero!*“, Oldřich Lipský), *Léto s kovbojem* (Ivo Novák), *Parta Hic* (Hynek Bočan) a *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (Petr Schulhoff).

V úhrnu více než polovina filmů z tohoto produkčního roku stojí z nějakého ohledu za pozornost. Z žebříčku „top twenty“ nejnavštěvovanějších českých filmů let 1973–1986 pochází pět právě z roku 1976: „*Marečku podejte mi pero!*“, *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, *Léto s kovbojem*, *Hra o jablko* a *Parta hic*.

Dalším takovým šťastným rokem v mezích možností byl produkční rok **1983**, kdy vznikly filmy *Anděl s ďáblem v těle*, *Fandy ó Fandy*, *Faunovo velmi pozdní odpoledne*, *Jára Cimrman, ležící, spící*, *Pasáček z doliny*, *Putování Jana Amose*, *Sestřičky*, *Slavnosti sněženek*, *Slunce, seno, jahody*, *Tři veteráni*, *Záchrana strachu*, *Zánik samoty Berhof*.

Třidvacet nejnavštěvovanějších českých filmů v českých kinech z let 1973–1986:³⁰⁸

1. *Vesničko má středisková*, Jiří Menzel, 1985 (3,4 miliony diváků)
2. *Jáchyme, hod' ho do stroje!*, Oldřich Lipský, 1974 (2,5 mil.)
3. *Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, Václav Vorlíček, 1974 (2,2 mil.)
4. *Postřižiny*, Jiří Menzel, 1980 (2,0 mil.)
5. „*Marečku, podejte mi pero!*“, Oldřich Lipský, 1976 (1,9 mil.)
6. *S tebou mě baví svět*, Marie Poledňáková, 1982 (1,7 mil.)
7. *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, Petr Schulhoff, 1976 (1,5 mil.)
8. *Tři oříšky pro Popelku*, Václav Vorlíček, 1973 (1,5 mil.)
9. *Sestřičky*, Karel Kachyňa, 1983 (1,5 mil.)
10. *Slunce, seno, jahody*, Zdeněk Troška, 1983 (1,4 mil.)
11. *Jen ho nechte, ať se bojí*, Ladislav Rychman, 1977 (1,4 mil.)
12. *Což takhle dát si špenát*, Václav Vorlíček, 1977 (1,4 mil.)
13. *Láska z pasáže*, Jaroslav Soukup, 1985 (1,4 mil.)
14. *Vrchní, prchni!*, Ladislav Smoljak, 1980 (1,3 mil.)
15. *Anděl s ďáblem v těle*, Václav Matějka, 1983 (1,3 mil.)
16. *Jak básníci přicházejí o iluze*, Dušan Klein, 1984 (1,3 mil.)
17. *Léto s kovbojem*, Ivo Novák, 1976 (1,2 mil.)
18. *Noc na Karlštejně*, Zdeněk Poskalský, 1973 (1,2 mil.)
19. *Hra o jablko*, Věra Chytilová, 1976 (1,2 mil.)
20. *Parta hic*, Hynek Bočan, 1976 (1,2 mil.)
21. *Můj brácha má prima bráchu*, Stanislav Strnad, 1975 (1,2 mil.)
22. *Adéla ještě nevečeřela*, Oldřich Lipský, 1977 (1,2 mil.)
23. „*Já to tedy беру, šéfe!*“, Petr Schulhoff, 1977 (1,1 mil.)

³⁰⁸ DANIELIS, Aleš a Radko HÁJEK. Film a divák II. České filmy – přivrácená tvář. *Film a doba*. 1989, roč. 35, č. 2, s. 76.

Část druhá Postsocialistická kinematografie

Kulturní milieu po roce 1989

Atmosféra se od 17. listopadu 1989 měnila den po dni. Československý rozhlas začal vysílat songy Marty Kubišové, na balkóně Melantrichu zazpívali dva Karlové státní hymnu, ulice se zaplnily samizdatovou a exilovou a jinou, dříve těžko dostupnou literaturou (Alexandr Solženicyn, markýz De Sade, *Bible svatá* etc.). Uvolnily se trezorové filmy. Vznikaly a zanikaly noviny a časopisy (dodnes se udržely *Lidové noviny*, *Reflex*, *Respekt*), stávající měnily majitele. Vlastnické poměry byly obráceny vlnami privatizace, republika se k 1. lednu 1993 rozešla na dva samostatné státy, rozdělila se společná měna.

Od roku 1994 vysílá soukromá televize Nova, která radikálně změnila návyky a preference konzumentů zábavy. Lidé ze cinefilní komunity, soustředění v hnutí filmových klubů, zaujali některé klíčové pozice v televizích, na festivalech, v médiích.

Na katedře režie FAMU vypukla v roce 1992 vzpoura proti jejímu vedoucímu Jiřímu Menzelovi, který se jejímu řízení málo věnoval a nechával se zastupovat. Novým vedoucím katedry se na pozvání studentů stal Zdenek Sirový, jenž se těšil jejich důvěře.

Kulturní návyky o několik let později zásadně proměnil internet.

Domácí zvláštností je Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD), kterou v roce 2001 založili Radomír Douglas Kokeš a Martin Pomothy, jenž ji dodnes vlastní a spravuje. ČSFD umožňuje širokým vrstvám fanoušků vést si veřejně svůj filmový deníček, hodnotit a komentovat filmy, diskutovat o nich. Vybraní fanoušci získávají právo do jisté míry editovat obsah databáze.³⁰⁹ ČSFD dosáhla takového vlivu, až se začalo hovořit o csfd-izaci zdejšího filmového prostředí.³¹⁰ Jedná se o vliv na distributory, kteří začali do promítaných filmů a do DVD vkládat obtěžující nápis: „Nezapomeňte tento film ohodnotit na ČSFD“. Vliv na kina, která vědí, že nízká procenta (černé pásmo do 30 %, ale i modré od 30 do 60 %) na ČSFD snižují vyhlídky na dobrou návštěvnost, a to dříve, než se film dostane do běžné distribuce. Vliv na diváky, kteří na nízko hodnocené filmy do kina nepřijdou. Vliv na veřejnost, která používá ČSFD jako zdroj informací, ačkoli se tu nalézají nesmysly (za všechny jmenujme tzv. „oficiální text distributora“, jenž často textem distributora není). A konečně vliv na studenty filmových věd, kteří někdy omylem berou ČSFD jako spolehlivý zdroj, ačkoli jsou její informace chaotické, neúplné a často matoucí. Na jakékoli výhrady vůči ČSFD reagují uživatelé bolestně a útočně.³¹¹ Někteří se k obecnému prospěchu snaží informační spolehlivost databáze zlepšit.

³⁰⁹ Na špici hodnocení se po mnoho let s 95 % coby nejlepší film týčí *Vykoupení z věznic Shawshank* (The Shawshank Redemption, USA 1994, režie Frank Darabont), film se sedmi oscarovými nominacemi, který se však do dějin světové kinematografie výrazněji nezapsal.

³¹⁰ Poprvé v anketě Nejlepší filmy roku 2010, *Cinepur*, 2011, r. 18, č. 73, s. 41. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1985> [Cit. 20. 6. 2020].

³¹¹ Apologii ČSFD sepsal jeden z jejích uživatelů, publicista a dramaturg Jiří Flígl, když obvinil její kritiky z „trucovitého vzdoru“ a „potřeby elitářsky se vymezovat“: FLÍGL, Jiří. Kdo není na ČSFD, jako by nebyl. O českém filmovém facebooku a jeho vlivu. *A2*, 2011, č. 18. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2011/18/kdo-neni-na-csfd-jako-by-nebyl> [Cit. 20. 6. 2020].

Kinematografie po roce 1989

Počátkem roku 1990 byl obnoven FITES, jeho vliv ale nedosahuje významu, jaký tento profesní svaz měl do roku 1969.

Od roku 1990 postupně vyhasínal znárodňovací dekret prezidenta Beneše č. 50/1945 Sb. K 31. prosinci 1990 bylo zrušeno ústřední ředitelství Čs. filmu. Od 1. ledna 1991 převzalo odpovědnost za kinematografii Ministerstvo kultury. Státní monopol v oblasti filmu byl zrušen 15. října 1993 zákonem č. 273/1993 Sb.³¹²

Od srpna 1991 do dubna 1992 fungovala první grantová komise, která rozdělila 100 milionu korun. 1. července 1992 vznikl Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, financovaný z korunového příplatku ke každé vstupence a z prodeje vysílacích práv českých filmů natočených v letech 1945–1990.³¹³

Další vývoj ovlivnily boje o Filmové studio Barrandov. 1. října 1990 byl jmenován ředitelem FSB Václav Marhoul. Došlo k radikálnímu zeštíhlení roční produkce, z původně plánovaných třiceti celovečerních filmů na šestnáct v roce 1991 a o rok později na pouhých pět. V roce 1992 vyrobila česká kinematografie jen sedm celovečerních filmů, což je stejný počet jako v temném stalinském roce 1951.

Václav Marhoul převzal vedení studia zatíženého dluhem 200 milionů Kč. Z asi 2400 zaměstnanců bylo 1700 propuštěno, z toho 650 tvůrčích profesí. Vůči Marhoulovi se kriticky vymezila skupina starších tvůrců (Jiří Krejčík, Věra Chytilová, Jiří Menzel), za Marhoulem stála nastupující generace filmařů: Tomáš Vorel, Filip Renč, Vladimír Michálek aj.

FSB bylo zařazeno do první vlny privatizace. Jeho novým majitelem se stal Cinepont a. s. vedený Václavem Marhoulem, přejmenovaný na AB Barrandov. Stát si ve FSB ponechal vliv prostřednictvím tzv. zlaté akcie. Na jaře 1994 se akcionáři dostali do sporu, odvolali Marhoul, ten se však spojil s finanční společností 1. Silas a v listopadu 1994 se vrátil do funkce ředitele. Silas Group převedla v roce 1996 kontrolní balík akcí na společnost Moravia Steel, získané prostředky z Barrandova použila pro svou firmu Třinecké železářny a v květnu 1997 byl Marhoul z funkce generálního ředitele AB Barrandov opět odvolán.

V roce 2012 byl schválen zákon č. 496/2012 Sb. o audiovizi. Byl zřízen Státní fond kinematografie, financovaný mj. z audiovizuálních poplatků: jedno procento z každého kinematografického představení, z reklam a dalších zdrojů.

Vznikaly soukromé distribuční společnosti (Interama, Intersonic) a zdejší pobočky amerických (Warner Brothers). Ústřední půjčovna filmů se změnila na Lucernafilm a byla dána do kupónové privatizace. Repertoár kin se radikálně změnil. Nejprve byly do kin vrženy zahraniční filmy, které byly dříve zdejším divákům odepřeny, např. francouzská erotická série o *Emmanuele*, americký *Rambo* a *Hvězdné války*. Radost kinařů ale trvala krátce, diváků ubývalo, kina se zavírala, měnila se v herny, skladiště atd.

Zatímco v roce 1989 mělo ve zdejších kinech premiéru mimo jiné (včetně obnovených) 48 českých a slovenských, 33 sovětských, 26 amerických, 10 polských, 8 maďarských, 9 francouzských, 6 italských, 7 západoněmeckých, 5 východoněmeckých a 5 japonských filmů (a řada dalších z jiných ještě zemí), v roce 1993 to bylo 15 českých, 2 slovenské, žádný ruský, 116 amerických, jeden polský, žádný maďarský, 6 francouzských, 8 italských, 2 německé a žádný japonský.

³¹² První peripetie polistopadové kinematografie popsal HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: NLN, 1997. O tuto knihu se opírá výklad v této kapitole.

³¹³ Proměny filmové politiky od roku 1989 do současnosti shrnul Petr Bilík. *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*. Praha: NLN, 2021.

V roce 1989 navštívilo česká kina 51,5 milionu diváků, v roce 1990 už jen 36,4 miliony a v roce 1993 21,9 milionu. Start soukromé televize Nova srazil počet diváků na 12,9 milionu, nejhlubší pokles nastal v roce 1999: 8,4 miliony. Poté návštěvnost zvolna rostla až na 12,1 milionu v roce 2003, rok 2005 přinesl pád na 9,5 milionu, ale s výstavbou multikin návštěvnost stoupla až na relativně rekordních 18,3 milionů v roce 2019. Pandemie koronaviru, kdy byla po řadu měsíců kina zavřená a po opětovném otevření v nich platila hygienická opatření (omezená kapacita, rozestupy, respirátory, kontroly bezinfekčnosti), při odložených premiérách a za rozmachu streamovacích služeb, srazila návštěvnost přibližně na třetinu původních čísel: 6,4 miliony (2020) a 7,1 milionu (2021), tedy ještě pod hluboké úpadky v letech 1999 a 2005.

Distribuci uměleckých filmů po roce 1989 udržují filmové kluby, tyto filmy pro sebe a pro klubovou distribuci nakupuje i Národní filmový archiv. Artové publikum se adaptuje na alternativní formy, rozvíjí se festivalová distribuce. MFF v Karlových Varech, vedený od roku 1994 prezidentem Jiřím Bartoškou a programovou ředitelkou Evou Zaoralovou, se proměnil v masovou akci, svátek batůžkářů.

Letní filmová škola se od roku 1992 natrvalo usadila v Uherském Hradišti (s výjimkou povodňového léta 1997, kdy se konala v Jihlavě), rozšířila počet promítacích sálů a účastníků, včetně mnoha domácích a zahraničních hostů. Do roku 2007 ji řídil Jiří Králík.

Z podnětu Jiřího Králíka začaly asociace českých a slovenských filmových klubů od roku 1995 pořádat putovní festival Projekt 100, jehož cílem bylo obohatit klubový repertoár každoročně o deset filmů. Projekt 100 při tom využil návyku náročných diváků absolvovat počátkem roku putovní přehlídku uměleckých filmů, tedy tradici zimního FFP. V rámci Projektu 100 se do českých a slovenských kin dostala nejen řada vynikajících světových novinek, ale i vytoužené filmy, které se k nám za socialismu nedostaly (*Poslední tango v Paříži*, *Salò aneb 120 dnů Sodomy*, *Velká žranice*, *Příběh z Tokia*, *Satyricon*, *Rocky Horror Picture Show* apod.), obnovené premiéry domácí klasiky (*Marketa Lazarová*, *Až přijde kocour* aj.) a obnovené premiéry zahraničních děl, které klubové publikum miluje (*Andrej Rublev*, *Stalker*, *Amarcord* apod.).

Nabídku uměleckých děl rozšířily také festivaly Febiofest, Dny evropského filmu, klubové semináře zaměřené na určité regiony (Seminář ruských filmů ve Veselí nad Moravou, později v Hodoníně, Filmasia, La película, Das Filmfest) a další přehlídky. Vybraná kina se stávají součástí sítě Europa Cinemas, což obnáší povinnost 15–25 procentního podílu zahraničních evropských filmů.

Postupně vznikly další distribuční subjekty zaměřené na umělecké filmy (CinemArt, jenž se však později přeorientoval na mainstream, Artcam, Aerofilms aj.). Od nového tisíciletí se stabilizuje síť artových kin. Péči o potřeby náročných diváků částečně převzala Česká televize, která jim vyčlenila programové okno zvané Filmový klub.

V roce 1993 založil Petr Vachler výroční ocenění Český lev a poté i Českou filmovou a televizní akademii (1995). Do roku 2008 se udělovala i potupná cena Plyšový lev pro nejhorší film roku, získaly ji např. tři díly Troškova *Kameňáku*, komedie Marcela Bystroně *Po hlavě...do prdele*, ale i filmy, řekněme, hledajících autorů, jako *UŽ Zdeňka Tyce* nebo *Rychlé pohyby očí* Radima Špačka. Prvního plyšáka převzala *Kanárská spojka* Ivo Trajkova, posledního *Poslední plavky*.

Opozici vůči Českým lvům chtějí být Ceny české filmové kritiky, udělované poprvé v roce 2011. Prozatím se ale neprojevovalo, že by kritici měli zásadně odlišný názor nežli filmaři sdružení v ČFTA. Kritik Andrej Stankovič založil ještě za svého života Cenu Andreje Stankoviče, kterou uděluje skupina „samzvanců“ za mimořádné tvůrčí počiny. Vedle výročních cen existuje i výroční bilanční festival Finále v Plzni.

Polistopadová tvorba

V letech 1990–1991 se ještě dokončovaly a uváděly do kin rozpracované filmy z éry státní kinematografie. Ve snímcích *Čarodějky z předměstí* (1990) Drahomíry Králové, *Freonový duch* (1990) Zdenka Zelenky (ze zlínského studia) a *Houpačka* (1990) Věry Plívové-Šimkové doznívala slavná tradice českého filmu pro děti.

Filmy, které by za starého režimu možná působily průbojně a svěže, najednou ztratily aktuálnost a za nových poměrů už diváky tolik nezajímaly: *Pějme píseň dohola* (1990) Ondřeje Trojana, *Pražákům, těm je hej* (1990) Karla Smyczka, *Vyžilý Boudník* (1990) Václava Křístka, „úctující“ *Jen o rodinných záležitostech* (1990) Jiřího Svobody, *Tichá bolest* (1990) Martina Hollého podle velmi osobního scénáře Jiřího Křížana a *Vracenky* (1990) Jana Schmidta, také *Zvláštní bytosti* (1990) Fera Feniče a *Ta naše písnička česká II* (1990) Víta Olmera.

Některé dojíždějící projekty byly aktualizovány o finále sametové revoluce: *Byli jsme to my?* (1990) Antonína Máši, *Kouř* (1990) Tomáše Vorla, *Začátek dlouhého podzimu* (1990) Petra Hledíka, *Zkouškové období* (1990) Zdeňka Trošky.

S minulým režimem účtovaly i snímky nové: *Corpus delicti* (1991) Ireny Pavláskové, *Díky za každé nové ráno* (1994) Milana Šteindlera podle Haliny Pawlowské.

Svůj díl tržního koláče si ukousla komerce: *Slunce, seno, erotika* (1991) Zdeňka Trošky, *Discopříběh č. 2* (1991), *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* (1992) a *Svatba upírů* (1993) Jaroslava Soukupa, *Vekslák aneb Staré zlaté časy* (1994) Jana Prokopa, *Tankový prapor* (1991) Víta Olmera a o něco serióznější *Černí baroni* (1992) Zdenka Sirového.

Brněnský podnikatel Rudolf Hošna (*1965) produkoval komedii *Trhala fialky dynamitem* (1992), režie Milan Růžička.

Objevil se expolitační film *Nahota na prodej* (1993) Víta Olmera (860 tisíc diváků):

„Novinář Egon (narážka na E. E. Kische – jak bystré!) proniká v doprovodu vysloužilého Poldy a Čechoameričanky Nancy (která je samozřejmě vegetariánka a feministka – jak originální!) do struktur cikánské a jiní mafie. V romské čtvrti poznají, že Romové jsou násilní lumpové, kteří si ve volných chvílích prozpěvují melodie Evžena Dogy z filmu *Cikáni jdou do nebe*, pokud zrovna někoho nepodřezávají na tváři nebo nemají sexuální poměr s automobilovými výfuky. Egon nakonec dosáhne toho, že se členové mafie ve strašlivém masakru vzájemně vystřílejí [...].

Jako jediný možný spokojený typ diváka mě napadá představa sadistického rasisty u videa, který si z NAHOTY NA PRODEJ opakovaně přehrává smrt Cikánů (takových smrtí je ve filmu předvedeno několik a spektakulárním usmrcením v slasti film v závěru orgasticky vyvrcholí). [...] Olmer zkrátka natočil typický brakový videoprodukt, u kterého si lze opakovat mastné ‚momenty‘, během nichž se lze deviantně ukájet, ale na které je škoda chodit do biografu.“³¹⁴

To už byly filmy s tematikou ekonomické a společenské transformace a mezi nimi se shlukly tzv. privatizační komedie, což byl nový a typický žánr začátku devadesátých let: *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (1992, Věra Chytilová), *Hotýlek v srdci Evropy* (1993, Milan Růžička), *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (1994, Vít Olmer), *Divoké pivo* (1995, Milan Muchna), *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992, Juraj Jakubisko).

³¹⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Šmíra na prodej. Na novém filmu Víta Olmera není dobrý ani chlup. *Rovnost*, 3. 2. 1993, s. 5.

K privatizačním komediím svým způsobem patří i klasická pohádka Zdeňka Zelenky *Nesmrtelná teta* (1993), kde Jiřina Bohdalová ztělesnila alegorickou Závist. Ideologie filmu vychází z dobově dominantního přesvědčení, že pramenem komunistického zla je právě lidská závist: kdyby si lidé nezáviděli, nebylo by volání po majetkové rovnosti a tedy žádný komunismus. Smíření obyvatelstva s nastávající majetkovou nerovností bylo tím, co noví zbohatlíci potřebovali.

Zejména pod ředitelstvím Václava Marhoulu na Barrandově, ale nejen tam, rozkvetl nakrátko i směr, který můžeme, v souladu s obdobným fenoménem v Polsku osmdesátých let, pojmenovat termínem kreativní film (kino kreacyjne). Jednalo se o výtvarně, choreograficky a vůbec dekorativně ambiciózní díla, z nichž uměleckost vyloženě prýštla, a která zároveň demonstrovala tvůrčí potenci svých autorů a technické možnosti studia: *V žáru královské lásky* (1990, Jan Němec), *Mi Pražané mi rozumějí* (1991, Věra Chytilová), *Žebrácká opera* (1991, Jiří Menzel), *Don Gio* (1992, Michal a Šimon Cabanové), *Krvavý román* (1993, Jaroslav Brabec), *Záhada hlavolamu* (1993, Petr Kotek), *Lekce Faust* (1994, Jan Švankmajer), *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina* (1994, Jiří Menzel), *Amerika* (1994, Vladimír Michálek).

Tvorba počátku devadesátých let byla v jedné z dobových recenzí charakterizována takto:

„Česká kinematografie se v devadesátých letech valí ve dvou proudech: na jedné straně vznikají udýchané populistické komedie či akční snímky, usilující o rychlý návrat vložených peněz a tematicky parazitující na nejkřiklavějších společenských proměnách (restituce, prostituce, kriminalita), na straně druhé plodí Barrandov vysoce stylizované ‚umělé‘ filmy, jež na bezprostřední odraz reality vznešeně rezignují a dávají průchod kreativnímu libidu a infantilním zálibám svých autorů; těm pak kritika nalepuje známku postmodernismu. Zatímco zázemím populistického proudu bývá často ‚venkov‘, resp. zorné těžiště mimo Prahu, je vlna nového artismu až manifestačně pražskou záležitostí a má spojení se zdejšími postmoderními divadly, souhrnně představenými ve Vorlově *Pražské pětce*. Tyto generačně vyhraněné filmy jsou produkovány mj. jako vizitka Barrandova, prezentace jeho řemeslných, trikových a jiných potenci, a bývají tak či onak spojeny s osobou barrandovského ředitele Václava Marhoulu. Podstatnými znaky artistního proudu jsou proto ateliérovost, vysoká míra výtvarné stylizace, interesantní uplatnění dílčích složek a profesí, zejména architektury, kostýmů a vůbec designu, též střihu a hudby. Invence a profesionalita dílčích složek filmové syntézy odlišují tento proud od výrazové chudoby, ba amatérismu proudu populistického; společnou slabost pak oba proudy mají v nedomyšlených scénářích, kdy neschopnost poradit si s časovou rozlehlostí celovečerního filmu snižuje účinnost [...]. Oba proudy snad diváka chtějí i bavit, oběma se to málokdy podaří.“³¹⁵

Produktivnější než privatizační komedie, z nichž jen *Dědictví* trhalo kasu (810 tisíc), se ukázal typ tzv. hezkého českého filmu (navrhli jsme pro něj zkratku HEČ).³¹⁶ Pojem pochází z distribučního sloganu k *Obecné škole* (1991) Zdeňka a Jana Svěrákových: „hezký český film zvukový barevný nehořlavý“. Hezký český film plný laskavého humoru se zrodil už za

³¹⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Amerika. Film a doba*, 1994, r. 40, č. 3, s. 162–163.

³¹⁶ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Hry, lahve a bobule v české kinematografii posledních let. Film a doba*, 2009, r. 55, č. 1, s. 5.

normalizace a pochází ze dvou autorských zdrojů: ze sofistikovaného „cimrmanovského“ humoru Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka a z populističtější televizní dílny Marie Poledňákové. V nové době ho kultivovali Jan Svěrák, Jan Hřebejk, později Jiří Vejdělek. Jedná se o ten typ filmů, který se hodí pro ukrácení dlouhé chvíle na cestě k moři, protože ho v autobuse všichni znají nazpaměť:

„Zatímco Poledňáková ukazuje především vztahové problémy a trampoty s dětmi, někdy na pozadí atraktivních profesí či kariér [...], scénáře Jana Svěráka [...] nesou vlastenecký aspekt: opěvují líbeznost české krajiny a bez rozčilení sledují chování českých maminek a tatíků; dominantní emocí je hřejivost, východiskem postoj tzv. slušného člověka. Svěrákovy filmy ujišťují, že s ohledem na dějiny, jaké si museli prožít, nejsou Češi až tak velcí lumpové – a mohou tedy, samozřejmě s nezbytnou opatrností, konečně zvednout hlavu a napřímít pohled.“³¹⁷

Protikladem HEČe byl tzv. chcípácký film. Ten byl typicky artovým dílem. Termín použil poprvé Petr Marek a typ chcípáckého filmu definovala Petra Hanáková:

„Chcípák je v první řadě hrdina osobního, autorského filmu, a je vydáván, většinou nezakrytě, za autorovo alter ego. Jde zároveň i o jakýsi narcisistní obraz, který za autora, použijeme-li jazyka Psích vojáků, křičí: ‚sem plnej lógru světa a nemůžu zvracet!‘ Protagonista – chcípák – však sebou nese nejen pocit rozervanosti, ale i jakousi neurčitou vizi či poslání, za kterým jeho zdánlivě chaotický životní (anti)pohyb směřuje. Proti uskutečnění vize jako by se ovšem stavěl téměř celý ‚prohnilý‘ svět, ve kterém se chcípák pohybuje. [...] Postupně ale poznáváme, že ‚vize‘ není ohrožována ani tak okolním světem, jako chcípákovou pasivní strnulostí a neschopností ze své uměle vytvořené ulity vystoupit.

A tak je z pohledu vnějšího světa chcípák antihrdinou: má posunutý morální kodex, jeho vztahy s okolím jsou přinejmenším narušené a jeho pasivita má ničivé důsledky. [...] Z pohledu chcípáka je totiž skutečným ničitelem okolní svět, a zdaleka si nepřipouští, že by své problémy mohl zavinit i on sám svým osobním přístupem. [...] Do světa mimo svou ulitu vstupuje jako do podsvětí, prochází jím jak očištěm, v určitém náboženském strnutí, v mystickém putování za divákům neznámým cílem. [...]

Život chcípáka není baladickým tancem s nicotou, je to přitakání netečnosti, trpnosti, je to marnost života, který bezmocně ubíhá bez toho, že by přinesl skutečný prožitek citu, ať už kladného nebo záporného. Chcípák nedokáže milovat ani nenávidět, na to je příliš zaměstnaný sám sebou. Je osamělý, na své pouti však potkává ženy, nejméně dvě, jedna většinou zdánlivě využívá jeho, a tu druhou, jakési vtělení mateřství a naivity, obvykle využívá on. [...]

V tomto okamžiku je do děje uveden záporňák, který chcípákovu jeho ‚ženu‘ odloudí, a vůči němuž je chcípák vymezen jako ten kladný, ten správný. To je ovšem jen zdánlivé. [...] z pohledu nezaujatého jsou si v morálce rovni, není mezi nimi jeden spravedlivý, oba jsou antihrdinové, oběma je vlastní ničení a přetvářka. [...]“³¹⁸

³¹⁷ Tamtéž, s. 5–6.

³¹⁸ HANÁKOVÁ, Petra. Hrubianství narcisismus aneb O chcípácké tendenci v současném českém filmu. *Tamto*, 1998, č. 982, s. s. 8-10. Dostupné z: <http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/hrubianstvi-narcisismus-aneb-o-chcipayce-tendenci-v-soucasnem-ceskem-filmu/> [cit. 15. 6. 2020].

Chcípáckými filmy byly např. *Žiletky* (1993, Zdeněk Tyc), *Kamenný most* (1996, Tomáš Vorel), *Cesta pustým lesem* (1997, Ivan Vojnár) nebo *Mrtvej brouk* (1998, Pavel Marek).

Došlo i na starý projekt z doby před normalizací: *Pevnost* (1994, Drahomíra Vihanová), a na pokusy vytěžit komerční úspěch z oblíbených knih: *Černí baroni* (1992, Zdenek Sirový), *Saturnin* (1994, Jiří Věřčák).

Vznikly i dva filmy historické:

PETR HVIŽĎ (1963–2000)

natočil podobenství o svobodě

Řád (1994) se Sašou Rašilovem, Markem Vašutem a Janem Třískou.

Ludvík Ráža se ve filmu *V erbu lvice* (1994) zabýval osudem Zdislavy z Lemberka, jež byla roku 1995 svatořečena.

Postupně se také zjevil úkaz, kterému říkáme celebritní film. Jde o filmy, které natočily osobnosti kulturní a podnikatelské scény bez filmové profese, režisérské praxe či vzdělání, které si však mohly v nových podmínkách dovolit splnit si svůj sen a třeba i ve vyšším věku si za vlastní či sponzorské peníze natočit film. Jistá část polistopadových debutů připadá právě na tyto celebritní filmy: divadelní režisér Vladimír Morávek natočil kritikou aplaudovanou komedií *Nuda v Brně* (2003) s Janem Budařem, herec Jan Kraus si natočil *Městečko* (2003), Mirjam Landa dopřála zpěváku Danielu Landovi muzikál *Kvaska* (2007) a drama *TACHO* (2010), bývalý prezident Václav Havel převedl na plátno svou poslední hru *Odcházení* (2011).

Vznikly pokusy o lokální film, jako byla komedie Miroslava Balajky podle scénáře Břetislava Rychlíka...*ani smrt nebere!* (1995), popularizující *Hornácko*.

Série *Slunce, seno* a série o básnících pokračovaly v nové éře: *Konec básníků v Čechách* (1993), *Jak básníci neztrácejí naději* (2004), *Jak básníci čekají na zázrak* (2016).

Generace devadesátých

Nejsilněji se však v devadesátých letech prosadila nová filmařská generace.

V čem to měla tato generace těžké?

- a) Nastoupila do situace, kdy přestala existovat státní kinematografie a financování projektů se rozptýlilo do úsilí začínajících producentů. Oporu jim naštěstí poskytla Česká televize, zejména tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého.
- b) Po normalizačním „půstu“ se od nich očekávalo příliš mnoho, zejména navázání na úspěchy nové vlny šedesátých let, o což noví filmaři většinou ani neusilovali. Porovnávání s novou vlnou jim bylo nepřijemné. Nelze ani říci, že by toužili po úspěchu na evropských festivalech, více je přitahovaly Spojené státy a Hollywood. Zaoceánské ambice se zčásti naplnily: *Obecná škola*, *Musíme si pomáhat* a *Želary* byly nominovány na Oscara, *Kolja* panáka získal.

- c) Zatímco jsme se snažili „dohnat“ Západ, západní festivaly ztratily o tvorbu postsocialistických zemí zájem. Dle názoru, který vyjádřil Krzysztof Zanussi na Festivalu nad řekou v Písku 2009, jsou západní festivaly v rukou levičáků. Ti fandili disentním tendencím v kinematografiích socialistických států, ale poté, co tyto země vykročily kapitalistickou cestou, přestaly být pro západní intelektuály zajímavé. V devadesátých letech se na západních festivalech z naší části světa uplatnily především filmy z rozvrácené bývalé Jugoslávie a z Rumunska. Po roce 2000 získala pozornost rumunská nová vlna.

Dva z generace devadesátých natočili své debuty ještě před Listopadem, další se připojili nedlouho poté a v letech následujících.

IRENA PAVLÁSKOVÁ (1960)

po fascinujícím debutu *Čas sluhů* (1989) mravně zúčtovala s právě skončenou epochou filmem *Corpus delicti* (1991),

hráli v něm Lenka Kořínková, studentský vůdce Šimon Pánek, Jiřina Bohdalová, Michal Dočolomanský aj.

V televizním sci-fi *Nesmluvená setkání* (1995) zpracovala Irena Pavlásková knížku bratří Strugackých *Špunt*.

Čas dluhů (1998) navazuje na prvotinu a snaží se dát více šancí Milanovi.

Bestiář (2007) podle Barbary Nesvatbové ukazuje život bohatých lidí.

Zemský ráj to napohled (2009) podle scénáře Terezy Boučkové nahlíží do milostných vztahů mezi disidenty, včetně Václava Havla.

Fotograf (2015) se inspiruje příběhem fotografa Jana Saudka a vrací se k tématu ženské manipulace.

Nejhorší přijetí měla adaptace románu Philipa Rotha *Pražské orgie* (2019).

Premiéra *Vánočního příběhu*, plánovaná na konec roku 2021, byla kvůli pandemii o rok odložena.

Již od své prvotiny si Irena Pavlásková vytvořila vlastní, razantní a efektní režijní rukopis. Pro náměty jejích filmů je typická společenská exkluzivita: hrdiny bývají často příslušníci „lepší“ vrstev, ať ve smyslu mocenském, intelektuálním nebo morálním (umělci a disidenti). V jejích filmech hrají vynikající herci, často Karel Roden, výrazná bývá i hudba Jiřího Chlumeckého.

TOMÁŠ VOREL (1957)

rozvinul motivy svého famáckého absolventského snímku *ING*. v „rytmikálu“

Kouř (1990), hrají Jan Slovák, Lucie Zedníčková, Jaroslav Dušek, Šimon Caban aj.

Film parodoval typický „osmdesátkový“ či „perestrojkový“ syžet: do chemického závodu nastoupí nový pracovník a zjišťuje zanedbání minulých let. Film končí „sametovou revolucí“ s heslem „má to cenu“. Návštěvnost byla nevalná (jen 52 tisíc diváků), později měl film obnovenou premiéru. V průběhu let se stal kultovním filmem, jeho ojedinělé projekce jsou dnes vyprodané a v anketě českých kritiků o nejlepší filmy uplynulých třiceti let obsadil druhé místo.³¹⁹ V létě 2020 měl další obnovenou premiéru.

³¹⁹ Filmem *Kouř* se zabývala ŠTRÉGLOVÁ, Tereza. *Geneze a další osudy filmu Kouř Tomáše Vorla*. Brno 2010. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

Třetí Vorlův celovečerní snímek

Kamenný most (1996)

byl excelentním exemplářem chcípáckého filmu: sledujeme filmového režiséra (Tomáš Hanák), jenž prožívá krizi třicátníků a špatně se mu žije v nové době.

Po třech velikých dílech, která postupně a hravě vyjádřila hnus z let padesátých, osmdesátých a devadesátých, se zdálo, že Tomáše Vorla postihla tvůrčí krize. Ve filmech *Cesta z města* (2000) a *Cesta do lesa* (2012) proklamoval alternativní způsoby života, v grotesce *Skřítek* (2005) manifestoval vegetariánské postoje, v satirě *Ulovit miliardáře* (2009) podle Martina Nezvala odmítá dnešní nový kapitalismus. Komédie *Instalatér z Tuchlovic* (2016) byla nejsmutnějším Vorlovým filmem, dokud nenatočil poslední díl své alternativní trilogie *Cesta domů* (2021), kde se už i ta alternativa ukáže jako marnost nad marnost.

Spojence našel Tomáš Vorel ve svém synovi Tomáši Vorlovi, kterého obsadil do úspěšné teenagerovské komedie *Gympl* (2007, 465 tisíc diváků), do slabšího pokračování *Vejška* (2014, 157 tisíc diváků) i do nejnovější *Cesty domů*.³²⁰

Vorlův vrstevník a spoluzakladatel divadla Sklep

MILAN ŠTEINDLER (1957)

uspěl především dvěma prvními komediami podle scénářů Haliny Pawlowské:

Vrat' se do hrobu! (1989)

o sociologovi (Milan Šteindler), který se v zájmu výzkumu vydává za studenta gymnázia a

Díky za každé nové ráno (1994), což je rodinná sága o těžkém normalizačním dospívání dívky, jejíž otec byl obviňován, že je ukrajinský nacionalista, s Ivanou Chýlkovou a Franciszkem Pieczkou v roli ukrajinského tatíka.

Ze sklepiáckých osobností se o filmovou režii pokusil také

OTAKÁRO SCHMIDT (1960), zvaný Štětinač,

když natočil temperamentní excentrickou komedii

Eliška má ráda divočinu (1999) se Zuzanou Stivínovou a Bolkem Polívkou,³²¹

a

VÁCLAV MARHOUL (1960)

produkční, ředitel FS Barrandov, nakonec režisér:

Mazaný Filip (2003) bylo neúspěšné (jen 72 tisíc diváků) převedení hry Divadla Sklep na plátno.

Tobruk (2008) byl vynalézavý pokus o sofistikovaný válečný film, 126 tisíc diváků.

³²⁰ Tvorbě Tomáše Vorla je věnována monografická publikace DVORÁK, Jan. *Rejža Vorel*. Praha: Pražská scéna, 2017.

³²¹ Filmu si všímá KUBÁTOVÁ, Lucie. *Zvukové aspekty v české a slovenské surrealistické filmové tvorbě*. Brno 2017. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 66–68.

Nejvíce času, energie, peněz a ambicí investoval Václav Marhoul do přepisu románu Jerzyho Kosínského

Nabarvené ptáče (2019),

film byl vytvořen, včetně odkazů a citátů, ve stylu východoveropské modernistické kinematografie šedesátých a pozdějších let, černobíle, širokoúhle, v kapitolách. Asi 100 tisíc diváků. Film byl uveden v soutěži 76. MFF v Benátkách a dostal se do užšího výběru na Oscara.

ZDENĚK TYC (1956) debutoval filmem

Vojtěch, řečený sirotek (1989),

který kritika přijala jako navázání na tradici duchovně založených filmů ze šedesátých let (černobílý, širokoúhlý, rozdělený do kapitol), v hlavní roli Petr Forman.

Se spirituálním modem experimentoval Tyc i v následujícím autorském díle

Žiletky (1993)

o lásce vojáka Andreje k fatální Kristýně, s Filipem Topolem a Markétou Hruběšovou. Film diváky šokoval, frustroval a některé i rozesmával pětadvacetiminutovým epilogem o bloudění a umírání, ve kterém se mj. v půdních prostorách zjevil hrdinovi anděl – ďábel v podání divadelního režiséra Petra Lébla.

Film byl uvítán jako „cenný pokus o český film se spirituálním přesahem, usilující nerezignovat na intelektuální výboje filmového jazyka ze šedesátých a sedmdesátých let“:

„Patos *Žiletek* má transcendentální povahu: je to patos vertikály, ustavičně připomínané, ať v počátečním motivu věže v kanceláři, kde se Andrej vnutí mezi nohy Evě [...], dále ve výtahu zvaném paternoster, v motivu komína, jenž je v jednom záběru snímán zároveň se sochou svatého na kašně uprostřed náměstí posádkového městečka. Kamera se vzpíná po sakrálních stavbách, vábí ji směr vzhůru. Podobně i nakládání s časem má v některých místech povahu metafyzicky intenzivního zření časoprostorového kontinua, jak je známe z filmů kultivujících tzv. transcendentální styl.“³²²

Ke spiritualitě mají blízko i Tycovy filmy

Smradi (2002)

podle autobiografické knihy Terezy Boučkové, s Petrou Špalkovou a Ivanem Trojanem v roli adoptivních rodičů dvou romských chlapců³²³

a ***Jako nikdy*** (2013),

příběh umírajícího výtvarníka okresního formátu, o něhož se starají dvě „jeho“ ženy. Hrají Jiří Schmitzer, Petra Špalková, Taťjana Medvecká.

Poněkud stranou této generace stojí

PETR NIKOLAEV (1957),

který absolvoval FAMU už na počátku osmdesátých let, ale odešel do Francie a vrátil se v roce 1992. Své realizační dispozice propůjčuje různým látkám, jeho filmy nespojuje osobní autorská linie ani styl.

³²² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Žiletka na těle, žiletka v těle... Film a doba*, 1994, r. 40, č. 3, s. 162.

³²³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: CDK, 2007, s. 237–241.

Natočil komedii *Báječná léta pod psa* (1997) podle Michala Viewegha, lyrický účtující film o vězení v padesátých letech *Kousek nebe* (2005) podle povídky Jiřího Stránského, v produkci Čestmíra Kopeckého undergroundovou adaptaci undergroundového románu Jana Pelce *...a bude hůř* (2007), nasnímanou černobíle na 16mm formát a promítanou v alternativních hospodských a jiných prostorách, velkofilm *Lidice* (2011) podle scénáře Zdeňka Mahlera, v efektním hollywoodském stylu a s kamerou Antonia Riestry, investigativní kriminálku *Příběh kmotra* (2013), zakázkovou výroční televizní minisérii sestřiženou do celovečerního filmu *Cyril a Metoděj – Apoštolové Slovanů* (2013), další adaptaci podle Michala Viewegha *Vybíjená* (2015).

JAN SVĚRÁK (1965)

vystudoval katedru dokumentární tvorby, kde natočil dva vynikající mystifikační „mockumenty“:

Vesmírná odysea II (1986)

o cestě jedné stařenky ke druhé v panelákovém sídlišti, což je prezentováno jako kosmický projekt

a *Ropáci* (1988), o bytostech, kterým se daří ve znečištěném životním prostředí. Film získal studentského Oscara.

Obecná škola (1991)

podle scénáře Zdeňka Svěráka rekonstruuje chápavě a s nostalgií prožitky a naděje pražské rodiny po roce 1945. Hrají: Jan Tříska, Zdeněk Svěrák, Libuše Šafránková, Václav Jakoubek aj. Milion diváků.

Komerční aréna otevřela prostor producentským experimentům. V roce 1994 natočil Jan Svěrák dva filmy, jeden vysokorozpočtový a jeden nízkorozpočtový. Zatímco blockbusterově pojatý *Akumulátor 1* se svými 390 tisíci diváky neoslnil, pro road movie *Jízda* bylo 201 tisíc diváků slušným artovým výsledkem, zvítězila navíc na MFF v Karlových Varech.

Oba filmy potvrdily, že Jan Svěrák vidí svůj horizont za oceánem: *Akumulátor 1* ironizuje dobově populární sci-fi s Arnoldem Schwarzeneggerem (*Predátor*, *Terminátor*), *Jízda* volí modus nezávislého filmu, jehož modelovým příkladem byla *Bezstarostná jízda* (Easy Rider).

Kolja (1996) podle nápadu Pavla Taussiga a scénáře Zdeňka Svěráka, se Zdeňkem Svěrákem, Andrejem Chalimonem a Libuší Šafránkovou v hlavních rolích, je světově nejznámějším českým popřevratovým filmem. Nejenže byl na Oscara nominován, ale také ho získal. Jeho význam spočíval v kolektivní emocionální terapii: mocné a obávané Rusko zde bylo reprezentováno nevinným chlapečkem. Díky filmu získali Češi příležitost alespoň na čas odblokovat svůj ambivalentní vztah k východní velmoci.

Dalším triumfem světového formátu měl být

Tmavomodrý svět (2001),

válečné melodrama, jež se 23 let od *Nebeských jezdců* vracelo k osudům hrdinných českých a slovenských letců v RAF, poprvé pak zachycovalo i jejich věznění po roce 1948. Svěrákové hledali pro svůj scénář spolupráci v Hollywoodu, kde pak Michael Bay natočil velkofilm *Pearl Harbor* (2001) s nápadně podobným příběhem; ten na mezinárodním trhu české dílo převálcoval. 1,3 milionů diváků.

Vratné lahve (2007), opět podle scénáře Zdeňka Svěráka a s ním v hlavní roli, potvrdily, jak je koncept „hezkého českého filmu“ pro celou rodinu komerčně úspěšný: 1,3 miliony diváků.

Dětský akční experiment kombinující loutku a hrané sekvence *Kuky se vrací* (2010) měl úspěch menší: 336 tisíc diváků. Ukázal však, že Jan Svěrák nepřestává pokukovat po Hollywoodu a snaží se vytvořit něco jako americký spektakl ve skromných českých podmínkách, které právě proto, že jsou skromné, jsou i kreativně stimulující.

Tak trochu z nouze, když se nedařilo rozjet větší projekt, vznikla pohádka *Tři bratři* (2014), dětem se líbila. Ve filmu *Po strništi bos* (2017) se Svěrákové vrátili ke svěrákovským rodinným jistotám a natočili další úvahu o českých postojích v dějinách, tentokrát z protektorátních let, která předchází *Obecnou školu*. Následně Jan Svěrák vydal autobiografickou novelu *Bohemia* s podtitulem „Nenatočený film“.

Nejnovější film Jana a Zdeňka Svěrákových *Betlémské světlo* (2022) o stárnoucím spisovateli, kterému se zdá o smrti a zjevují se mu jeho fiktivní postavy, neuspěl u diváků ani u kritiky.

Jako je Jan Svěrák synem slavného herce a scenáristy, je

FILIP RENČ (1965)

synem režiséra Ivana Renče a vnukem katolického spisovatele Václava Renče. Především však měl rozsáhlou zkušenost hereckou, když ztělesnil asi tucet dětských postav, nejvíce v psychologických filmech Oty Kovaly (*Jakub, Nechci nic slyšet*), včetně titulní role filmu o mládí Julia Fučíka *Julek* (1979). Na FAMU byl spolužákem Jana Svěráka na katedře dokumentární tvorby a podobně jako on zaujal už svými studentskými filmy (*Zapadákov, Srdíčko, Fanstory*). Oba režiséři stvrdili své přátelství i vzájemným obsazováním do svých filmů: Filip Renč hraje v *Jízdě, Koljovi* atd., Jan Svěrák ve *Válce barev* a v muzikálu *Rebelové*.

První celovečerní film natočil Filip Renč ve Zlíně:

Requiem pro panenku (1991)

podle knihy investigativního novináře Josefa Klímy se inspirovalo skutečnou tragédií z roku 1984, kdy šestnáctiletá dívka zapálila domov pro mentálně postižené, kde byla neoprávněně internována. Ve filmu ji ztělesnila Aňa Geislerová ve své první velké roli.

Filip Renč natočil více než deset videoklipů, nejvíce s Lucií Bílou. Největší proslulosti dosáhly klipy *Láska je láska* (1992) s Lucií Bílou a *Medvídek* (1998) se skupinou Lucie.

V druhotině *Válka barev* (1995) už uplatnil klipový styl, který je pro jeho poetiku příznačný.

Nostalgický muzikál

Rebelové (2001) se odehrává v létě 1968 a vtipně využívá popových hitů oné doby (*Pátá, Hvězda na vrbě* aj.). Vydařily se zvláště naivistické klipové sekvence.

Komedie *Román pro ženy* (2005) podle Michala Viewegha sklidila 551 tisíc diváků.

Po nezdařeném pokusu o vodácký thriller *Na vlastní nebezpečí* (2008), natočený v koprodukcii s Rumunskem,³²⁴

³²⁴ Srov. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Těď budět velký péréj! *Cinepur*, 2008, r. 16, č. 56, s. 33. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1387> [Cit. 15. 6. 2020].

překvapil Filip Renč vytříbenou adaptací románu Josefa Kopty

Hlídač č. 47 (2008)

s Karlem Rodenem, vlastně jde o remake filmu Josefa Rovenského z roku 1937.

Nákladný projekt **Lída Baarová** (2016, mezinárodní název: *The Devil's Mistress*), o vztahu české herečky k nacistickému ministru propagandy Josephu Goebbelsovi, byl předmětem sporu už ve fázi schvalování podpory z fondu kinematografie. Výsledek obavy potvrdil: vzniklo morálně sporné melodrama, série efektních klipových momentek namísto souvislého epického vyprávění.

Podle knížek Haliny Pawlowské natočil Renč vztahovou komedii **Zoufalé ženy dělají zoufalé věci** (2018).

Jedinečnou stopu vtiskla polistopadové tvorbě spolupráce tří výrazných osobností: scenáristy Petra Jarchovského (1966), producenta (majitele společnosti Total HelpArt) Ondřeje Trojana a režiséra Jana Hřebejka.

ONDŘEJ TROJAN (1959)

zaujal na FAMU 29minutovou parodií **Sedum** (1989), jež využívá syžetové schéma *Sedmi statečných* v brutálním příběhu o pražských revizorech.

Komedie **Pějme píseň dohola** (1990) podle scénáře Jana Hřebejka a Petra Jarchovského líčí prostředí pionýrského tábora jako metaforu reálného socialismu. Film se skoro nehrál a přišlo na něj tehdy jen 6 200 diváků.

Po letech producentské práce natočil Ondřej Trojan

Želary (2003), podle pozdní prózy Květy Legátové *Jozova Hanule* (2002). (Legátová napsala také soubor povídek *Želary*). Hrají Aňa Geislerová a György Cserhalmi. Film překvapil revizionistickým pohledem na osvobození Rudou armádou: sovětsí vojáci jsou zobrazeni jako násilníci, proti nimž musí horalé zorganizovat domobranu. Nominováno na Oscara.

Občanský průkaz (2011) podle knihy Petra Šabacha a scénáře Petra Jarchovského se odehrává za normalizace a sklídl uznání pamětníků oné doby.

Toman (2018) je edukativním portrétem skutečné postavy muže mnoha jmen v historickém úseku od osvobození po období po Únoru.

Divoce stylizovaný rokenrolový retromuzikál **Bourák** (2020) s Ivanem Trojanem se vrací do vyloučených lokalit severních Čech devadesátých let. Rozšířil množinu komedií, ve kterých outsidersy z chudých regionů ztělesňují přední pražští hraci. *Bourák* se odvážně stal první domácí novinkou uvedenou do kin v létě 2020 po první vlně koronaviru.

JAN HŘEBEJK (1967)

se studentským snímkem *Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se to prožít* (1988) přihlásil k Woody Allenovi.

Hřebejkovy filmy tvoří jakousi páteř polistopadové produkce. Ve svých filmech zpracoval podstatná témata české společnosti, zejména vztah k totalitní minulosti. Jeho předností je obrovská pracovitost. Hřebejk režuruje pořad, když ne film, tak nějaké dílo televizní nebo i divadlo, nevyhýbá se detektivkám. Jeho filmy nejednou vyvolaly zklamání nebo kritiku, ve zkoušce času ale obstály. Příkladem je evergreen *Pelíšky*, jenž po premiéře nevypadal, že se zařadí do zlatého fondu domácí audiovize a stane se dílem kultovním.

Šťastný byl už Hřebejkův debut

Šakalí léta (1993),

podle Petra Šabacha a Petra Jarchovského, divácky vděčný muzikál z doby rokenrolu na konci padesátých let, s Jakubem Špalkem, Martinem Dejdem a Josefem Abrahámem. 520 tisíc diváků. Slabá konkurence umožnila filmu získat čtyři České lvy včetně nejlepšího filmu a nejlepší režie při prvním ročníku tohoto výročního ocenění.

Pelíšky (1999)

podle Petra Šabacha a Petra Jarchovského, s Jiřím Kodetem, Miroslavem Donutem, Evou Holubovou, Emíliou Vášáryovou, Jaroslavem Duškem, Bolkem Polívkou se staly filmem, ze kterého v hovorech Čechů zůstalo snad nejvíc hlášek („kde soudruzi z NDR udělali chybu“, „dávám bolševikovi rok, maximálně dva“ atd.). Evokace let 1967–1968 byla v něčem velmi přesná a nostalgická (projekce westernu *Na sever Aljašky*), ne však vyčerpávající (že se děje nějaké pražské jaro, rodiny takřka nezaznamenávají). 1,1 milionu diváků.

Musíme si pomáhat (2000)

podle scénáře Petra Jarchovského se odehrává za protektorátu, ale argumenty o vině a nevině, odboji a kolaboraci se týkají i jiných historických období. Metafyzický obrat v závěru dává příběhu zpětně spirituální perspektivu.³²⁵ Podobný námět zpracoval také Jan Jakub Kolšík v souběžně natočeném filmu *Daleko od okna* (2000).

Filmu *Musíme si pomáhat* se tvrdě vysmál Andrej Stankovič v *Lidových novinách* a obvinil ho z ideologie českého přežití za každou cenu. Jan Hřebejk v odpovědi označil Stankoviče za „ideologického fanatika a v oblasti filmu totálně diletující, výstřední póvl“. Hřebejkovu odpověď následně komentoval Jiří Peňás a zastal se Stankoviče, že ve svých kritikách mluví sám za sebe, „prostřednictvím své nesnesitelné tvrdohlavosti, pot'ouchlé pronikavosti a dalších nepříjemných a zneklidňujících rysů.“³²⁶

Snímek byl nominován na Oscara.

Pupendo (2003), opět podle Petra Šabacha a Petra Jarchovského, s Bolkem Polívkou a Jaroslavem Duškem, se odehrává za normalizace, v zájmu politické symboliky ale zkresluje tehdejší realitu (Balaton jako náhrada moře je nesmysl, neboť mezi cestováním do Bulharska a do Maďarska nebyl tehdy z hlediska cestovních dokladů rozdíl).

³²⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: CDK, 2007, s. 87–88.

³²⁶ Blíže viz STANKOVIČ, Andrej. *Co dělat, když Kolja vítězí*. Praha: Triáda a Revolver Revue, 2008, s.201–206 a 499–502.

Komedie *Horem pádem* (2004) až příliš vtíravě nabízela své ideové poselství.

Kráska v nesnázích (2006) zaujala jistou „balkanizací“ českého příběhu; jako by autoři uznali, že české vášně nejsou dosti vášnivé.

Medvídek (2007)

a *Nestyda* (2008),

oba s Jiřím Macháčkem v hlavní roli, pokračovali v portrétech střední třídy.

U mě dobrý (2008) byla komedie o chudých lidech a v kinech neuspěla, protože chudí do drahých multikin nechodí a bohaté jejich problémy nezajímají.

Za jistý obrat k vážnějším tématům byla považována

Kawasakiho růže (2009),

jež pronikla na MFF v Berlíně, nikoli však do hlavní soutěže, ale do vedlejší sekce Panorama. Postavu bývalého estébáckého vyšetřovatele, kterého ztělesnil Ladislav Chudík, vytvořili autoři podle portrétu Kamila Pixy v dokumentu Josefa Čiářovského *Uvnitř vnitra* (2008) a z jeho zповědi převzali větu: „Výslech, to je umění!“

Následující *Nevinnost* (2011) se týkala sexuálního zneužívání a *Libánky* (2013) byly o šikaně. Petr Jarchovský si v těchto filmech vyzkoušel složitější narativní konstrukce.

Po víceméně oddechových realizacích *Svatá čtveřice* (2012), *Odpad město smrt* (2012), *Zakázané uvolnění* (2014), které nevznikly podle Petra Jarchovského,

se oba autoři přihlásili ambiciózním dramatem

Učitelka (2016)

v koprodukcii se slovenskou televizí. Zuzana Mauréry hraje normalizační učitelku, která využívá své postavení a rodiče svých žáků ve svůj prospěch. I když se dílo údajně opírá o rodinnou historii Jarchovských, vyznívá v něm nepravděpodobně konflikt mezi ředitelkou a její zástupkyní na jedné straně a učitelkou komunistkou na straně druhé. Ve skutečnosti by za normalizace musely být členkami strany všechny tři.

Třídílná rodinná sága *Zahradnictví* (*Dezertér, Nápadník, Rodinný přítel*, 2017) chtěla ukázat, co se stalo před *Pelišky*. Ale dlouhé epické vyprávění není silnou stránkou našich autorů.

K velké generaci devadesátých let patří také IGOR CHAUN (1963), jenž ale celovečerní film pro kina nestvořil a věnoval se rozmanité televizní tvorbě (např. seriál *Léčba Klausem*, 1992), vydal také dvoudílný *Deník aneb Smrt režiséra* (1995, 1997).

Velké naděje vzbudil

SAŠA GEDEON (1970),

když okouznil středometrážním filmem *Indiánské léto* (1995) s Tatianou Wilhelmovou a Klárou Issovou, připomínajícím díla české nové vlny (Miloš Forman, Ivan Passer).

Návrat idiota (1999)

se volně inspiruje románem Fjodora M. Dostojevského, z něhož vycházeli mj, také Akira Kurosawa nebo Andrzej Żuławski. Hrají: Pavel Liška, Aňa Geislerová, Tatiana Vilhelmová, Jiří Langmajer, Jiří Macháček aj.

František, propuštěný z léčebny, přijíždí do městečka a stává se svědkem a katalyzátorem vztahového víceúhelníku.³²⁷

Kritika film přijala s nadšením, jen Jiří Peňás publikoval skeptickou recenzi, ve které se distancoval od adjektiv „lidský“, „křehký“, „laskavý“, „humorný“, „hřejivý“ a v duchu „inženýrské“ kritiky vytkl filmu motiv lůžkového vozu, když prý žádná místa na mapě ČR nejsou od sebe vzdálená natolik, aby cesta vlakem mezi nimi trvala celou noc.³²⁸

Jiný komentář si povšiml, že:

„Saša Gedeon se specializuje na dramata vztahů a záměrně zamlžuje jejich místní a časové určení. Postavy z jeho múzických a vysoce empatických snímků [...] vnímám spíš jako různé hlasy jedné a téže duše, která vede vnitřní rozhovor, než jako sociálně odpozorované typy: všichni jsou stejně citliví, zranitelní, rozpačití, promluvy mají literární charakter.“³²⁹

Saša Gedeon se po *Návratu idiota* na dlouho odmlčel a štafetu citlivého vztahového filmu převzal, i s některými herci, jeho spolužák a kolega

BOHDAN SLÁMA (1967), rodák z Opavy.

Ke svému absolventskému středometrážnímu filmu *Akáty bílé* (1997) se moc nehlásí.

Za svůj debut počítá až

Divoké včely (2001),

zdrsnělý obraz bezradného života lidí na severní Moravě, kde všichni na cosi čekají, třou bídu s nouzí ve smyslu citovém i materiálním, popíjejí u stánku zelený likér – a nic. Hláška: „Dáme po zelené, svět nám zrůžoví“ byla použita jako reklamní slogan. Pomalý rytmus, skvěle odposlechnuté dialogy. Hrají: Zdeněk Raušer, Tatiana Vilhelmová, Marek Daniel, Vanda Hybnerová, Pavel Liška, Cyril Drozda aj.

Dojemné rodinné drama

Šťěstí (2005) s Tatianou Dykovou, Pavlem Liškou, Aňou Geislerovou, Markem Danielem, Zuzanou Kronerovou aj. mělo již sevřenější syžet a promyšleně naplánované emoce. Na MFF v San Sebastianu získal film Zlatou mušli za nejlepší film a Stříbrnou mušli za herecký výkon Ani Geislerové. Stal se tak festivalově nejúspěšnějším českým titulem polistopadového období.

Venkovský učitel (2008), hrají: Pavel Liška, Zuzana Bydžovská, Ladislav Šedivý, Tereza Voříšková, Marek Daniel aj., otvírá citlivé téma: učitel se zamiluje do chlapce. Festival Mezipatra odmítl snímek promítat, neboť podle názoru ředitele Aleše Rumpela „je opředen stereotypy, proti kterým bojujeme“: o homosexualitě, venkovském životě a starších ženách.

³²⁷ Vnímavou analýzu věnoval filmu VORÁČ, Jiří. *Návrat idiota čili o prvních dojmech. Film a doba*, 1999, r. 45, č. 1, s. 47–49.

³²⁸ PEŇÁS, Jiří. *Lítost nad idiotem. Respekt*, 1999, r. 10, č. 12. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/1999/12/litost-nad-idiotem> [Cit. 16. 6. 2020]

³²⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Bitva o život (Poznámky k morálce a ideologii českých filmů po roce 1989). Film a doba*, 2001, r. 47, č. 4, s. 183.

Čtyři slunce (2012), hrají: Jaroslav Plesl, Aňa Geislerová, Karel Roden, Vladimír Merta aj. byl další Slámův film o hledání štěstí. Tragický příběh se dotýká spirituálních horizontů.

Bába z ledu (2017) se Zuzanou Kronerovou a Pavlem Novým je obratně vymyšlený příběh o lásce starších lidí. K zájmu o něj přispěl skandál ve slovenské televizi, kde byl film odvysílán bez jisté erotické scény.

Z dialogu Bohdana Slámy s Milošem Formanem vzešla kniha *Povolání režisér: Rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem* (Praha: Prostor, 2013). Podobně jako jeho guru Forman prošel Sláma cestou od filmů, které simulují autentický „život jaký je“ a nemají výraznější příběh (srov. *Černý Petr X Divoké včely*), ač jsou samozřejmě také dokonale napsané a naplánované, k filmům s výraznou a promyšlenou narativní strukturou dle scénáře „hollywoodského typu“, jehož myšlenkové poselství, na úkor bezprostřední autenticity, nemůže žádného diváka minout (srov. *Amadeus X Bába z ledu*).

Takový ale není ve Slámově režii jeho první „dobový“ film, poprvé podle „cizí“ látky, když se ujal scénáře Ivana Arsenjeva

Krajina ve stínu (2020).

Vznikl epický, pravdivý, historicky věrohodný, záměrně chaoticky inscenovaný příběh národnostně nevyhraněné jihočeské vesnice, jejíž někteří obyvatelé povraždili na konci války skupinu svých sousedů za to, že se takzvaně dali k Němcům. Černobílým obrazem a širokým formátem se zde Sláma přihlásil, podobně jako Václav Marhoul v *Nabarveném ptáčeti*, k poetice východoevropského uměleckého filmu šedesátých let.

Divoké devadesátky byly desetiletím temným a smutným, když souběžně s ekonomickou a společenskou transformací zemí bývalého sovětského bloku probíhala válka v Jugoslávii. Čeští filmaři ji sledovali.

RADIM ŠPAČEK (1973),

syn televizního moderátora, později mluvčího prezidenta republiky Václava Havla, se vypravil do válečného Sarajeva a natočil tam polodokumentární snímek

Mladí muži poznávají svět (1995) o novináři (Marek Brodský), který zkoumá, jak se ve zničené bosenské metropoli žije a co říká například místní ostřelovačka.

Následoval experiment **Rychlé pohyby očí** (1998), blízký chcípáckému názoru a poetice.

Nejlepší Špačkův film jsou 146minutová

Pouta (2010) podle scénáře fejetonisty a filmového kritika Ondřeje Štindla, skvěle napsané a zahrané vztahové drama z doby normalizace o estébákovi Antonínovi (Ondřej Malý), jenž se zamiluje do milenky disidenta:

„POUTA operují v poloze mrazivé komedie, plné absurdních situací, jimž se nemůžeme smát. [...] Uvádějí na scénu hrdinu nejen záporného, ale doslova odporného – poručíka Státní bezpečnosti (hraje ho fascinujícím, v každé minutě nepředvídatelným způsobem Ondřej Malý), jenž navzdory služebním pravidlům začne usilovat o intimní sblížení se sledovanou osobou. Ve scénách výslechů, brutálních zákroků v terénu a soudružských pitek jsme vystaveni jeho depresím, policejní rutině, záchvatům agrese a astmatu.

Vidíme, jak se systém všem zažral pod kůži: příslušníkům tajné policie, dělníkům, členům strany i disidentům, kteří vůbec nepůsobí sympaticky.

[...] postavy dostávají slovo ve vnitřním monologu, dialogy jsou literárně vybroušené, dokonale interpretované (kapitána StB hraje s pochopením pro mysl a chování člověka ‚ze struktur‘ populární komik Oldřich Kaiser). Kritika si povšimla podobnosti s německým filmem ŽIVOTY TĚCH DRUHÝCH (Das Leben der Anderer, 2006): POUTA se odehrávají ve stejné době a jejich zápletka je taktéž svéráznou variací na pohádku o krásce a zvířeti. Ale zatímco německý film přece jen v závěru nabídl jakési smíření, poručík Antonín Rusnádk se v prince nepromění. V závěru zahodí služební průkaz a vejde do řeky, což může znamenat sebevraždu, ale také – zůstaneme-li u pohádkových analogií – návrat do kůže ‚příšery‘, jíž se nepovedlo zmocnit se nevinné panny a získat tak lidsky přijatelnou podobu.“³³⁰

Neúspěšný byl další, tentokrát osobnější a nostalgický film obou autorů *Místa* (2014).

Radim Špaček pak natočil příběh českého basketbalového mužstva v dobách totality *Zlatý podraz* (2018). Sportovně politické drama, ač natočeno na evropské úrovni, zobrazilo historii banálně schematickým způsobem a v kinech propadlo.

V Praze našel v devadesátých letech, během nacionalistických válek a režimu Franja Tuđmana, exil vynikající chorvatský režisér, absolvent FAMU a příslušník legendární „české školy“

LORDAN ZAFRANOVIĆ (1944),

tvůrce slavné trilogie *Okupace ve 26 obrazech*, *Pád Itálie* a *Večerní zvony*.

Nejdříve zde ve spolupráci s Českou televizí dokončil svou dvoudílnou osobní zpověď a zamyšlení nad koloběhem balkánských krutostí *Testament* (1994)

a poté mu Česká televize umožnila natočit celovečerní psychologické drama

***Má je pomsta* (1995)**

s Jiřím Bartoškou, Terezou Brodskou, Ivanu Chýlkovou, Radoslavem Brzobohatým a Pavlem Zedníčkem, podle zapadlé novely Otakara Chaloupky *Černý pátek*, kterou scenáristicky zpracoval Václav Šašek.

Česká kritika film nepochopila a smetla se stolu, interpretaci našel ve *Filmu a době*.³³¹

PETR VÁCLAV (1967)

je synem hudebního skladatele Jiřího Václava a filmové dokumentaristky Ljuby Václavové. Vystudoval katedru dokumentu na FAMU, kde natočil úspěšný studentský dokument *Paní Le Murie* (1993).

Debutoval filmem *Marian* (1996) o dětství (Štefan Ferko) a dospívání (Milan Cifra) romského mladíka. Stříbrný leopard na MFF v Locarnu.

Z dobové recenze:

³³⁰ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Od hřejivosti k temnotě: v českém filmu přibývají stíny. *Film a doba*, 2010, r. 56, č. 2–3, s. 71.

³³¹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Pomsta je o něčem jiném. *Film a doba*, 1995, r. 41, č. 2, s. 100–102.

„[...] Marian se na své temné pouti nesetkává s láskou ani spravedlností; to ho jen život pokouší, aby uvěřil v jeho smysl. Dlouho mu trvá, než pochopí, že to, co po něm svět chce, není, aby byl dobrý, nýbrž aby vůbec nebyl. Marianovy více či méně vražedné útoky [...] jsou jen odkladem vlastní autodestrukce. [...] Na konci se Marian ocitá na břehu velké, kalné, temné řeky, jejíž zlověstný proud posléze vyplní celý záběr. [...] Film je časově zhuštěn a informačně poddimenzován; jeho epika není explicitní, nýbrž eliptická. [...] [...] nemáme před sebou dílo sociologické, nýbrž metafyzické. Jaký smysl měl Marianův život, jaký nadosobní zákon jím byl naplněn? [...] Marian je složitý právě tím, že si svůj trpký osud nezaslouží, a přece – měreno lidskou i boží spravedlností – zaslouží. [...]“³³²

Již název druhého Václava snímku *Paralelní světy* (2001) napovídá, že jde o film vztahový. Hrají Lenka Vlasáková a Karel Roden.

Roku 2003 přesídlil Petr Václav do Francie a natáčel tam televizní dokumenty. V Čechách po mnoha letech natočil film *Cesta ven* (2014) o mladé romské matce Žanetě (Kludie Dudová). Dílo je jakousi antologií problémů romské menšiny.

Další Václavův opus *Nikdo nejsme sami* (2016) je poněkud navztekkanou antologií toho, co autor na současném Česku nemá rád.

Do značné míry improvizovaný *Skokan* (2017) je učiněný úlet: mladý Rom z Teplic jede na festival do Cannes.

K premiéře je připraven koprodukční životopis skladatele Josefa Myslivečka *Il Boemo* (2022).

OSKAR REIF (1959) je synem herce a televizního režiséra Olega Reifa. Je autorem jediného, černobílého a širokoúhlého filmu *Postel* (1998) o muži ničeném ve světě žen.

DAVID ONDŘÍČEK (1969),

syn slavného kameramana, debutoval portrétem současné velkoměstské mládeže *Šeptej* (1996), s poselstvím „normální je kouřit (marihuanu)“.

Toto sdělení zaznělo ještě silněji v jeho druhém filmu

Samotáři (2000), scénář Petr Zelenka, hrají: Jitka Schneiderová, Saša Rašilov, Labina Mitevska, Ivan Trojan, Jiří Macháček aj. *Samotáři* získali image kultovního filmu. Popularitu získali i v Polsku, kde mladému publiku imponoval uvolněný způsob života bohémských a bezstarostných Čechů. Autor této příručky považuje *Samotáře* za generační kýč, jenž se podbízí své cílové skupině.

Po rozpačité komedii *Jedna ruka netleská* (2003) a snímku *Grandhotel* (2006) podle Jaroslava Rudiše sklidil David Ondříček chválu za dobovou kriminálku

Ve stínu (2012)

podle scénáře Marka Epsteina, s Ivanem Trojanem a Sebastianem Kochem. Film rekonstruuje padesátá léta tak, jak je chtějí vidět dnešní filmaři. Hlavní kriminalista například není komunist, ač by jím dle svého služebního postavení býti měl.

³³² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Až po horizont samé bláto. *Film a doba*, 1996, r. 42, č. 4, s. 184–186.

Nejlepším dílem Davida Ondříčka je dvoudílné dělnické televizní drama

Dukla 61 (2018), retro a zároveň katastrofický film, jehož vysílání Česká televize doprovodila dvoudílným dokumentem a interaktivní webovou stránkou o životě ostravských havířů a skutečné katastrofě, při níž 7. července 1961 zahynulo 108 horníků.

Premiéra životopisného filmu o legendárním běžci **Zátopek** (2020) byla kvůli koronavirové nákaze o rok odložena, film zahajoval MFF Karlovy Vary 2021.

Podobně jako Irena Pavlásková, Jan Svěrák, Filip Renč, Petr Václav, Oskar Reif, David Ondříček pochází

PETR ZELENKA (1967)

z filmové rodiny, je synem scenáristů Otty a Bohumily Zelenkových. Své tvůrčí aktivity dělí mezi divadlo, film a televizi. Jako jeden z mála zdejších dramatických umělců, jejichž tvorba přesahuje hranice republiky, je znám a oblíben zejména v Polsku, nadšeně byl přijat v Bulharsku. Jeho filmy fungují jako intertextový, vícemediální či autoreflexivní dialog, samy oplývají vtipnými dialogy, bývají přemýšlivé a zároveň zábavné. Image nezávislého myslitele, stojícího v opozici vůči mainstreamu, umí Petr Zelenka občas posílit nonkonformním chováním, například záporným postojem vůči Českému lvu.

Jedním z jeho žánrů je mystifikace, takto pojal středometrážní dokument o valašské rockové skupině **Mňága – happy end** (1996) a portrét písničkáře Jaromíra Nohavici **Rok d'ábla** (2002), jenž nečekaně získal Křišťálový glóbus na MFF v Karlových Varech.

Zelenkovi **Knoflíkáři** (1997), ač vyrobení Českou televizí ve skupině Čestmíra Kopeckého, byli cílenou snahou vytvořit v českých poměrech analogii amerického nezávislého a pokud možno kultovního filmu. Dílo se svou povídkovostí a povídkovou strukturou hlásí k vlivům Quentina Tarantina a Jima Jarmusche. Jeho hlášky („to neřeš“, „nepřepínej“ atd.) vešly do běžného jazyka.

Zelenkovu pověst nekonformního tvůrce posílili **Samotáři** (2000), k nimž napsal scénář; komedie byla častěji spojována se Zelenkovým autorstvím než s realizací Davida Ondříčka.

Zelenkovy projekty také několikrát objevily herce, kteří se následně dopracovali nemalé obliby: v **Samotářích** to byl Ivan Trojan, dalším objevem byl Miroslav Krobot v komedii

Příběhy obyčejného šílenství (2005),

jež vznikla podle Zelenkovy divadelní hry.

K česko-polské koprodukci **Karamazovi** (2008) Zelenka zdůraznil, že je až několikerým tvůrcem v pořadí, prvním byl autor románu Fjodor M. Dostojevskij, druhým autor dramaturgie Evald Schorm, třetím režisér inscenace Dejvického divadla Lukáš Hlavica. Vznikl film o pražských hercích, kteří jedou do Nové Huti v Krakově hrát Dostojevského, představení se odehraje v industriální zóně. Zklamáním bylo nepřijetí filmu do Cannes. Soutěžil tedy v Karlových Varech, kde dostal typickou cenu útěchy: Zvláštní uznání a Cenu FIPRESCI.

Vynalézavá je struktura filmu o natáčení filmu **Ztraceni v Mnichově** (2015), neboť se v něm odehraje narativní obrat. Autor přejímá myšlenky historika Jana Tesaře, podle něhož mnichovská dohoda nebyla zrada, ale plán prezidenta Edvarda Beneše, jak ze situace vyjít se ctí a vyhrát válku. V jedné chvíli jsou Tesařovy myšlenky sdělovány přímo. Někteří kritikové byli nadšeni, ale do kin se na film přišlo podívat jen asi 30 tisíc diváků.

Petr Zelenka napsal a natočil pro ČT podle své hry seriál *Dabing Street* (2018), neobyčejně legrační „retro“ o divokých letech dabování zahraničních šuntů pro videokazety.

Modelář (2020) fanoušky Petra Zelenky opět překvapil: hrdinou je našinec, jenž s pomocí dronu chystá atentát na bývalého amerického viceprezidenta Dicka Cheneyho za zločiny spáchané na Blízkém východě.

VLADIMÍR MICHÁLEK (1956)

debutoval svéráznou adaptací románu Franze Kafky *Amerika* (1994).

Druhým jeho celovečerním snímkem bylo

Zapomenuté světlo (1996),

inspirované stejnojmennou prózou Jakuba Demla, s dějem přeneseným do časů normalizace. Hráli Boleslav Polívka, Veronika Žilková aj.

„Hanácký western“

Je třeba zabít Sekala (1998) podle scénáře Jiřího Křižana

se odehrává za druhé světové války, hrají Olaf Lubaszenko, Bogusław Linda, Agnieszka Sitek, Jiří Bartoška, Vlasta Chramostová, Gustav Nezval aj. Násilnický záporák bastard Sekal, jenž uchvacuje grunty sedláků, je svým způsobem nacista a komunista v jedné osobě.³³³

Undergroundových barev se dotkla feťácká story *Anděl Exit* (2000) podle Jáchyma Topola, s Janem Čechtickým a Klárou Issovou. Divácky vděčné bylo *Babí léto* (2001) s Vlastimilem Brodským, Stanislavem Zindulkou a Stellou Zázvorkovou.

Podle prózy Emila Hakla natočil Vladimír Michálek svůj nejlepší film, dialog otce a syna

O rodičích a dětech (2007), hrají: David Novotný, Josef Somr, Mariana Kroftová, Ľuboš Kostelný aj.³³⁴

O tvorbě Vladimíra Michálka se snadno říká, že je hodnotově nevyrovnaná. Dokazují to poslední snímky: *Posel* (2012), *Pohádkář* (2014), *Prázdniny v Provence* (2016), *Úhoři mají nabito* (2019).

MAREK NAJBRT (1969), BENJAMIN TUČEK (1972) a ROBERT GEISLER (1969) pracují společně.

MAREK NAJBRT (1969)

debutoval ironickým pamfletem proti české periferní hospodské malosti *Mistři* (2004).

Jeho nejlepším filmem je

³³³ Oběma filmům se věnuje studie: BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Dva faráři a jeden Baran, pravý beránek. In Hanuš, Jiří. *"Služebníci neužiteční" : kněžská identita v českých zemích ve 20. století*. Brno: CDK, 2015. s. 272-290.

³³⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Niektoré baby majú svoje čaro. *Film a doba*, 2008, r. 54, č. 2, s. 110-111.

Protektor (2009), hrají Jana Plodková, Marek Daniel aj. Děj se odehrává za protektorátu, za heydrichiády, hrdinou je rozhlasový hlasatel a jeho manželka filmová herečka. Film se intertextově vztahuje ke komedii Martina Friče *Kristian* (1939):

„[...] PROTEKTOR fascinuje svou dořečeností. Autoři mu předepsali pevnou narativní strukturu a důsledně ji dodržují. V každém okamžiku víme, jak sérii znaků dešifrovat. Klíčem k interpretaci je analogie mezi protektorátem a normalizací. Obě okupační epochy využily ve své propagandě rétoriku ochrany [...]. V obou případech [...] vyvolaly iluzi, že kromě exilu a otevřené rezistence je zde ještě třetí, nikoli nečestná cesta: zůstat na veřejné scéně, přijmout naoko spolupráci s režimem, vykonávat nadále svou profesi, myslet si svoje a přežít. Útěšně řečeno: setrvat ve funkci, aby místo mne nepřišel někdo horší, a být připraven na vlasteneckou práci či jiný dobrý skutek v blízkém budoucnu. [...]

Rozkoš ze sledování PROTEKTORA je především ‚designová‘. Nápadná úhlednost, upravenost, symetričnost [...]. Protektorát je zobrazen jako epocha, která měla svůj styl. V mučírámách tekla krev, v salonech šampaňské. Okrové tónování dohněda odpovídá nejen nacistické módě, ale i grafice soudobých společenských časopisů [...]. Bicyklové refrény spolu s minimalistickými elektronickými kompozicemi skupiny Midi Lidi skýtají rytmický požitek, ačkoli přes ně běží titulky antisemitské propagandy. [...] Hana ve filmu hodně kouří, což jednak odkazuje k dobové představě, že je na tomto zlozvyku něco elegantního, jednak vnucuje prognózu, že Hanin život brzy skončí – každá cigareta v jejích prstech se stává ikonickým znakem osvětimského komínu.“³³⁵

Rozpačitě dopadl **Polski film** (2012) z filmařského prostředí.

Čertí brko (2018) je pohádka s politickými narážkami.

Marek Najbrt a jeho lidé také vytvářejí satirickou internetovou satiru **Kancelář Blaník** a souběžně s druhou přímou volbou prezidenta ČR natočili její celovečerní podobu **Prezident Blaník** (2018). Film byl v bouřlivé náladě aktuálně uvedený do kin bezprostředně po volbě (filmaři připravili dva alternativní konce), ale zájem rychle vyprchal.

Dva vynikající kameramani shodného věku i příjmení

JAROSLAV BRABEC (1954)

a

F. A. BRABEC (1954)

se jako režiséři uplatnili v proudu, který jsme nazvali kreativním filmem:

JAROSLAV BRABEC natočil *Krvavý román* (1993), *Holčičky na život a na smrt* (1995), *Kuře melancholik* (1999),

F. A. BRABEC filmy *Král Ubu* (1996), *Kytice* (2000), *Krysař* (2003), *Bolero* (2004), *Máj* (2008), *V peřině* (2011), *Carmen* (2012), až po *Vánoční Kameňák* (2015).

³³⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Parametrický Protektor. *Film a doba*, 2009, r. 55, č. 3–4, s. 228-231.

Jako autorské osobnosti se prosadily režisérky:

ALICE NELLIS (1971)

natočila hořké autorské komedie *Ene bene* (1999), *Výlet* (2002), *Tajnosti* (2007), *Mamas & Papas* (2010), *Perfect Days* (2011). Slabší byli *Andělé všedního dne* (2014) podle Michala Viewegha a zřejmě vinou nešťastného obsazení Marty Issové „proti typu“ ztroskotala v kinech nekonvenční pohádka *Sedmero krkavců* (2015).

KARIN BABINSKÁ (1974)

oslnila dívčí road movie *Pusinky* (2007) a přidala k nim nepokrytě komerční *Křídla Vánoc* (2013) se zpěvákem Richardem Krajčem, kterého si vzala za muže.

JITKA RUDOLFOVÁ (1979) pochází z Jablonce a už jako amatérka a studentka prokázala vícero talentů, včetně dokumentárního a animovaného filmu.

Debutovala narativně vychytralým kolektivním portrétem lidí, kteří by spolu chtěli alternativně bydlet *Zoufalci* (2009) a pokračovala velmi osobním a artově modernistickým snímkem *Rozkoš* (2013). Podobně jako Marek Najbrt v *Čertím brku* pokusila se ve snímku *Hodinářův učeň* (2019) vtipně oživit vyčerpaný žánr klasické pohádky.

VIKTOR TAUŠ (1973) působí jako scenárista, režisér, herec a producent.

Debutoval autobiografickým snímkem *Kanárek* (1999), ve kterém sám se sebou v hlavní roli zobrazil svůj zápas s heroinovou závislostí.

Po tomto filmu upadl znovu do drogové závislosti a vrátil se k filmu po několika letech.

Vysokou návštěvnost mělo jeho ztemnělé pokračování oblíbené teenagerovské komedie Karla Smyczka *Sněženy a machři* (1982) pod názvem *Sněženy a machři po 25 letech* (2008).

Jeho melancholictí *Klauni* (2013) podle scénáře Petra Jarchovského byli projektem nešťastným a v kinech propadli.

Standardním normám se vymykají a rozruch vyvolávají jeho televizní seriály:

minisérie *Modré stíny* (2016) a *Vodník* (2019) ze seriálu *Detektivové od Nejsvětější Trojice* a excentricky režirovaný kriminální seriál podle scénáře Mira Šifry o boji proti drogové mafii *Zrádci* (2020), na jehož režii se podílel spolu s **MATĚJEM CHLUPÁČKEM** (1994).

Producentská filmografie **VIKTORA TAUŠE** zahrnuje kromě jeho vlastních projektů a některých snímků Jana Hřebejka také koprodukce s Polskem a Slovenskem.

ROBERT SEDLÁČEK (1973)

se na přechodnou dobu se stal favoritem české filmové kritiky.

Získal si jméno televizními politickými dokumenty: *Tenkrát* (1999), *Miloš Zeman – nekrolog politika a oslava Vysočiny* (2007), *V hlavní roli Gustáv Husák* (2008).

Z jeho televizních seriálů získaly celonárodní dosah *České století* (2014) podle Pavla Kosátika a *Bohéma* (2017) o barrandovském studiu v průběhu čtyřicátých let podle scénáře Terezy Brdečkové.

K hrané tvorbě přechází s debutem *Pravidla lži* (2006) z prostředí terapeutické komunity. Následují pitvorné obrazy domácích obyčejů *Muži v říji* (2009) a *Největší z Čechů* (2010).

Rodinné road movie o korupci

Rodina je základ státu (2011)

nebylo přijato do soutěže MFF v Karlových Varech, sklidilo nadšení kritiky a prázdné sály v multikinech.

Po překvapivém sequelu *Dědictví aneb Kurva se neříká* (2014) ujal se Robert Sedláček tématu nejsvětějšího a podle Evy Kantůrkové natočil film *Jan Palach* (2018), důstojný portrét mučedníka nebo alespoň představu, jak smýšlel a s kým se kamarádil.

Vynikající thriller *Promlčeno* (2022) účtuje se strašlivými devadesátými roky. Snímek původně realizoval autor námětu Mirek Veselý, ale původní produkce dílo nedokončila a Robert Sedláček natočil film znovu, opět s Karlem Rodenem v hlavní roli.

JAN PRUŠINOVSKÝ (1979) dělí své aktivity mezi film a televizi.

Režiroval velmi úspěšné komediální seriály podle scénářů PETRA KOLEČKA (1984) *Okresní přebor* (Nova 2010), *Čtvrtá hvězda* (ČT 2014), *Trpaslík* (2017) a *MOST!* (ČT 2019). Po slabém debutu *František je děvkař* (2008) natočil pro kina kritiky aplaudovanou epizodu *Okresní přebor – Poslední zápas Pepíka Hnátky* (2012).

Bratrské drama *Kobry a užovky* (2015) okouzlo kritiku barvitým obrazem sociálního dna, z které si ovšem ubozí lidí můžou sami.

Vynikající psychologické a morální drama *Chyby* (2021) líčí seznámení a vztahové krize pokrývače a prodavačky, která kdysi jako zamilovaná holka účinkovala v internetovém pornu, což ji dodnes pronásleduje.

Mainstreamovým šampionem nového milénia se od své prvotiny stává

JIŘÍ VEJDELEK (1972),

natočil komedie *Účastníci zájezdu* (2006) podle Michala Viewegha, podle scénářů Marka Epsteina filmy *Roming* (2007, koprodukce s Rumunskem) a *Václav* (2007), dle vlastních scénářů trháky *Ženy v pokušení* (2010), *Muži v naději* (2011), nevěrohodný pokus o dětský pohled na konec normalizace *Něžné vlny* (2013), ženskou road movie *Tátova volha* (2018) a vánoční komedii *Poslední aristokratka* (2019) podle humoristického bestselleru Evžena Bočka.

JIŘÍ STRACH (1973)

věnoval nejvíce invence televizním filmům a minisériím. Pro vánoční obrazovku vznikla na 16mm formátu podle scénáře Lucie Konášové pohádka

Anděl Páně (2005), hrají: Ivan Trojan, Jiří Dvořák, Zuzana Kajnarová, David Švehlík, Zuzana Stivínová, Jiří Bartoška, Klára Issová aj. Hudba: Miloš Bok. Výsledek byl natolik líbezný a strhující, že se ČT rozhodla štedrovečerní premiéru o rok odložit, přkopírovat film na 35mm formát a uvést ho do kin.

K pokračování *Anděl Páně 2* (2016) napsal scénář Marek Epstein. Film se odehrává na Mikuláše, na Mikuláše měl také premiéru, dosáhl návštěvnosti 1,3 milionu diváků, ale bezprostřední kouzlo prvního dílu se zopakovat nepodařilo.

O divácký úspěch usiloval kritikou opovrhovaný **ZDENĚK TROŠKA**. Každým rokem dával do kin nový film a nezval recenzenty na novinářské projekce. Od roku 1990 natočil devět pohádek, tři díly *Kameňáku*, složeného u anekdot, a tři díly *Babovřesk*. Jeho nejnáročnější projekt, velkolepý romantický širokoúhlý kým *Andělská tvář* (2001) s Michaelou Kuklovou, Filipem Blažkem a Jiřím Pomeje, v kinech propadl a způsobil zadlužení.

Mezi celebritami, které se po roce 1989 pustily do filmové tvorby, vynikli dva divadelní režiséři, absolventi brněnské JAMU:

VLADIMÍR MORÁVEK (1965) z Husy na provázku a hradeckého divadla natočil filmy *Nuda v Brně* (2003) a *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* (2005)

a režisér Dejvického divadla

MIROSLAV KROBOT (1951),

přivezl herce z Dejvického divadla na Šumpersko a nechal je mluvit hanácky v nepřilíh přesvědčivém filmu *Díra u Hanušovic* (2014), zatímco smutná vztahová komedie *Kvarteto* (2017) využila zajímavé lokace Olomouce.

Z Dejvického divadla pochází větší počet herců, kteří jsou v českých filmech a televizních pořadech nového milénia nejčastěji obsazováni: Simona Babčáková, Martin Myšička, Martha Isoová, Lenka Krobotová, Klára Melíšková, Veronika Khek Kubařová, Hynek Čermák, Miroslav Krobot, Václav Neuzil, Jaroslav Plesl, Ivan Trojan. Lidé Dejvického divadla, zdá se, disponují největším sociálním kapitálem na české scéně.

Po roce 1989 se podařilo uplatnit i některým starším filmařům. Měli však potíže se získáváním financí a jejich projekty přicházely do výroby vzácně.

Soustavně pracovala

VĚRA CHYTILOVÁ (1929–2014)

Od sedmdesátých let připravovala film o Boženě Němcové *Tvář naděje (Naše paní Božena)*. V roce 1982 odevzdala scénář, jenž vyšel ve čtvrtletníku *Dramatické umění* '89, č. 2. Na sklonku osmdesátých se už film na Barrandově blížil k realizaci, ale po roce 1989 ředitel nově privatizovaného studia Václav Marhoul projekt za třicet milionů zastavil a z několika nákladných produkcí nechal dokončit jen *Obecnou školu*.

V dalších letech již režisérka viděla realizaci *Tváře naděje* velmi nepravděpodobně, protože předpokládané pražské lokace ztratily svůj historickou patinu a podnikatelský boom je změnil. Naděje na realizaci svitla ještě jednu na konci nultých let, ale v té době se již režisérčina filmografie uzavírala.

Polistopadovou tvorbu zahájila Věra Chytilová hodinovým stříhovým dokumentem *TGM Osvoboditel* (1990) v produkci Československého filmového ústavu.

Mí Pražané mi rozumějí (1991) byla středometrážní hříčka o Mozartovi (Milan Šteindler) podle Zdeňka Mahlera, natočená v Krátkém filmu. Režisérka si tu vyzkoušela práci na kostýmním historickém filmu.

Vypuzena z Barrandova, natočila pro soukromou firmu Space films satiru

Dědictví aneb Kurvahošitntag (1992),

hrají: Boleslav Polívka (podílel se na scénáři), Miroslav Donutil, Anna Pantůčková, Dagmar Veškrnová, Šárka Vojtková, Jiří Pecha, Arnošt Goldflam, Jozef Kroner aj. 810 tisíc diváků.

Recenzenti komedii takřka jednohlasně odsoudili a režisérce vytýkali zlobu:

„Kde však zůstala morálka, o níž v poslední době v souvislosti s privatizací Barrandova a jinými projevy komerční bezpáteřnosti doby Věra Chytilová tak často hovořila? [...] Hlavním znakem je tu nekomplikovaný atraktivní příběh, vyšperkovaný řadou pseudokritických postřehů o naší žhavé současnosti. S ním souvisí plytké zpracování už tak dost primitivního materiálu, zoufalé ulpívání na povrchu, rozšklebená karikatura [...]. Je to typický polívkovský klaun [...]? Nebo je to, v duchu zloby Věry Chytilové, vesnický hlupák [...]?”

Totéž se stalo i příběhu, který [...] přinesl jenom zlobnou, posměšnou frašku [...].

Ano, sex u Chytilové neměl nikdy zrovna hřejivou podobu, ale nad zlobou, s jakou tu režisérka ulpívá na poloobnažených ženských tělech, zůstává rozum stát. [...]

Je tu spousta žertů týkajících se alkoholu, souložení nebo vyměšování, jsou tu vtipné politické narážky (Němci v Česku – ha, ha, ha) [...]. Takhle se však stále neodbytně vnucuje pocit smutné ztráty. [...]³³⁶

Na Moravě byl film přijat vlídněji:

„Pražská kritika nasadila nad DĚDICTVÍM kyselou grimasu. Ta však, obávám se, vyplývá spíš z nepohodlného postavení režisérky v jistých kuloárech než z pochopení a rozboru díla. Recenzi v Lidových novinách (17. 12.) zahájil Petr Sládeček útočným tvrzením, že když Chytilová tak vehementně obhájí model státem dotované kinematografie, měla by oprávněnost svých požadavků prokazovat svou tvorbou. Jenže DĚDICTVÍ není dotovaný film, vznikl v soukromé produkci. Co tedy režisérka prokázala, je schopnost přežít ve své profesi i bez státní kinematografie. Čili právě to, k čemu ji donutili privatizátoři. V rámci státní kinematografie by Chytilová natočila úplně jiný film – např. dlouho a v bolestech odkládaný scénář o Boženě Němcové, právě ten, který nynější barrandovský ředitel odmítl. Hodnotit jakýkoli snímek podle autorčiny pozice v politických sporech [...] je vůbec krajně nekorektní. Sládečkovi se také nelíbilo, že „téma nových pořádků, jimž vládnou jen peníze, deformující lidské city a charaktery, je tím jediným, co chtěla režisérka říci“. Co důležitějšího měla Chytilová podle Sládečka natočit? Snad další Léčbu Klausem? Nebo některý ze studených postmodernistických pudinků, které tak rádi produkují barrandovský ředitel Marhoul a jeho generační druzi? Proč umělkyni vyčítat kritický temperament, který jí byl vždycky vlastní?”

Chytilová natočila prostořekou lidovou komedii, v níž našemu nejpoblázněnějšímu komikovi dopřála snižovat vznešené neuctivými slovy a gesty, což je odvěké právo šašků a klaunů. DĚDICTVÍ má s dosavadním dílem obou svých autorů společné víc, než je patrné z prvního dějového plánu. (Obě ženské figury jsou např. pokračováním režisérčiných sarkastických úvah o promarněných možnostech žen, což je téma, které Chytilovou zajímá od *Stropu* – 1962, a *Sedmikrásek* – 1966). [...]³³⁷

³³⁶ ZACH, Ondřej. Dědictví aneb Kurvahošitntag. *Film a doba*, 1993, r. 34, č. 1, s. 46–47.

³³⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Panstvo zdraví ›guten Tag‹, *Rovnost*, 22. 12. 1992, s. 6.

Čas hodnotu díla potvrdil. Stalo se uznávaným svědectvím o náladě české společnosti prvních transformačních let. Nová generace kritiků komedii přijala. V anketě českých filmových kritiků o nejlepší český film let 1990–2019 zaujalo *Dědictví* 3. místo.

Věra Chytilová vyučovala na FAMU natočila pak ještě řadu televizních dokumentů (např. *Vzlety a pády*, 2000, *Pátrání po Ester*, 2005) a tři celovečerní hrané filmy:

Pastí, pasti, pastičky (1998), hrají: Zuzana Stivánová, Miroslav Donutil, Tomáš Hanák.
Příběh inspirovaný skutečnou událostí. Znásilněná zvěrolékařka vykastruje své znásilňovatele:

„Věra Chytilová snad ještě nenatočila film, který by někdo nepovažoval za pomýlený a její popřevratovou tvorbu hodnotí kritika téměř výhradně negativně. [...] Mirka Spáčilová o autorčině nejnovějším opusu [...] píše: ‚podbízivá politická satira‘, ‚nahořklý polistopadový postoj‘, ‚krkolonná zloba‘, ‚výlev ublížené trpkosti‘, ‚útočící na nejnižší lidské stránky, křiklavá sociálně kritická agitka‘ (MF Dnes 17. 4. 1998). Ondřeji Štindlovi vadí ‚skandovaná heslovitých výkřiků‘, ‚manýry komunálního humoru‘, ‚toporný a místy křupanský humor‘ (Lidové noviny 20. 4. 1998). [...]

Vztahy mezi ženami a muži vnímala Chytilová ve svých filmech vždycky hodně biologicky – nikoli animálně, ale doslova na úrovni reprodukčních orgánů. Láska pro ni nemívá romantickou podobu; ironička Chytilová vidí jen divadélko namlouvacích rituálů a pod nimi už rovnou připravenost sliznic, činnost žláz. [...] Na rozdíl od majestátu dělohy ve HŘE O JABLKO nejsou však v PASTIČKÁCH varlata předmětem úcty, nýbrž naopak [...] zdrojem drastického komična. Dělat si podobnou legraci z reprodukčních orgánů ženy by bylo hnusné a kruté, mužské genitálie však za zdroj pošklebků posloužit smějí. Tak vypadá feminní odveta za falokracii – jako bychom zde slyšeli odvěký ženský smích nad faktem, že pramenem mužské moci může být něco tak choulostivého a nepatrného, co lze navíc, jak se ukazuje, lehce vyříznout. A to těm chlapům patří, poněvadž jsou násilníci. Tak by zněla radikálně feministická interpretace. Jenomže – jacípak tihleti dva jsou vlastně násilníci? Ten první znásilňovat nepotřebuje, neboť se mu ženy nabízejí samy, ten druhý je napůl impotent. [...] poslanec Dohnal při tom napůl nařiká, napůl se bojí (v tak zoufalé psychické kondici by, obávám se, nedostal erekci ani King Kong) [...]. Režisérka má totiž v úmyslu rozmáchnout se k satirické epopěji o násilnictví, impotenci a vymiškovanosti celé vládnoucí třídy dnešních zbohatlíků. [...]

Důkazů stylistické kontinuity mezi PASTIČKAMI a starší tvorbou Věry Chytilové bychom našli mnoho: těkavý pohyb kamery [...], střihové gagy (záběr skučícího poslance, kterého rozkurážená choť uchopila v koupelně za přirození, je střídán detailem jeho varlat krájených v kuchyni na prkénku), paralelní obrazové komentáře (televize ukazuje Rumla, Klause, válku, pohřeb potentáta). [...] Satirický temperament Chytilové zkrátka ani v jejích dřívějších etapách neměl výrazně jinou, méně ‚komunální‘ kvalitu, i tehdy šlo častokrát o levný dvojsmysl či poťouchlý vtip. [...] Jestliže však byl v PANELSTORY terčem kritiky ‚socialistický způsob života‘, vyslovuje se dnes Chytilová proti kapitalistickému způsobu života.“³³⁸

³³⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Pastí, pasti, kostižer.... Film a doba*, 1998, r. 44, č. 1-2, s. 82–83.

Následující komedie

Vyhnání z ráje (2001)

byla natočena na digitální záznam a odehrává se během natáčení filmu, hrají: Jan Antonín Pitínský, Bolek Polívka, Věra Havelková, Milan Šteindler, Chantal Pullaine-Polívková aj.

Z dobové recenze:

„Autorka navázala [...] na dvě výrazné linie své tvorby. Tou první je »rajská« řada biblicky inspirovaných podobenství, sledovatelná od obrazu rajského stromu v **Sedmikráskách** před **Ovoce stromů rajských jíme** ke **Hře o jablko**. Druhou linií je živočichopisný pohled na malicherné lidské hemžení (**Panelstory**, ale i např. **Faunovo velmi pozdní odpoledne, Kopytem sem, kopytem tam, Pasti, pasti, pastičky**).

Chytilová ovšem ví, že kdysi tak produktivní vzorec filmu-podobenství je mimo módu a že na moralizování je dnes sotvakdo zvědavý. Přijala proto formu filmu ve filmu, respektive filmu o děláni filmu, a vystavila tak zpochybnění autorskou pozici, z níž se se obvykle moralizuje. [...]

[...] kde pak hledat onu podvratnou, nekonformní a nekompromisní myšlenku, jaká se od Věry Chytilové tradičně očekává? Hledejme ji tam, kde jsme ji u této autorky nacházeli vždycky: v jízlivých hláškách »na okraj«, ve výtvarném gestu, v obrazovém gagu, v ženských figurách. Slova, která se týkají nemocného psíka [...] (,oči máme plné hnisu, nic nás nezajímá, nic nám nechutná, co sežereme, to vyblijeme‘) jsou, samozřejmě, zprávou o stavu, ale čeho? Lidské civilizace? České společnosti? High society? Umělecké komunity? Pokud jde o psa, ten si běží vesele a nechybí mu nic.

[...] přece jen tu dominuje moralizátorská ambice. [...] Co je na tom k pranýřování, že muži lžou, režisér svádí herečky, umělci jsou podvodníci? Každý přece ví, že muži lžou, režiséři svádí herečky a umělci jsou podvodníci. Na první zhlédnutí je tedy **Vyhnání z ráje** zklamáním: chybí mu překvapivá myšlenka, soustředěnost, gradace [...]. Film se jeví jako příliš objemný [...], jako snůška figurek a okázalých trapností [...].³³⁹

Hezké chvílky bez záruky (2006)

byl příběh psycholožky, která se setkává s různými ženskými osudy.

JIRÍ MENZEL (1938–2020)

patřil po Listopadu k filmařům, kteří dávali najevo rozčarování novými poměry, a dával to najevo i ve své publicistice.

Natočil variaci Václava Havla na známý příběh **Žebrácká opera** (1991)

a podle ruského spisovatele Vladimira Vojnoviče pětikoprodukcí

Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina (1993)

uvedenou na MFF v Benátkách.

Zatímco za normalizace se odmlčel či spíše byl odmlčen na čtyři roky, což se jeho divákům zdálo dlouho, v polistopadové éře trvala jeho pauza třináct let, nepočítáme-li krátký sestřih rolí Rudolfa Hrušínského pro dvoudílný povídkový mezinárodní projekt *Dalších deset minut* (2002).

³³⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Vyhnání z ráje aneb soumrak moralizování. *Divadelní noviny*, 29. 5. 2001, r. 10, č. 11, s. 11.

V roce 2006 se mu konečně po různých peripetiích podařilo adaptovat Hrabalovu novelu ***Obsluhoval jsem anglického krále*** (2006), film přijala domácí kritika vlažně, ale soutěžil na Berlinale a získal tam Cenu FIPRESCI.

Posledním Menzelovým filmem je komedie z divadelního prostředí ***Donšajni*** (2013), ke které si poprvé napsal vlastní scénář. Kritika ji s jízlivým opovržením odmítla.

JURAJ HERZ (1934–2018)

pokračoval na počátku devadesátých let v práci v Německu, kam nedlouho předtím emigroval. Nepočítáme-li koprodukcí *Žabí princ* (1990), natočenou v Československu s řadou zdejších herců a hereček, navázal režisér na své velké zdejší filmy až vytouženým projektem

Pasáž (1996) podle novely Karla Pecky.

Kafkovské podobenství se odehrávalo i natáčelo v pasáži Lucerna v Praze. Z filmu byl Juraj Herz nadšený a považoval ho za svůj nejlepší vedle *Spalovače mrtvol*: „Jsou to jediné dva filmy, které jsem si mohl natočit přesně tak, jak jsem je ve svých představách viděl.“³⁴⁰ Kritické reakce byly zklamané, u diváků film propadl. Režisér nepochopil, že čas kafkovských podobenství pominul.

V brněnském studiu ČT natočil Herz seriál *Černí baroni* (2004), v krátké době již druhou ekranizaci humoristických knih Miloslava Švandrlíka, po stejnojmenném průměrném filmu Zdenka Sirového (1992).

Vedle dalších televizních projektů natočil pak Juraj Herz pro kina horor ***T.M.A.*** (2009). Scénář napsal rocker Martin Němec, původně ho měl natočit Vladimír Michálek, později jistý mladý režisér. K projektu byl Herz přizván jako jeho supervizor, nakonec se ale látky zmocnil a realizoval ji sám. Ani tento film u kritiky a u diváků nezabral.

Posledním velkým projektem Juraje Herze byl koprodukční česko-německo-rakouský ***Habermannův mlýn*** (2010) podle skutečných událostí a románu Josefa Urbana, o násilí na Němcích v Sudetech. Film vyzněl těžkopádně a nezbudil větší pozornost.

Poválečné šikaně na sudetských Němcích se s větší vynalézavostí věnoval také černobílý ***Alois Nebel*** (2011), jak ho podle komiksu Jaroslava Rudiše a Jaromíra 99 vytvořil Tomáš Luňák, a to animační metodou zvanou rotoskopie, s účastí zajímavých herců (Miroslav Krobot, Tereza Voříšková aj.). Senzací byla píseň *Půlnoční*, jíž se po těžkém onemocnění vrátil ke zpěvu Václav Neckář. Ojedinelé dílo mělo skvělou reklamní kampaň a bylo uvedeno mimo soutěž na MFF v Benátkách. Ze schematického příběhu však bylo publikum spíše zklamané. Návštěvnost 104 tisíce diváků u tak pracného a drahého (80 milionů Kč) projektu za úspěch považovat nelze. Kamil Fila zhodnotil výsledek jen jako „malou dobrou práci“.³⁴¹

³⁴⁰ HERZ, Juraj, Jan DRBOHLAV. *Juraj Herz. Autopsie (pitva režiséra)*. Praha: Mladá fronta, 2015, s. 435.

³⁴¹ FILA, Kamil. Alois Nebel chce být je cool Král Šumavy. *Aktuálně.cz*, 30. 9. 2011. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-alois-nebel-chce-byt-jen-cool-kral-sumavy/r~i:article:715838/> [Cit. 19. 6. 2020].

JAN ŠVANKMAJER (1934)³⁴²

uvítal sametovou revoluci výsměšným desetiminutovým „rychloukem“ poválečných dějin KSČ a socialistického Československa *Konec stalinismu v Čechách* (1990)

a v mistrovském krátkém filmu *Jídlo* (1992)

uvažoval o sociální nerovnosti a globalizaci, kdy jedni pojídají druhé.

Do kin byly uvolněny jeho trezorové filmy *Zahrada* (1968), *Byt* (1968) a původní veze *Kostnice* (1970).

Poté vytvořil s producentem Jaromírem Kallistou (1939) šest celovečerních filmů:

Lekce Faust (1993) s Petrem Čepkem,

Spiklenci slasti (1996) o technikách masturbace,

Otesánek (2000) tlumočil hrůzu z vědeckého pokroku v oblasti reprodukce,

Šílení (2005) vyjadřovali hrůzu ze sociálních revolucí,

Přežít svůj život (2010) byl snímek, jenž se vracel k psychoanalytickým kořenům surrealistického hnutí,

Hmyz (2018) podle hry bratří Čapků dával mimo jiné zcizujícím, sebe-vědomým způsobem nahlédnout do Švankmajerovy tvůrčí kuchyně.

Surrealistickou představivost a svobodnou imaginaci spojoval Jan Švankmajer ve svých filmech s poměrně konzervativním světovým názorem (obavy z vědeckého a sociálního pokroku, jenž zasahuje do řádu světa); jeho filmy souzněly s dominantním názorovým proudem transformačních let.

„Myslet filmem“

Coby nejvitálnější segment se po Listopadu projevil tvorba dokumentární, jež v průběhu let dokázala vybojovat institucionální zázemí v České televizi, v soukromých společnostech (Febio), v Nadaci Film & Sociologie, na FAMU, v publicistice a od roku 1997 na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, s pozdějším heslem „myslet filmem“, který založili v povodňovém roce 1997 studenti tamějšího gymnázia v čele s Markem Hovorkou.

Na rozdíl od jiných audiovizuálních sfér tvoří dokument kompaktní komunitu, jejíž osobnosti jsou aktivní v tvorbě, v managementu, ve festivalové organizaci, v porotách, v psaní o filmu i v pedagogické práci (srov. aktivity Vít Janečka, nynější děkanky FAMU Andrey Slovákové a dalších).

Postupně se vyhranily dvě tradice, které spolu na různých hřištích soupeří.

První založili filmaři, kteří tvoří od šedesátých či normalizačních let: **JAN ŠPÁTA** (1932–2006), **OLGA SOMMEROVÁ** (1949) a **HELENA TŘEŠTÍKOVÁ** (1949).

³⁴² Viz SLAMKA, Matúš. *Imaginácia. 2 Rozbor adaptácií Jana Švankmajera*. Brno 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

Tvorba JANA ŠPÁTY, jenž byl zároveň kameramanem, je mnohostranná: najdeme v ní poetizující filmy, portréty, cestopisy, sociologické studie. OLGA SOMEROVÁ se v posledních letech soustředila na portréty osobností (Věra Čáslavská, Marta Kubišová, Soňa Červená, Jiří Suchý). HELENA TŘEŠTIKOVÁ se specializuje na časosběrné filmy, ve kterých po mnoho let sleduje vybranou osobu nebo dvojici (*Marta, Katka, René, Manželské etudy, Anny* aj.). Tyto filmy jsou pravidelně oceňovány doma i v zahraničí.

Druhým hnízdem je tzv. Vachkova škola, skupina dokumentaristů, které na FAMU vchoval Karel Vachek, a to nejen po stránce řemesla a metody, ale především jako myslitel:

KAREL VACHEK (1940–2020)³⁴³

se po Listopadu vrátil k tvorbě jako autor dlouhých filmových esejů s dlouhými názvy, ve kterých v duchu své teorie vnitřního smíchu konfrontoval rozličné osobnosti polistopadové politické, kulturní a vůbec veřejné scény, přičemž do obrazu zahrnuje sám sebe jako myslícího aktéra a provokatéra:

Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství (1992)

Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu) (1996)

Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (2000)

Kdo bude hlídat hlídače aneb Klíč k chaloupce strýčka Toma (2002)

Záviš – kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992) (2006)

Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid (2011)

Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie (2019).

Z Vachkových žáků dosáhl vysoké intenzity konfrontace

VÍT KLUSÁK (1980)

v mystifikační hře na falešný hypermarket *Český sen* (2004),
spolu s FILIPEM REMUNDOU (1973),

dále v ironickém svědectví o hysterii příznivců a odpůrců plánovaného amerického radaru v Brdech *Český mír* (2010), opět s Filipem Remundou,

ve výpadu proti jihokorejské automobilce *Vše pro dobro světa a Nošovic* (2010),

v portrétu pravicového radikála *Svět podle Daliborka* (2017)

a v dokumentárním blockbusterním *V síti* (2020), spolu s Barborou Chalupovou, koncipovaném jako past na internetové sexuální predátory, obtěžující nezletilé dívky.

³⁴³ K myšlení a tvorbě Karla Vachka viz: VACHEK, Karel. *Teorie hmoty. O vnitřním smíchu, rozdvojené mysli a středovém osudu*. Praha: Herrmann & synové, 2004. ŠVOMA, Martin. *Karel Vachek etc.* Praha: AMU, 2008. MOTAL, Jan. *Hermeneutika dějinnosti ve filmovém eseji Karla Vachka a Chrise Markera*. Brno: JAMU, 2013.

Respekt si získal

MARTIN MAREČEK (1974)

Hry prachu (2001) byly svědectvím o zasedání Mezinárodního měnového fondu a Světové banky v září 2002 v Praze a antiglobalizačních protestech, které je provázely.

Zdroj (2005) je film o těžbě ropy a ničení životního prostředí v Ázerbájdžánu.

*Auto*Mat* (2009) je aktivistický manifest proti převaze automobilové dopravy.

Pod sluncem tma (2011) sleduje práci českých elektrikářů v rámci rozvojové pomoci v Zambii. Nadhled, s nímž oba Češi i film sám zaznamenává místní nešvary, připadal zahraničním divákům na MFF v Karlových Varech až rasistický, film byl pak následně oceněn v Jihlavě,

Dálava (2019) je road movie o cestě moravského chlapíka (a jeho syna) za bývalou manželkou a dcerou (tedy matkou a sestrou) do srdce Ruska.

Síla (2021) je časosběrný dokument o filmovém kritikovi Kamilu Filovi.

VÍT JANEČEK (1970),

jenž vystudoval jak filmovou dokumentaristiku, tak filmovou vědu a je zároveň filmařem a teoretikem, vynikl filmem

Ivetka a hora (2008)

o vizionářce, jež podala zprávu o zjevení Panny Marie ve slovenské vsi Litmanová.

Novější filmy tvoří Vít Janeček společně se svou manželkou **ZUZANOU PIUSSI**:

Selský rozum (2017) je filipikou proti zemědělským aktivitám firmy Agrofert tehdejšího českého premiéra Andreje Babiše,

Univerzity a svoboda (2019) jsou úvahou o posláních vysokých škol v době změny akreditačního systému, sílicího tlaku na vědecký výkon a rostoucí úlohy marketingu.

ERIKA HNÍKOVÁ (1976)

v dokumentu *Ženy pro měny* (2004) ironicky pohlíží na proměny ženského těla pod tlakem panujícího estetického ideálu.

Nesvatbov (2010) byl příběhem slovenské vesnice, jejíž starosta se aktivně snaží napravit nízkou sňatečnost ve své obci.

Každá minuta života (2021) sleduje rodinu, která vychovává malého syna podle přesného programu zvaného kamevéda.

JAN GOGOLA ml. (1971)

vytvořil mj. filmy: *Nonstop* (1999) o dálnici z Brna do Prahy, *Národ sobě aneb České moře v 18 přílivech* (2003) o Národní třídě a *Rock života* (2011) o Oldovi Říhovi, vedoucím skupiny Katapult.

Největší společenský zásah po roce 1989 se podařil dokumentu

Šmejdi (2013),

který natočila Silvie Dymáková, jež hned po maturitě začala pracovat v médiích, nemá nic společného s FAMU ani jejími soupeřícími křídly. Film odhaluje podvodné praktiky prodejců, kteří pořádají předváděcí akce, kam lákají starší občany a tlačí je ke koupi hrnců a jiných předmětů do domácnosti za nehorázné ceny.

Filmová kritika

Měsíčník *Film a doba* vychází od roku 1991 jako čtvrtletník, redigovali ho Eva Zaoralová, Stanislav a Radana Ulverovi. Od ročníku 2016 se pod vedením Evy Zaoralové obměnila jeho redakce, výkonným redaktorem se stal Michal Kříž.

Posluchači filmové vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy založili v roce 1990 časopis *Cinemapur*, v roce 1991 vyšlo jeho první, o rok později druhé, v roce 1993 vyšlo 3., 4. a 5. číslo a v roce 1994 6. číslo. Po několikaleté přestávce začal v roce 1997 vycházet nepravidelně jako „čtvrtletník dobrého filmu“ pod modifikovaným názvem *Cinipur* a od roku 2003 vychází jako dvouměsíčník, dnes se sloganem „časopis pro moderní cinefily“. Jeho šéfredaktory byli postupně Pavlína Coufalová, Karel Spěšný, Helena Bendová, Zdeněk Holý a Jindřiška Bláhová. Ze sešitu pražské katedry se revue stala tribunou mladé kritické a filmologické generace.

V devadesátých letech měla v kritice hlavní slovo silná střední generace, jež nastoupila na konci sedmdesátých let. Respektovanou osobností zůstával **JIRÍ CIESLAR**, redaktor *Literárních novin* a profesor na katedře filmové vědy, jež kultivoval esejistickou kritiku.

V deníkové kritice se od počátku devadesátých let těší čtenářskému zájmu **MIRKA SPÁČILOVÁ**, jež začínala ve *Svobodném slově*, nedlouho působila v *Lidových novinách*, až zakotvila v *Mladé frontě Dnes*.

Svráznou osobností kritické scény byl **ANDREJ „NIKOLAJ“ STANKOVIČ (1940–2001)**, jež se z disentu a undergroundu stal jedním z členů rady fondu pro podporu kinematografie a i z této pozice následně psal o filmech.

Během devadesátých let vyrostla na teoretických pracovištích nová generace filmových vědců a kritiků, vzdělaných už nikoli jen domácí, do značné míry žurnalistickou tradicí, ale i zahraničními, zejména anglosaskými badatelskými paradigmaty, např. neoformalismem. Noví odborníci se odklonili od „aristokratického“ chápání kritického majestátu, který se zabývá jen vznešenými hodnotami, a zahrnuli do sféry své pozornosti žánrovou tvorbu i například filmy pro „otrlého“ diváka.

Signálem generačního střetu se stal útok na tzv. impresionistickou kritiku, jak ho v *Cinipuru* podnikl Zdeněk Holý ve stati „Mystická louže. Jiří Ciselar a česká impresionistická kritika“.³⁴⁴

V té době už získával jméno **KAMIL FILA (1980)**, posluchač a později absolvent Ústavu filmu a audiovizuální kultury na FF MU v Brně. Jeho ostře sledované a diskutované stati mnohdy neposkytují jen kritické hodnocení, ale zahrnují i jistou edukativní dimenzi: kritik hodnotí filmy, ale zároveň školí své čtenáře. Publikuje od roku 2000 (mj. *Cinema*), 2005–2010 byl redaktorem *Cinipuru*, 2008–2012 působil v *Aktuálně.cz*, 2012–2015 byl redaktorem *Respektu*, od roku 2016 provozoval vlastní placený web *Ještě větší kritik, než jsme doufali*. Poslední dobou se Kamil Fila věnuje i feministické publicistice.

Vysokou kultivovaností a vnímavostí vůči uměleckým dílům vynikají články **ONDŘEJE PAVLÍKA (1984)**.

Sdružení české filmové kritiky zahrnuje dnes 49 aktivních členů všech generací.

³⁴⁴ HOLÝ, Zdeněk. Mystická louže. Jiří Ciselar a česká impresionistická kritika. *Cinipur*, 2003, r. 13, č. 31, s. 36–38. Dostupné z: <http://cinipur.cz/article.php?article=580> [Cit. 20. 6. 2020]

Quality TV

V desátých letech sílí i v českých podmínkách snahy o tzv. quality television. K ambiciózním televizním projektům patřila vysoce oceňovaná minisérie o událostech po sebeupálení Jana Palacha v roce 1969 *Hořící keř* (HBO 2013), kterou podle scénáře **ŠTĚPÁNA HULÍKA (1984)** natočila polská režisérka **AGNIESZKA HOLLANDOVÁ (1948)**, absolventka FAMU a pamětnice pražských dramatických událostí z konce šedesátých let. **ŠTĚPÁN HULÍK** poté napsal scénář pro mysteriózní seriál *Pustina* (HBO 2016), o jehož režii se podělili **IVAN ZACHARIÁŠ** a **ALICE NELLIS**.

Přední čeští režiséři stále častěji využívají příležitosti, které jim ambiciózní televizní tvorba nabízí. **JAN HŘEBEJK** a **VIKTOR TAUŠ** střídavě režírovali minisérie ze seriálu *Detektivové od Nejsvětější Trojice* podle próz olomouckého literárního vědce **MICHALA SÝKORY (1971)**: *Případ pro exorcistu* (2015), *Modré stíny* (2016), *Pět mrtvých psů* (2016), *Vodník* (2019) a *Živé terče* (2019). Věcná, uměřená režie Jana Hřebejka (*Případ pro exorcistu*, *Pět mrtvých psů*, *Živé terče*) tak byla konfrontována s dráždivým, iritujícím stylem Viktora Tauše (*Modré stíny*, *Vodník*).³⁴⁵ Excelentní seriál o drogové mafii *Zrádci* (2020) režírovali **VIKTOR TAUŠ** a **MATĚJ CHLUPÁČEK**.

³⁴⁵ KOKEŠ, Radomír D. Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. *Illuminace*, 2016, r. 28, č. 4, s. 97–124.