



ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA III.

Jan Jaroš

Interní projekce České televize, které pod názvem ČT KINO ARCHIV pořádá pro své zaměstnance divize Vývoj a nová média (Projekt historické a teoretické analýzy televizní tvorby) ve spolupráci s Archivem České televize a s Vnitřní komunikací, zpřístupňují vybraná archivní díla zájemcům, kteří se takto mohou seznámit s televizní tvorbou, vznikající od začátku vysílání až do konce 80. let.

Jak se vzpomínalo

V roce 1953 dopadla na československé komunisty těžká rána – nejprve zesnul Josif Vissarionovič Stalin a několik dnů po návratu z jeho pohřbu i Klement Gottwald. Dokumenty o nich, případně o rozloučení s nimi, se vyznačují bezmeznou uctivostí (danou zejména průvodním komentářem), která hraničí se zbožněním. Zatímco u Stalina převažovala sošná neosobní pomníkovitost, u Gottwalda tvůrci zdůraznili jak jeho státnickou jedinečnost, plynoucí též z veřejných projevů, tak soukromou bezprostřednost, provázenou úsměvem – zvláště když jej kamera zachycuje s vnučkou, případně s manželkou, když kyne nadšeným davům, nebo je jimi dokonce odnášen.

V dokumentu **Ze života Klementa Gottwalda 1948–1951**, natočeném v roce 1954 pro čerstvě otevřené Muzeum Klementa Gottwalda, si všimneme důsledně dodržovaného vypravěčského principu, „dělnického prezidenta“ spatříme jednak samotného nebo v pozadí obklopeného nejbližšími spolupracovníky, jednak jakoby zosobněného nadšenými davy, které ohromují svou nekonečností stejně jako nadšeným potleskem, ba roztačeností účastníků průvodu. Úryvek z barevného snímku **Rozloučení s Klementem Gottwaldem** (1953) si vybírá děti, které spolu s matkami přecházejí kolem otevřené rakve, do čehož zní patetický komentář sepsaný Pavlem Kohoutem – vybízí ty ještě malé, nevědomé, aby si v dospělosti vzpomněli na své setkání s „velkým mrtvým“ a dále rozvíjeli jeho odkaz jako svou celoživotní metu.

1

Březen roku 1953 byl v Československu měsícem velkého truchlení: dříve, než po návratu ze Stalinova pohřbu zesnul prezident Gottwald, uctíval se odkaz zbožštělého sovětského vůdce coby otce pracujících celého světa. Také **Smuteční tryzna za J. V. Stalina v Praze** (1953) se kochala statickými pohledy na přeplněné Václavské náměstí, nahlížela do posmutnělých i odhodlaných tváří, které si kamera – v časovém odstupu je těžké zjistit, zda tak činila náhodně či úmyslně – vybírala z jakoby semknutých davů. Jimi se prolínají také vyrovnané řady příslušníků Lidových milicí.

Zbývá doplnit, že snímek opatřený slovensky namluveným komentářem, zcela podřízeným velkohubým frázím, doplňuje záznam dvou veskrze halasivých proslovů slibujících pokračovat v nastoupené cestě: budování šťastných zítřků a rovněž potírání imperialismu. Pronesli je brzký Gottwaldův následník Antonín Zápotocký a budoucí předseda vlády Viliam Široký. Oba své projevy, stylisticky někdy až nadmíru šroubované, četli z papíru a bylo patrné, že se od napsaných (a jistě pečlivě schválených) slov nesmějí nijak odchýlit.

Oldřich Kříž v dokumentu **Pomník lásky a přátelství** (1955), původně určeném pro kina, přiblížil výstavbu olbřímího Stalinova sousolí tyčícího se nad Prahou. Zejména v doprovodném komentáři zůstává zcela poplatný dobovým zvyklostem, velebí Stalinův odkaz a dovednost a pracovní nasazení všech, kteří se na monumentu podíleli. Přitom je vytěsněno vše, co mohlo narušit iluzi dokonalosti – např. zmínka o sebevraždě autora celého projektu, sochaře Otakara Švece. Svého druhu časosběrný dokument (zachycuje období od roku 1949, kdy se začal upravovat zvolený prostor na Letné a probíhaly architektonické soutěže, do roku 1955, kdy se událo slavnostní odhalení pomníku). Když byl na počátku následujícího roku uveden



do kin, sotvakdo očekával, že zanedlouho dojde na sjezdu sovětských komunistů k odsouzení „Stalinova kultu osobnosti“.

Křížův snímek má nespornou dokumentační hodnotu: zachycuje jednotlivé fáze budování, líčí bytelnou železobetonovou kostru celého díla, obdivuje se pečlivě vylámaným kamenným blokům, z nichž některé vážily až přes 50 tun. Chválí práci desítek kameníků, kteří zajistili konečnou podobu (z jedné strany postavy za Stalinem symbolizují sovětskou společnost, na vedlejší zosobňují československý lid), připomíná trojsměnné nasazení všech pracovníků, kteří dosáhli splnění plánovaného otevření dne 1. května 1955. O věrnosti Stalinovu odkazu tu – ve velkolepém večerním osvětlení – hřímal přední stalinista Václav Kopecký, tehdy vrchní komunistický ideolog.

Stalinův pomník čněl nad Prahou pouhých sedm let – roku 1962 bylo rozhodnuto o jeho odstranění. Tomu se věnuje jedna z částí cyklu **Osudové okamžiky** (2001). Vypovídají v něm tehdejší odborníci, podílející se na odstřelu, jehož přípravy byly vlastně utajeny a samotná destrukce byla natočena potají amatérským filmařem. Vyrozumíme obtížnost takového zadání, vyslovují obdiv k technické jedinečnosti Stalinova pomníku, jeho umělecké velkoleposti a profesní svědomitosti, s jakou byl realizován. Vždyť do celkové výše třiceti metrů se na mohutném soklu tyčí patnáctimetrové sousoší záhy zlomyslně přezdívané fronta na maso. Skoro to vyhlíží, jako kdyby želeli toho, co musili zajistit. A všimneme si jisté výčtově podobnosti s Křížovým počinem – v něm se objeví údaje o množství kamene a počtu nakonec užitých součástí pomníku, zde zazní informace o množství výbušniny. Zbývá doplnit, že osudem manželů Švecových a vztyčováním oblundného pomníku se zabývá Viktor Polesný v televizním filmu **Monstrum** (2017).

Dokumentární a publicistická tvorba v televizi byla Hlavní správou tiskového dohledu (v ČST pracovali na směny – a tudíž se střídali – dva její zaměstnanci zvaní plnomocníci) bedlivě sledována, zda vyhovuje právě prosazovaným politickým a ideologickým požadavkům včetně toho, že z verbální a z obrazové složky musely vypadnout všechny osobnosti, jejichž připomenutí bylo chápáno jako nežádoucí (nejmň kriminalizovaní komunisté z nedávných politických procesů). Cenzura však byla posedlá vyřazováním jakýchkoli údajů, spadajících mezi utajované skutečnosti – zapovězeny byly informace o nosnosti a délce mostů či tunelů, o výkonnosti elektráren a jejich spotřebě uhlí apod. Závadné pořady se musely odpovídajícím způsobem upravit, nebo byly rovnou zakázány.

Teprve zrušení cenzury v roce 1968 přineslo tvůrcům tolik kýženou svobodu, již se nemuseli sklánět před cenzurními tlaky a své postoje, vesměs podporující tehdejší obrodné hnutí, sdělovali bez jakýchkoli zábran. Dobře je to patrné ze dvou snímků svého druhu výročních, odvysílaných v květnu 1968. Jeden se týkal patnácti let televizního vysílání, druhý se vztahoval k tématu osvobození Sovětskou armádou. Oba navíc svými názvy odkazovaly k tehdy oblíbeným mediálním symbolům, ať již to byla Matušková písnička *To všechno vodnes' čas* nebo proslulé průpovídky z Formanova Černého Petra, kde Vladimír Pucholt mistrně ztělesnil zednického učně Čendu.

Klopotnému zajišťování televizní tvorby se věnuje snímek **Odneseš to všechno čas...?**. Propojil satiricky zahrocené zdůraznění nedůstojných, a hlavně nevyhovujících podmínek, v nichž televizní pracovníci museli pracovat (stavba areálu na Kavčích horách se ustavičně odkládala), s připomínkou mezinárodních úspěchů v televizi vniklých děl, ale upozornil také na někdy až brutální politické tlaky. Doslova těsně před vysíláním byla do pořadu vložena sekvence (a délka filmu se tím pádem prodloužila o celých deset minut oproti údají zveřejněnému v tištěném programovém týdeníku) o reakci na reportáž z cyklu **Zvědavá kamera**, která se týkala svévole ve školství a celkově korupce ve Vysokém Mýtě, kde již přijatá studentka měla opustit střední školu, aby se tam dostalo funkcionářské dítě. Cenzura – když už takový pořad pustila do vysílání – aspoň zakázala, aby se o něm kdekoli psalo, televize vystavená vydírání musela zveřejnit omluvu, kterou rovněž



spatříme – jako pozadí k nynějšímu komentáři někdejšího incidentu. Bohužel samotná reportáž se nedochovala.

Důraz je položen na často emotivní, notně deziluzivní výpovědi lidí, od počátků vysílání spjatých s televizí (Jaroslav Dietl, Zdeněk Podskalský, Přemysl Freiman...), a rovněž na sugestivní kamerové průjezdy stísněnými, zdevastovanými, po všech stránkách nevyhovujícími objekty, kde se soustředila výroba (v Městšanské besedě, což byl hlavní televizní objekt, dokonce po dlouhá léta bydleli nájemníci!). Průběžně začleňovaný komentář, u něhož sílí ironizující útočnost, posléze vyčíslí, že Československá televize má svá pracoviště v několika desítkách budov, sotva vyhovujících předpokládanému účelu. A neopomene uvést dávné sliby, dokonce na obrazovce kdysi zveřejněné, že nové sídlo, postačující i budoucím potřebám, bude dostavěné v dohledné době. Jako anekdota zní příhoda, že zahraniční návštěva, provázená po stávajících pracovištích, podezírala své hostitele, že své skutečné působiště úmyslně zatajují.

Zvědavá kamera často probouzela kontroverze svým kritickým zacílením a prostořekostí a též užíváním ironie, s jakou se dotýkala společensky či politicky citlivých záležitostí. Například v nikdy neodvysílané části **Člověk a židle** (1969) si vzala na mušku funkcionářskou mentalitu, kterou s použitím dvojsmyslné nadsázky vysvětlovala i pomocí fyzikálních zákonů. V naprosto vážně prezentované (pseudo)odborné přednášce, avšak s nezastřeným smyslem pro nonsens, třeba zazněl patřičně upravený Archimedův zákon: „*Funkcionář, ponořený do funkce, je nadlehčován silou, která se rovná váze funkcionářů z funkce vytlačených.*“ Není divu, že na úsvitu normalizace byla **Zvědavá kamera** zrušena.

Z dochovaných pořadů **Zvědavé kamery** byl uveden „výroční“ díl **Hele, Čendo, kvete bez**. Téma vzpomínek na dětství, strávené mimo jiné v náručí sovětských vojáků-osvoboditelů, se tu prolíná se současnými osudy těchto lidí a s jejich vztahem k probíhajícím společenským posunům, na nichž se podílí i televizní vysílání, jak průběžně zaznívá. Ale také se probírá jev emigrace, ať již skutečné (jako v případě herce Vladimíra Pucholta) nebo vnitřní, kdy se člověk, frustrovaný nemožností cokoli změnit, stáhne do sebe (což glosuje spisovatel a scenárista Jan Procházka, reformní komunistický funkcionář, jenž si bez budování „spravedlivého“ socialismu nedokáže představit budoucnost).

Důležitá je především výpověď Pucholtova (a jeho otce, jenž s počínáním syna veskrze souhlasí). Sám Pucholt ovšem není osobně přítomen, spatříme jej pouze na fotografiích a jeho hlas zaslechneme toliko ze zvukového záznamu pořízeného v Londýně. Odkazuje k ní už režijní explikace uvedená v záhlavní scénáře: „Žádná společnost nevychovává v lidech takovou míru lhostejnosti jako právě společnost naše, protože lhostejnost se postupem času stává jedinou možností, jak přetrvat.“ Pucholt rozvažuje o etice herecké práce a domnívá se, že mimo jiné opustil vlast z obavy, že by jej potřeba hmotného zajištění tlačila k přijímání rolí, jež by považoval za bezcenné. Zdůrazňuje, že herectví ztrácí smysl, pokud herec rezignuje na to, aby svou úlohou něco sděloval.

Pozoruhodné jsou také výpovědi „obyčejných“ lidí. Ti rovněž procházejí názorovým hledačstvím, ať již deklarují nezájem o politiku nebo příklon ke křesťanství, což se týká nejen syna básníka Františka Halase. Výmluvně působí také sondy do smýšlení lidí žijících mimo Prahu, kdy se ostýchají – či dokonce obávají? – sdělit své názory a postoje, jako kdyby je probíhající změny zaskočily a zneklidnily, jako kdyby se zdráhali mluvit otevřeně, protože něčemu takovému odvykli a báli se případných následků.

Podobně jako Pucholta také jednu z protagonistek vyprávění spatříme jen skrze dávné fotografie a amatérské filmové záběry, jak si užívá přichylnosti sovětských vojáků, jimi hýčkána – na dávné i nynější dění vzpomíná toliko její maminka. Dcera Jitka se totiž provdala za cizince, cejlonského studenta režie na FAMU, a odešla s ním do jeho země, nyní zvané Srí Lanka. Maminka, která se se sňatkem asi nikdy úplně nesmířila, po ní teskní a věří, že obdobné pocity prožívá i ona. Oním studentem je Piyasiri Gunaratna, jehož jediný, na Srí Lance natočený hraný film **Mokada vuné** (1969), nyní prý ztracený, uvedla ČST pod názvem **Lucy**.



Gunaratna, ve vlasti coby představitel tamní televize vystavený hrozbě teroristických útoků, odešel i s rodinou do zahraničí a posléze zakotvil opět v Čechách. Počátkem 90. let pracoval pro brněnskou redakci ČST, poté se živil jako učitel angličtiny. Jeho syn Vidu rovněž vystudoval FAMU a stal se kameramanem. Byl jim věnován jeden díl z cyklu **Babylon** (2015). Obsáhlý rozhovor s Piyasirim, který otiskla kniha *Filmaři všech zemí, spojte se!* (2017), prozradil, jak si svou budoucí ženou namluvil, vyplývá z něho také, že matka s dceřiným sňatkem nejprve vůbec nesouhlasila, ostatně Piyasirihovo brala tak trochu jako cikána, což v reportáži sama vypověděla.

Pořady možná vyznívají zastarale svým vyjadřováním, nabádavými či snad až manipulativními dotazy reportéra, dlouhými nehybnými pohledy na zpovídáné jedince. Jmenovitě dokument **Odněs' to všechno čas...?** prozrazuje, že třeba tehdejší mikrofon ještě nedokáže rozlišit blízké a vzdálené zvuky, takže do Dietlových jízlivých postřehů zasazených do prostředí zoologické zahrady zaznívá ryk zvířat. Ale současně nelze upřít, že právě díky tomu můžeme nahlédnout nejen do technických možností a profesních zvyklostí dané doby, ale hlavně do mentality, rozvažování i váhání oslovených lidí.

Jak se hlídala vhodná témata

Nejvíce zakázaných pořadů za celou existenci Československé televize pochází z let 1968–1969, kdy – po zrušení cenzury a během krátkodobé tvůrčí svobody – většina nových inscenací a mnohé právě odvysílané byly posléze označeny za protisocialistické, takže se (bohužel ne všechny) na obrazovku vrátily – pokud se dochovaly – až po pádu režimu. Jejich seznam obsahuje zpráva přednesená normalizačním ústředním ředitelem ČST Janem Zelenkou na jednání sekretariátu ÚV KSČ v březnu 1971,¹ čerpali z něho jako z nejdůležitějšího zdroje badatelé,² zabývající se tímto obdobím, aniž by zohlednili jiné podklady, které další pořady přidávaly, či naopak již uvedené pomíjely.³ Přitom ještě koncem roku 1969 se v ČST vyskytovaly iluze, že by se zakázané pořady mohly záhy vrátit do vysílání, až pomine nebezpečí, že „některé repliky a některé situace by totiž dnes nezávisle na textu, na záměru autorů a režie mohly být zjednodušeně falešně aktualizovány ve vědomí některých diváků“.⁴ Horlivý normalizátor Antonín Dvořák, vedoucí dramatického vysílání, se o rok později také vyjadřoval obdobně, když jmenovitě zvažoval záznamy divadelních představení **Blecha** a **Král Ubu**: doporučoval dočasné odložení, neboť by v politicky zjitřené situaci „mohly být divácky nežádoucím způsobem interpretovány“.⁵ Teprve v roce 1971, když Dvořák připravoval pro Zelenku výše zmíněnou zprávu, se prosadilo stanovisko, že zakázané tituly zůstanou navždy prokleté.

Avšak zákazy se vyskytovaly i předtím, vysloveny cenzurou – plnomocníkem, zastupujícím Hlavní správu tiskového dohledu (HSTD). Stejně jako za dob mocnářství nebo meziválečné republiky muselo být každé veřejnosti určené dílo, ať již literární, divadelní nebo filmové, schváleno cenzurou. Avšak na rozdíl od předchozích časů, kdy rozhodnutí cenzury byla veřejná (její rozhodnutí zveřejňoval Věstník ministerstva vnitra), představovalo činnost tajenou.

Týkalo se to rovněž Československé televize. (Auto)cenzura se dozajista projevovala u tvůrců i na všech úrovních vedení, avšak konečné slovo měl plnomocník – právě on musel schválit každé slovo a každý obraz, který se na obrazovce měl objevit, včetně hlasatelských vstupů. Zpravidla stačilo, aby vyslovil souhlas se scénářem a poté s jeho audiovizuálním zpracováním, v případě potřeby mohlo být vyhodnocování bedlivější: posuzoval se scénář, pracovní verze inscenace a případně též její konečná, k vysílání určená podoba. Cenzorův verdikt mohl být trojího druhu: jednak dílo mohl propustit bez připomínek, jednak mohl vyslovit závazné připomínky, které musely být zapracovány (ať již se týkaly škrťů ve scénáři či vypuštění scén z inscenace, případně žádaly přepracování), jednak mohl zakázat realizaci scénáře či uvádění již hotového pořadu. Opakovaně se vyskytovaly stížnosti plnomocníků, že tvůrci zasahují do již schválených scénářů a mění je, aniž je předložili k dodatečnému schválení. Kritizovali, že i zakázané scénáře jsou svévolně natáčeny a pokoutně prosazovány do vysílání.



Zatímco v 50. letech byla podřízenost HSTD bezvýhradná, od první poloviny 60. let se množily pokusy vzdorovat. Tvůrci přehlíželi připomínky cenzury, předkládali ke schválení bezproblémové verze, jež až při natáčení či sestřihu nabývaly „nepřijatelných“ významů. Přibývají tudíž stížnosti plnomocníků, mnohdy nucených zasahovat až po odvysílání díla, z jejich hlediska ideově závadného, občas byli nuceni reagovat, jakmile námitky vzešly z vysokých stranických míst. Co bylo tedy zapotřebí vymýt, přijmout opatření, činěná takzvaně ve veřejném zájmu? Nepřípustné bylo zpochybňování vedoucí úlohy komunistické strany a stávajícího právního systému, zesměšňování či kritizování socialistické morálky, úřadů a úředníků včetně bezpečnostních sil, idealizace kapitalistické minulosti a někdejších podnikatelů, hlídal se též nesprávný výklad boje proti kultu Stalinovy osobnosti. Nepřípustné bylo vlastně vše, co se vymykalo momentálně závaznému výkladu, šířenému a prosazovanému stranickými a státními orgány. Ty tehdy určovaly, jaké je „správné smýšlení“. Výhrady se vztahovaly i na odvysílané přenosy jevištních představení, neboť dokázaly oslovit mnohem více lidí, než kolik jich pojalo divadelní hlediště – například Werichova a Horníčková **Těžká Barbora** (1960), jejíž záznam navzdory výhradám televizní diváci spatřili, byla označena za zastaralou a vadily v ní zejména jakoby improvizované předscény („forbíny“), které prý měly vyznívat reakčně.⁶

S nelibostí byly sledovány emancipační snahy v publicistické tvorbě. O **Zvědavé kameře** jsem se již zmínil, nebyla však jediná. Cenzuře vadil i cyklus **Advokátní poradna**, vznikající v letech 1963 až 1964. Formou hrané rekonstrukce (advokáta, jenž se snaží klientům pomoci, pokaždé ztělesnil Ilja Prachař, vtisknuvší svému hrdinovi podobu detektiva, když rozplétá složitá přediva šikan a nespravedlností) upozorňoval na příkoří, která se bezmocným, marně protestujícím lidem děla. Scénáře sepisovala Marie Kubátová podle skutečných událostí, jednotlivé části pokaždé režíroval Miloslav Zachata. Vzniklo celkem pět částí, avšak cenzura, vybavená pravomocí zakázat pořad i pouhých několik hodin před jeho uvedením, je odmítala vysílat kvůli údajnému pomlouvání socialistické společnosti, neboť měly ideologicky chybně zevšeobecňovat izolované případy. Proto ČST výrobu dalších částí tohoto cyklu posléze zastavila.

Dvě části cyklu (**Pistolník** a **Špion**) se prý podařilo odvysílat jednak v prosinci 1963, jednak v březnu 1964, jedna epizoda (**Stávkující**) se divákům představila až v srpnu roku 1968. Zbývající dva díly (**Inženýrské kůže**, **Robinson**) se asi vůbec neodvysílaly. Bohužel lze jen obtížně stanovit, co se skutečně vysílalo, protože směrodatné záznamy o tom, co diváci doopravdy mohli spatřit (nikoli pouze, jaké pořady se chystaly k uvedení podle předběžných programových plánů zveřejňovaných v tisku), jsou v ČST vedeny až od posledních dnů roku 1964. Je tudíž ověřitelné, že prokazatelně se vysílal pouze **Stávkující**. Cenzurní zásahy (včetně zákazů), které se týkají scénářů, hotových pořadů, a dokonce i jakýchkoli zmínek v tisku, jsou bohatě doloženy,⁷ u části nazvané **Špion**, věnované důsledkům nedopatření špatného kádrového posudku, zvláště absurdně působí výtky, že původní zpráva, která na tento případ v Rudém právu upozornila, vyznívá seriózně, zatímco televizní zpracování podléhá senzacechtivosti.⁸

V archivu ČT se dochoval jediný díl z původních pěti, již zmíněné **Inženýrské kůže**. Tentokrát je stěžovatelem odborník na vydělávání kůží (představuje jej Luděk Munzar), jenž se ocitl v potížích kvůli tomu, že požadoval, aby se všude – i při práci v zahraničí – odváděla kvalitní práce. Aby si ověřil teoretická zjištění, dokonce nastoupil jako dělník ke stroji, kde si poranil ruku. Svou náročností, provázenou nejspíše také popudlivostí (z laboratoře vyhodí ničemu nerozumějící pracovníci, aniž tuší, že jde o manželku šéfa), si proti sobě poštval nadřízené, dokonce byl předčasně stažen ze zahraniční mise, takže posléze dospěl k závěru, že prosazení své „pravdy“ se nedomůže jinak než soudní cestou.

Ani advokátovi se jeho poněkud zmatené, zjevně ublíženecké vyprávění nezamlouvá, dokonce svou sekretářku nabádá, aby jej po chvíli ze smyšleného důvodu odvolala z jednání. Přesto se na vlastní pěst vypraví do příslušného podniku, aby přímo u jednotlivých zaměstnanců zjistil, co se vlastně přihodilo. A naráží přitom na nechuť cokoli vysvětlovat, všichni se od inženýra více či méně distancují, dovídá se hlavně, že dotyčný člověk si za veškeré potíže může v podstatě sám, že rozhodování o jeho stížnostech bylo



formálně správné, i když se jakémukoli jasnému stanovisku vyhýbalo. Příběh naznačuje výslednou rezignaci: advokát zjistí, že šikanu a diskriminaci lze vyčítat jediné v mravní, nikoli v právní rovině, že všichni se vlastně chovali korektně a podle předpisů. Ostatně také inženýr pochopil, že stížnostmi se ničeho nedomůže, a nerovné zápolení vzdal.

Zachata celé vyprávění pojal jako svého druhu osvětovou reportáž (průběžně ji komentuje sám advokát, občas zjišťující, zda neobruští kůži lhostejnosti), v níž vedle inscenovaných pasáží zaujímají důležitou úlohu dokumentární vsuvky, které zachycují jednotlivé fáze při zpracování kůží, ukazují různorodé lisy, jimiž kůže procházejí, když se zbavují srsti, když se narovnávají, když mají i po vysušení zůstat vláčné, aniž by hrozilo jejich rozdrolení. Sdělení vyznívá jednoznačně: nejlépe se mají ti, kteří se ničeho nevšímají a jimž na výsledcích práce nezáleží. Každý pokus jakkoli měnit zaběhnutou praxi může snadno vyvolat protiopatření, která dotyčného potížitistu vyvrhnou z daného pracovního prostředí jako cizorodý prvek.

Plnomocníci televizi vyčítali, že se tak říkajíc do zásoby vyrábějí pořady, které oni neschválili už během scenáristické přípravy. Tak se přihodilo, že navzdory odmítavým stanoviskům cenzury vznikly např. první dvě části zamýšleného seriálu či zábavního cyklu o „příteli štvanci“. Vznikal v době, kdy ČST měla jen minimální zkušenosti s tvorbou tohoto druhu. Dosud byly takto pojednány hlavně krátkometrážní pořady pro děti, první vlašťovkou, jež položila základy seriálů, byla **Rodina Bláhova** (1959/1960). Název ovšem vznikl až později, protože jednotlivé části se označovaly samostatnými názvy. Nevysílaly se ani pravidelně, zhruba desítky dílů (z nichž se v úplnosti zachovala jen závěrečná část, zařazená do silvestrovského večera) se uváděla déle než rok. Regulérním seriálem (opět torzovitě dochovaným) byli až **Tři chlapi v chalupě** (1962/1963), kteří dosáhli mimořádné popularity, ačkoli cenzoři z nich pilně vyškrtávali závadné pasáže, zejména dialogické.⁹ Přesto k seriálu přibývaly různé doplňky, docházelo i k průnikům do dalších stejně oblíbených pořadů (**Eliška a její rod**, 1966), dokonce vznikla dvě celovečerní zpracování určená pro kina. Na všech těchto pořadech od počátku spolupracoval ve své době zřejmě nejplodnější televizní autor Jaroslav Dietl.

Po odvysílání **Tři chlapi v chalupě** mohl následovat další seriálový projekt (1963/1964), který měl poskytnout velkou příležitost komiku Jaroslavu Šterclovi. Úvodní díl, režírovaný Jaroslavem Dudkem, se nazýval **Můj příběh štvance**, další část, režírovaná Františkem Filipem, nese název **Druhý příběh mého přítele štvance**. Oba snímky se vyznačují obdobným inscenačním uchopením, které zohledňovalo rozměr revuálního představení, avšak v drobnostech se liší – Filip se třeba odvážil použít transfokátor v prudkých – jakoby průletových – nájezdech a odjezdech kamery do bezmála blikavého efektu, zároveň si ale počínal konvenčněji – zatímco v první části Štercl stačil zpěv prokládat průpovídkami v jednom nepřerušovaném záběru, v druhé části byly obě činnosti natočeny odděleně a teprve ve střížně proluty. Pokud by scenárista Jaroslav Dietl (ostatně podobné komentáře, určené nikoli postavám v příběhu, ale přímo publiku, nalezneme rovněž ve filmu **Hrdina má strach**, 1965) zamýšlel pokračovat v psaní, zřejmě by do názvů začleňoval další příslušné číslovky (třetí, čtvrtý atd.).

Šlo o satirické pořady opřené o hudbu a písničky, přitom s patrnými experimentujícími prvky, zvláště se zdůrazněním přítomnosti Jaroslava Štercla: nejprve pozval diváky k sobě domů, v další části jej spatříme uprostřed natáčení, když se rovnou po Stanislavského způsobu „převtělí“ do ústřední postavy Mildy Vaculíka, někdejšího středního kádra (ale to zůstává bez bližšího osvětlení), jenž je nyní vedoucím kavárenského orchestříku, balancujícího na hraně estrádní šumařiny – ostatně toto neumětelství je vcelku ústrojně prezentováno jako jeden z příznačných rysů zaznamenávaného „uměleckého“ působení, zvláště ve druhé části (pěvecké duo protekčních nadšenců). V první části je Štercl (coby dávný Mildův spolužák) dokonce – byť toliko ve zvuku – přítomen v kavárně a Milda se jakoby na něho během zpívání obrací, avšak hypotetická Šterclova přítomnost pozvolna mizí a adresátem Mildových kradmých poznámek se stává sám divák.



Ale i Milda, uplatňující se rovněž jako druhořadý, věčně ustrašený zpěvák, co chvíli vystupuje ze své role, když ustavičně komentuje a glosuje dění a postavy kolem sebe, dokonce i během zpěvu. V obou částech je profilovou skladbou píseň o Mackie Messerovi (původně z Brechtovy Žebrácké opery), obklopuje ji však další skrumáž nejrůznějších popěvků, zvláště těch, které byly – v první části – v kapitalistické, či dokonce v protektorátní minulosti oblíbené nebo které – ve druhé části – vycházely z dobově oblíbených melodií, např. Suchého a Šlitra, případně Gottovy písničky **Zdvořilý Woody**, natočené nedlouho předtím pro televizi.

Zamýšlený seriál, pokaždé uvozovaný nápisy „muzikál pro všední den“ a „muzikál do nepohody“, měl prokázat, že Štercl nepatří mezi nějaké druhořadé, pitvořící se baviče, že zvládne také náročnější role s tragikomickým rozsahem, že dokáže zahrát hlavní roli, ačkoli jej téměř ustavičně zabírá kamera – a herec se po výrazové stránce skutečně krotí, vyhýbá se zbytečnému zveličování, vcelku výstižně načrtává portrét človíčka, jenž se úslužně chce zalíbit nadřízeným, ale svého nedůstojného chování – mnohdy zbytečného – si je plně (a hořce) vědom.

Zatímco v úvodním díle Milda zápolí s kontrolní komisí, v druhé části nastupuje čerstvě jmenovaný ředitel tamní továrny. Milda netuší, jaký má tento host hudební vkus, tudíž se snaží odezírat jeho reakce (samozřejmě je odečítá chybně) a jim přizpůsobit svou nabídku. Nejzřetelněji se to projevuje v okamžiku, kdy se původně „semaforskou“ písničku o kovboji Woodym, který pase stádo krav, pokouší přestylizovat do podoby ruské častušky. Když se z ředitele, původně vyhlízejícího škrobeně, vyklube příznivec moderních rytmů i tanců (zpívá, tancuje, a dokonce požaduje, aby mu všichni tykali a v oslovení namísto soudruha používali jeho křestní jméno), osazenstvo kavárny je tím fascinováno, avšak v okamžiku, kdy se jako vedoucí činitel musí zabývat závadou na drahém stroji ze zahraničí, strhává si masku lidovosti a stává se naprosto odtažitým. Tato rovina však postrádá odůvodnění veškerých detailů – jednak netušíme, proč se jeden člen Mildovy kapely obává o osud stroje natolik, že k němu vybíhá (a pak zvěstuje jeho zkázu), jednak změnu ředitelova chování by odůvodňovala zmíněná havárie, nikoli naznačené odhození dosavadní přetvářky. Odmítl i rozmluvu s Mildou, jenž se za ním ponížene vypravil, aby se mu omluvil, ačkoli není zjevné, kvůli čemu by měl takto činit (za to, že se choval familiárně?).

Satirické podloží, rozložené převážně ve verbální složce, upozorňuje na vyprázdňené fráze, ocitající se v kontrastu se skutečností, staví na útočných, byť izolovaných aforismech, které glosují (nejen) dobové poměry, jak se odrážely najmě v umělecké sféře. Zejména první část je jimi prošpikována: uvedu namátkou aspoň tyto kousavé „co je dneska pravda, zítra může být čistokrevná lež a naopak“ nebo „i když tomu vůbec nerozumíte, řeknete to z takových pozic, že je člověku úplně jasné, co si má myslet“. V druhém dílu nalezneme bohatě rozvinutý motiv zahraničního stroje, který se každý obává uvést do provozu, aby se nepoškodil, zřejmě však byl hodnocen jako satira „konstruktivní“. Ale také padnou sentence, že za produkci rock'n'rollu se před několika lety udělovalo vězení, zatímco nyní by bez jeho znalosti nevzali mladého člověka snad ani do svazu mládeže. Milda dokonce podlézavě rozumuje, že bez přítomnosti kontroly či dozoru se cítí nespůj, neboť to chápe tak, že „o něho není zájem“.

Sotva lze předpokládat, že by se mezi zákazem první části¹⁰ a bezproblémovým schválením druhé odehrály nějaké zásadní změny v posuzování; schvalovací řízení od sebe dělilo jen několik měsíců. Pravděpodobnějším se spíše jeví výklad, že cenzura si možná uvědomovala unáhlenost zamítnutí, ale zdráhala se připustit, že by se zmýlila. Ostatně v roce 1963, kdy **Můj přítel štvane** narazil, byly do kin uvedeny filmy o pět let dříve zakázané jako škodlivé (např. **Tři přání**, odvysílané ČST v září 1965). V případě **Mého přítele štvance** se možná vyskytly i pokusy vyhnout se postihu vyloučením některých nejprovokativnějších okamžiků, ani to však nepomohlo. Usuzuji tak podle toho, že výsledná podoba je kratší než obvyklá délka seriálových částí – dosahuje pouhých 47 minut, zatímco druhá část má 52 minut. Také se liší kvalita záznamu – výrazně horší je u první části, pořízené (též podle cenzurního záznamu) na telerecording, zatímco druhý se natáčel na filmový pás.



Obskurně zní též cenzurní zdůvodnění, proč se nesměla vysílat ani povolená druhá část. Bylo tomu tak proto, že úzce navazovala na zakázaný pořad, bez jehož znalosti by divákům unikaly potřebné souvislosti. Československá televize se tudíž nemohla pochlubit na svou dobu novátorským hudebním pořadem, který oplýval zcizujícími „samomluvnými“ efekty i satirickými výpady – této poloze se až o několik let později přiblížil seriál **Píseň pro Rudolfa III.** (1967/1969). Až jemu zajistilo zrušení cenzury v roce 1968 naprostou otevřenost v projevovaných názorech, ačkoli po vpádu vojsk také skončil v pomyslném trezoru. Můj přítel štvanec však v něm zůstal navždy, posléze zcela zapomenut...

Zatímco pro kinematografii lze roky 1963/1964 považovat za zrod proslulé „nové vlny“ (tehdy obsahově a tvarově novátorskými díly debutovali tvůrci jako Miloš Forman, Jaromil Jireš, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jan Němec...), v Československé televizi naopak zavládly represe, které zničily ojedinělé výhonky myšlenkově autonomní tvorby a rozvrátily stávající dramaturgické plány, vždyť zákazy postihly již dohotovené snímky, zastavily projekty těsně před natáčením i již rozpracované látky, vyřadily přijaté scénáře, jednou označené za ideově nevhodné či jednoduše za umělecky slabé.

Vedení ČST, které lavírovalo mezi alespoň verbální poslušností na jedné straně a odbojností na straně druhé, se vytýkalo, že připustilo realizaci nepovolených scénářů, ačkoli muselo vědět, že nebudou povolena ani takováto potají vzniklá díla. Náčelník HSTD pplk. Kovářík dokonce napsal stížnost samotnému ministru vnitra (tehdy jím byl Lubomír Štrougal), že kmenovému televiznímu spolupracovníku Jaroslavu Dietlovi byly proplaceny tři neschválené, ale přesto natočené scénáře¹¹ (vedle **Mého přítele štvance a Druhého příběhu mého přítele štvance** to ještě byli **Tři chlapi po roce**, po úpravách přece jen uvolněné do vysílání) – za každý dostal částku 10 000 korun, což v dobových relacích obnášelo zhruba šesti až sedmkrát průměrné měsíční mzdy.¹² Navíc Dietlovi v témže čase cenzura zakázala divadelní hru **Slečnu pro Jeho Excelenci, soudruzi!** se satiricky nahlíženou tematikou „nóbl“ prostituce.¹³ Zjevně tu probíhalo vyřizování osobních účtů, jelikož pracovníci HSTD nelibě nesli, že Dietl se snažil obcházet jejich rozhodnutí, protože měl jednat přímo s příslušným oddělením ÚV KSČ, či dokonce se samotným prezidentem Novotným (!) o změně těchto rozhodnutí.¹⁴

Je patrné, že zejména psaní seriálů bylo příjmově velice lukrativní činností. Jmenovitě mimořádně plodný Dietl, s televizí spolupracující od 50. let, si musel vydělat olbřímí částky. Lze doložit konkrétní případ jiného autora – například Roman Hlaváč během roku 1969 obdržel za napsání 26dílného (posléze nerealizovaného) seriálu **Osudy dobrého vojáka Švejka** 10 500 korun za každou půlhodinovou epizodu, celkově 273 000 korun.¹⁵ Honoráře za scénář k celovečernímu hranému pořadu se tehdy pohybovaly v rozmezí mezi dvaceti až třiceti tisíci korun.¹⁶ Pokud uspěl v soutěži o nejlepší původní hry, mohl autor počítat s dalším finančním oceněním ve výši tři tisíce až dvacet pět tisíc korun.¹⁷

Jaká byla socialisticky vychovaná mládež?

Také téma mládeže mělo zohledňovat žádoucí stav společnosti, neboť právě zde měly být vyzvednuty klady socialistické výchovy a budování „nového“ člověka. Jenže už první příspěvek, nazvaný **Zítřka a pozítří** (1960), vzbudil u cenzury nevoli a byl několikrát odmítnut. Tvrdila, že základním nedostatkem Hubačova scénáře je uměle vnášený rozpor mezi studující a pracující mládež, který zavinil rozchod hlavního hrdiny, dělníka, s jeho dívkou, studentkou. Též režisér František Filip měl tvrdit, že scéna rozchodu není dobře napsána. Tři roky trvalo vedení ČST, než se tuto inscenaci, která se v archivu ČT naštěstí dochovala, podařilo prosadit do vysílání.¹⁸ Scenárista Jiří Hubač si po letech vybavil někdejší zážitky, když se svěřil, že hned po natočení „byla hra s velkým povykem zakázána a exemplárně označena za deformovaný obraz mladé generace“.¹⁹

Cenzura pohlížela odmítavě taktéž na další projekty, které se zabývaly mládeží. Vesměs jim vyčítala, že nezohledňují výsledky socialistické výchovy a že naopak zdůrazňují prvky deziluze, dále jim přisuzovala prvky chuligánství, reprezentující prý obhajitelný mravní rys. Mládež v těchto zpodobněních údajně vychází



jako niterně rozervaná, ve skutečích i citech nezodpovědná, ba odmítající společenskou realitu, v níž žije. Najmě však postrádala jakékoli budovatelské nadšení. Na mravní i citovou rozkolísanost mladých lidí upozorňovala řada televizních inscenací, které se bohužel nedochovaly – např. **Tloušťík** (1961), **Kluk** (1964) aj. Do vysílání se sice dostaly, ale cenzura je vzápětí hodnotila jako krajně nevhodné a zavádějící. V roce 1964 bylo několik scénářů s touto tematikou rovnou zakázáno a televizní filmy podle nich nikdy nevznikly.²⁰ Nastavená omezení přesně vystihl o několik let později scenárista Jaroslav Dietl, když se v cenzurou vyškrtnutém zamyšlení dotkl zapovězených okruhů: „Náboženská otázka? Není vůbec myslitelné, aby o ní televizní autor svobodně napsal. Když jsme začali psát seriál Eliška a její rod, dostali jsme přímo za úkol vyhnout se všem společenským otázkám – na rozdíl od Tří chlapů v chalupě, kde se o společenských záležitostech mluvilo.“²¹

Tragický byl osud **Malé kupovité oblačnosti**, zařazené do výroby v první půli roku 1964. Scénář k ní, záhy upravený režisérem Antonínem Moskalykem, předložil pětadvacetiletý Jiří Navrátil (1939–2019), poté co se vrátil ze základní vojenské služby a krátce zakotvil v ČST. Přibližoval v něm nezakotvenost mladých lidí, kteří teprve hledají své místo v životě, vymezují se vůči rodičům, řeší milostná okouzlení. Jako scenárista je ale uveden režisér Antonín Moskalyk, jenž látce vtiskl osobitý vypravěčský tvar, když skrze početnou síť retrospektiv, jež naskočí bez jakéhokoli upozornění, nechává diváka nahlédnout, o čem v daném okamžiku hlavní hrdina přemýšlí nebo co si vybavuje. Za povšimnutí stojí též civilní, ba nespisovný či argotický jazyk, jímž zejména mužská mládež bez zábran hovoří, ať již dává najevo zájem, zpochybnění či pohrdání.

Kamera Aloise Nožičky většinou zůstává nehnutá, aby zachytila před ní se odehrávající dění, ale občas bloumá prostorem (místnost na internátu, kde se zaměřuje na jednotlivé mládence tam přítomné, kamerové jízdy v zahradní restauraci), aby pozorovala jednotlivé zúčastněné. Vedle intimity dvou rozmlouvajících tváří dokáže nastolit pocit odcizenosti, prosakující rodinným prostředím i vyprázdňenou vysokoškolskou posluchárnou. Vedle ateliérových výjevů, které se odehrávají na internátu nebo v bytě rodičů, vznikly také záběry, zachycující pouliční provoz nebo zasazené do prostředí vysoké školy.

Malá kupovitá oblačnost zůstala nedokončena: v souvislosti s tažením proti ideově vadné televizní tvorbě byla režisérovi uzmuta z dokončovacích prací. Proto ruchové pozadí zazní jen občas (v exteriérových záběrech zpravidla chybí), tím pádem rozmluva znějí jakoby do prázdna, ale hlavně postrádáme hudební podkres Luboše Fišera, jehož dominantou měla být melodie písničky Malý kočárek, složené nejspíš pro potřeby filmu, avšak hlásící se k semaforové „poezii všedního dne“. Bohužel tato ve scénáři zaznamenaná písnička, již měl divák zaslechnout živě zpívanou v zahradní restauraci, ve zvukové stopě zcela chybí – spatříme jen, jak zpěvačka naprázdno otevírá ústa. Film nebyl nikdy dokončen a v archivu ČT se uchoval jako torzo, z něhož vypadly i některé retrospektivy vážící se k hrdinovu ranému mládí, třeba uštěpačně komentovaná školní návštěva sovětského válečného filmu. Jako divadelní hra (podepsaná toliko Navrátilem) vyšla **Malá kupovitá oblačnost** až v roce 1967, aniž by se kdykoli dočkala uvedení na jevišti.

Ústřední roli zhruba dvacetiletého Mirka ztělesnil vcelku přesvědčivě Jiří Klem, když postihl jeho tápání – jakmile opustil vysokou školu (nedovedl si představit učitelskou dráhu), učí se pokrývačem. Mirek se vyznačuje jistou poddajností, což se vyjevuje zejména ve scénách se směšně autoritativním otcem, kdy nechce vstupovat do otevřených konfliktů, raději tedy odevzdaně mlčí. Oproti svým mnohem lehkovážnějším kamarádům z internátu si však počíná, řekněme, svědomitěji.

Neujasněnost životních cílů coby Mirkův nejdůležitější osobnostní rys se odráží ve vícerých rovinách. Postřehneme ji při milostných rozmluvách, často zastíraných nezávazností (jako trochu mondénní spolužačku z vysoké školy poznáváme Hanu Pastejříkovou, v roli mladičké, mnohdy ještě udivené dívky, která se učí kadeřnicí, se představí mladinká Dana Syslová). Také školní prostředí doplňují pokrytecká



nabádání a výzvy k přijetí zodpovědnosti, jak naznačuje svého druhu výslech před školskou komisí i výtky z formální činnosti ve svazu mládeže (když mu domlouvá žoviální funkcionář, ztělesněný Janem Libíčkem).

Velkou nespokojenost pociťuje Mirek také s dusivým rodinným zázemím, ať již je to matka nekriticky zbožňující jeho staršího bratra, jenž se projevuje jako asociální sobec, nebo otec, směšný prosazováním pochybné autority. Možná vytane na mysl obdobně pojedený Vostrčilův tatík z raných Formanových filmů, avšak Moskalyk mu upírá jakousi dobrosrdečnost – v jeho pojetí se Mirkův otec chová jako podlézavec, jenž jednou vystavuje na odív svou pečlivost (když se chlubí dávnými školními sešity), jindy puntičkářství (když ustavičně komentuje velikost oloupávaných vajec) či prospěchářství (když „angažovaně“ slibuje odpracovat brigádu, i kdyby si na to měl vzít dovolenou). Ačkoli se rodiče hlásí k socialistickému zřízení, z jejich počínání prosvítá maloměšťácká mentalita – navenek se pokoušejí udržet zdání starostlivé, příkladné rodiny s řádně umístěnými potomky a děsí se pomluv od sousedů, pokud se provalí, že starší synek skončil za mřížemi kvůli kriminálnímu deliktu. Nechápou, proč děti odmítly jejich způsob bytí, plný přetvářek a předstírání, jehož skutečný rozměr jako by si přestali uvědomovat.

Malá kupovitá oblačnost mohla dosáhnout důležitého postavení v emancipující se televizní tvorbě – přinášenou výpovědí, která otevřeně upozorňuje na rozestup mezi hlásanými ideály a zdeformovanou skutečností, a rovněž uchopením, jež se opírá o časté retrospektivy (ve scénáři jsou označeny za asociace), vyvolané aktuálním zážitkem. Oproti pozorovatelskému přístupu, který se vztahuje k „nynějšímu“ dění, tyto výjevy posilují Mirkův subjektivní prožitek uzavřený v minulosti. Například do rozpravy o tetování mu probleskne vzpomínka, jak jej otec rozhořčeně udeřil, když nevinou malůvku na synově ruce spatřil. Jindy si Mirek vybaví události spojené s pobytem na fakultě. U Moskalyka chápou takovéto vypravěčské „rozkouskování“ jakoby učednické, ještě toporné a mechanicky uplatňované, postrádá elegantní lehkost vřazení.

Výpovědi o rozkolísané mládeži vznikaly v relativně hojném počtu po celou první polovinu 60. let. Většinou vyhovovaly vznášeným požadavkům a očekáváním, některé se vyznačovaly osvětovou dikcí – např. Sequensovo půlhodinové drama **Šestý do party** (1962) zachycuje mladistvého delikventa (ztělesňuje jej Vladimír Pucholt), jehož napraví až důvěra, kterou dostal od party dělníků, mezi nimiž se nuceně ocitl. Avšak narůstající problémy s „nesprávným“ vyzněním – nejen u snímků o mládeži – vedly k administrativním zásahům až ke změnám na vedoucích pozicích (nově byly vytvořeny posty náměstků ústředního ředitele ČST, kteří hlídali jak tvorbu, tak vysílání). Po roce 1964 se téma mladých lidí ze zřetele televizních tvůrců téměř vytratilo a v ojedinělých případech se začalo vracet až na sklonku desetiletí. Je příznačné, že Valter Feldstein, když vydal knihu *Televize včera, dnes, zítra* (1964), se v kapitole o původní televizní tvorbě tématem mládeže vůbec nezabývá.

Co si počít s minulostí?

Už v první polovině 60. let se ČST (v Praze i v Bratislavě) zaměřila na kritické výpovědi o stalinských represích v Sovětském svazu a také na přežívání příslušné svazující mentality v časech pozdějších, zaštitěna i česky vydanými literárními předlohami ruských spisovatelů (například Jurije Bondareva, Leonida Leonova, Vladimira Těndrjakova nebo Alexandra Solženicyna), kteří se dotkli nedávných traumatizujících událostí. Společným rysem těchto příběhů, spojených jednak s poměry za války, jednak s „mírovými“ mravy, byl střet poctivého, upřímně smýšlejícího komunisty se systémem podezírání a zlotřilými jedinci, kteří se mezi komunisty vetřeli jen s vidinou vlastního prospěchu. Však také odmítány nejsou ideje komunismu, nýbrž jejich omylné, násilné prosazování.

Obezřetnost cenzury však postihovala i náměty, přicházející od sovětských spisovatelů. Zakázán (a tudíž zřejmě nenatočen) byl třeba scénář **A co charakter?** (1964) podle Vojnovičovy novely, v českém překladu nejprve vydané časopisecky – ve Světové literatuře. Jestliže návraty do stalinského období byly ještě



jakžtakž přijatelné, deziluzivní pohled na stávající poměry v Sovětském svazu chápala cenzura jako závadný. Osudy inženýra, jenž ve stavebnictví požaduje kvalitní práci, a proto se nejen pro své nadřazené stává nežádoucím kverulantem, přesouvaným z místa na místo, provokovaly cenzuru nejspíš vyzněním, podle kterého bylo možné zpodobněnému dění přisuzovat obecnou platnost.²²

Naopak schválena byla adaptace Bondarevova „protikultovního“ románu **Ticho** (1964), jejíž režie se stala prací Evy Sadkové. Z literární předlohy vybral scenárista Ondřej Vogeltanz jako tři ústřední body jednak policejní prohlídku bytu, což je sekvence nerozsáhlejší, jednak sezení v chodbě před kanceláří vyšetřovatele a rozmluvu s ním, jednak schůzi na fakultě. Kolem těchto tří uzlových motivů, které evokují zničující bezmoc jedince v systému odosobněného bezpráví, se obtácejí další, ať již jsou zpodobněny jako retrospektivy, které objasňují důvody pozdějšího chování, nebo jsou zmíněny toliko verbálně, což se týká zejména válečných událostí. Ačkoli to není bezprostředně vysloveno, zaznamenané dění se dotýká bezvýchodnosti „mírového“ života, utápěného ve vodce a v nepříznávaných traumatech.

Do dobového ovzduší diváka zavádí úryvek z rozhlasového vysílání, které oznamuje, jací spisovatelé byli v roce 1949 oceněni Stalinovou cenou, načež blíže poznáváme prostorný byt, jehož hořejší část je již obsazena nájemníkem Kostou (Jan Tříška). V přízemí setrvávají otec Vochmincev (Vladimír Hlavatý) se synem Sergejem (Luděk Munzar), navzájem si již odcizení; Sergej dokonce prohlásí, že otec je pro něho naprosto cizím člověkem, k němuž nepociťuje žádné závazky. Zdráhá se však uvěřit, že by vyznával trockismus, marně vysvětluje, že otcovo zatčení je jistě omyl, odolává nátlaku, aby se jej zřekl, když přece ještě nebyl odsouzen, dokonce se vypraví do soudní budovy, aby pátral – marně – po jeho osudu. Všude panuje lhostejnost, úřady nezajímá rozpoložení lidské mysli: po otcově nuceném odchodu přichází do bytu žena s malým děckem, již byl přidělen právě uvolněný pokoj...

Sadková zkoumá mravní rozsah Sergejových postojů: otcí zazlívá chvilkovou nevěru, své milence neomaleně vyčítá, že dosud neopustila manžela, někdejšímu spolubojovníkovi nedokáže odpustit kariérismus tehdejší i nynější, kvůli němuž za války zbytečně zemřelo několik desítek vojáků – a marně se brání, když se tento čin, po letech stěží prokazatelný, přisoudí jemu. Sergejovo jednání, kdy mladý muž není ochotný vysvětlit, proč se chová právě tak, jak se chová, vzbuzuje podezření: vyloučí ho z komunistické strany a ze školy raději sám odchází. Za poněkud nadsazené lze považovat jedině rozuzlení s přinesením otcova vzkazu, že se nikdy neprovinil žádnou politickou úchylnou a že stále zůstává věrný své komunistické víře.

Pro okolí leckdy záhadné Sergejovo počínání je skrze retrospektivy vysvětlováno hlavně divákovi, jenž si postupně skládá jeho niterný svět. Munzar, jenž slověům a gestům vtiskl unáhlenost i zmatenost, skvěle postihl jeho rozpornost, ukazuje, jak se zpíjí do němoty, jak až neurvale, zraňujícím rozmlouvá se svými nejbližšími, jakoby stále sužován záchvaty nicotnosti, jak jej opouští schopnost bavit se, což se obnaží při silvestrovském večírku, kdy Sergej přestává komunikovat s přítomnými, dokonce vyvolá rvačku. Ale neméně působivou povahopisnou studii předvedl též Jan Přeučil v úloze komisního velitele policejní hlídky, prohledávající byt, hledajíc doklady svědčící o trockistické úchylnce. Nenápadná arogance a výhrůžnost, s jakými se chová, s jakými napomíná nesměle protestujícího Sergeje, patří k nejpůsobivějším okamžikům.

Eva Sadková postihla, jak se lidská existence ztrácí v přizemnosti a strachu. Přitom toto vědomí nastolila prostředky velice prostými, stačily dvě ateliérové dekorace, v nichž se důležité okamžiky odehrávaly. Osvětlnila Sergejovo přesvědčení, že člověk tváří v tvář nespravedlnostem nesmí mlčet, protože jinak by zavládlo zničující ticho a moci se chopili všehoschopní prospěcháři. Její realizačně skromná inscenace, ve své době jistě převratná svým deziluzivním pohledem na poměry ve stalinském Sovětském svazu, byla na obrazovce uvedena pouze jednou. Volně na ni navázala bratislavská inscenace **Dva**, jež zachycuje následující události, všímá si, jak se Sergej po odchodu ze školy i z Moskvy pokouší uživit jako taxikář kdesi v odlehlé provincii.



Špatný technický stav Ticha, pořízeného na telerecording, bohužel vylučuje případné uvedení: některé části jsou jakoby zmatklé a rozostřené, problikne i přejasněnost obrazu. Největší závadou však zůstává černý škrábanec či rýha táhnoucí se poslední čtvrtinou díla, ta vznikla nejspíš při jeho kopírování.

Mnohem zásadněji se k tuzemské problematice 50. let vztahuje trezorový snímek **Dlouhé dopoledne** (1969), natočený podle námětu Jana Beneše. Premiéry na obrazovce se dočkal až v roce 1991. Režisér Jaroslav Novotný tu postihl všední, místy až jakoby žoviální tvář represivního systému, neboť se naprosto vyhnul jakékoli výrazové expresi či démonizaci. Vypráví věcně a se smyslem pro drobnokresbu jednotlivých postav příběh z vězení, kde hlavní hrdina – sedlák Josef Koval, po osmi letech strávených za mřížemi – žádá o přezkoumání svého procesu, v němž byl odsouzen na patnáct roků. Cítí se být naprosto nevinnou obětí: odmítá, že by zatajoval půdu, a s naivní tvrdohlavostí žádá o přeměření katastrofu. Nechápe, že byl vlastně pro výstrahu odsouzen jako třídní nepřítel, jenž se stavěl proti novým pořádkům.

Celé vyprávění otevírá výmluvný titulok – 1958. To byla doba, kdy se podmíněné propouštění již vyskytovalo, ale dosud jen ojediněle a zúženě,²³ největší amnestie týkající se politických vězňů byla vyhlášena až o dva roky později.²⁴ Dlouhé dopoledne se odehrává vlastně jen ve dvou prostorech – jednak na cele v kterémisi okresním vězení, kam byl protagonista – na vlastní náklady! – přeposlán z jáchymovského pracovního tábora, jednak v kanceláři náčelníka věznice, kde se dovídá, jak jeho žádost dopadla.

Na cele, kam se stěhuje většina příběhu, který se soustředí právě do titulového dopoledne a kde poznáváme běžnou činnost včetně buzení a prohlídek, se odvíjí jakýsi kolektivní portrét leckdy bizarních odsouzených, ochotných se vzájemně osočovat, byť v pozadí jejich postihu jsou spíše kriminální delikty nežli politické. Svě předsudky a podezírání si však přinášejí i do vězení. Jejich provinění se většinou vztahují k rozkrádání, nebo jako u starého cikána, upoutaného na lůžko se zápalem plic, k sexuálnímu zneužití vlastní vnučky. Divák záhy ztratí jakékoli iluze o údajném partyzánovi, jenž se vychloubá svými údajnými zásluhami i známostmi, a o číšníkovi, který ředil drahé alkoholy.

Naproti tomu v náčelníkově kanceláři, kam je Koval posléze předvolán, rozpráví hlavně úlisný předseda senátu (říká, že pro klid svého svědomí se musí seznámit i s odsouzeným). Zde se ozřejmuje pokrytectví, neboť navzdory zamítnuté žádosti je hrdinovi jako humánní vstřícnost předkládáno povolení manželčiny návštěvy i balíčku. Svůj prostor dostávají také dozorcí, u nichž se přísnost až komisi střídá se zdánlivou benevolencí, které zastihujeme u banalit – třeba jak si pokradmu stěžují na kvalitu stravy nebo když hartusí na odsouzené, že od nich nechtějí nic slyšet.

Velkou předností je herecké ztvárnění: ústřední roli ztvárnil Jaroslav Moučka s rozvážnými gesty, s hlasem ztišeným a jakoby konejšivým, kterým se pokouší usmiřovat konflikty. Časté jsou detailní pohledy do jeho tváře, ať již smířené s osudem nebo nesměle protestující, údiv se prolíná posmutnělymi slovy, jakmile se dozví, že sad u jeho usedlosti, odkud se jeho rodina musela vystěhovat, byl vykácen, protože nebylo čím topit. Výstižně postihl nervozitu, když marně čeká, že bude odveden k přezkumnému řízení. Moučka, předtím i poté představitel vzorných dělníků a čestných komunistů, tu stejně rozvážnými, neokázalými, výrazově úspornými hereckými prostředky postihl zemitého člověka prohlášeného za třídního nepřítele, deptaného, ale nezlomeného, jenž si uchoval niternou hrdost.

Z dalších herců zaujmou začínající Jiří Štěpnička coby traktorista, jenž se shodou okolností ocitl právě na někdejší Kovalově zdevastované usedlosti, a mladý Jan Přeučil v úloze vemlouvavého, uhlaženě mluvícího předsedy senátu, jenž jakoby se zklamáním zdůrazňuje, že Koval se přelíčení nezúčastnil, ačkoli musí přinejmenším tušit, že nešťastník tam nebyl eskortován, protože se na jeho přítomnost zapomělo. Výmluvně svým přesným povahopisným zacílením působí také další herecké party: Němečkův obhroublý



partyzán, Lackovičův šidící číšník, náčelník vězení, jak jej ztělesnil Jiří Vala, nudící se nastrojená sekretářka Jany Březinové...

Dlouhé odpoledne sugestivně postihuje tísnivou atmosféru vězení, členěného mnohým mřížovím a schodišti, jakkoli ukazuje jen výseky prostoru, ojediněle zaznamenaného dokonce z nadhledu (strážní stanoviště, cela). Zpravidla se však kamera oddává detailním záběrům (střídající se obličejy při rozmluvě), někdy dvojportrétům při hádkách. Občas se stává, že záběr Kovalovy tváře zamrzne, znehybní, jako kdyby tím měl být zdůrazněn jeho výraz dokládající bezmoc. Důležitou složku představuje také elektronická kvílivá hudba, monotónně opakující několik tónů a jen občas vpadaající do dění, aby podpořila naznačené Kovalovo rozpoložení.²⁵

Vymazávání nežádoucích osob (politiků, umělců, vědců...) z veřejného povědomí bylo za komunistické nadvlády důsledné – mělo se o nich mlčet (či nanejvýš mohl v médiích problesknout odsudek jejich činnosti), filmová a televizní díla se nesměla uvádět, literární díla byla vyřazována i z knihovních fondů. Právě likvidaci knih – v tomto případě ze školních knihoven – popisuje krátký bakalářský příběh **Jak jsme si přečetli Čapka** (1997). Rozvážný učitel češtiny, ztělesněný Františkem Němcem, sice splní takový příkaz, ale studentům ve středoškolské přípravce, vesměs předurčeným za budoucí prorežimní kádry, kteří mají knihy odvézt do stoupy, nenápadně přikáže, že do nich nesmějí nahlížet, neřkuli je číst. Probudí tím jejich zvědavost, nakonec si studenti knihy potají půjčují mezi sebou, dokonce si založí výpůjční listy. Příběh je stylizován jako vzpomínka jednoho z nich, kamera navíc ukáže jeho dopis, v němž svůj dávný zážitek vylíčil. Dlužno doplnit, že čistky ve školních knihovnách, jak vyplývá z početných cenzurních záznamů, pokračovaly až do počátku 60. let, kdy k nežádoucím autorům starším přibývali pisatelé téměř současní, kteří se z nějakého důvodu znelíbili panujícímu režimu.

Režisér Dušan Klein zvolil úsměvnou polohu, s níž postihl nenápadné učitelovo rebelantství, snad jen rozkreslení jednotlivých studentů je místy trapně „humorné“. Vadí rovněž evokace tíživé doby (jmenovitě roku 1952) skrze bezpočet po zdech rozvěšených dobových plakátů, které kamera, co chvíli přibližuje do výmluvného detailu. Příběh se tedy opírá jednak o prvoplánový obrazový kolorit, jednak o studentské žertíky převážně verbální, zaměřené zejména na „pravopisné“ opravování vět psaných na tabuli.

Prokletí si však vysloužila nejen díla ideologicky nepřijatelná. **Aksál**, půlhodinový snímek, Jiřím Bělkou natočený roku 1969 podle scénáře Pavla Kohouta, měl smůlu – jen kvůli scenáristovu jménu byl za normalizace zakázán a na obrazovku se dostal až v roce 1990. Podivný název je jednoduše vysvětlitelnou jazykovou hříčkou – čten pozpátku zní „láska“. Příslušný nápis má na ruce vytetovaný záhadný, znepokojivý mladík (Josef Abrhám), jenž svými řečmi dočasně rozvrátí dosud spokojený život ženy, vdané za sice postaršího, ale dobře postaveného muže.

Navenek šťastný manželský pár, služebně často cestující na Západ (manžel je význačným lékařem), ztělesňují Marie Drahokoupilová a Jiří Adamíra, okolí je považuje za příklad úspěšného sebeprosazení, jak naznačí obdivná slova mladičké dívky. A manželé se jako prominentní jedinci dozajista také cítí. Teprve příchod přídrzle vemlouvavého mladíka, jenž ustavičně zpochybňuje ženiny výpovědi a nenechá se odradit jejími odmítavými reakcemi, dosavadní situaci změní. Je v něm cosi znepokojivého: vedle ležérnosti a chybějících zábran na sebe upozorní též sotva slučitelnými rozdílnými prvky v chování – jednak cituje Shakespeara, naproti tomu zřetelně sděluje, že má „žížeň“: chce si dát calvados, protože netuší, co to je a jak to chutná.

Když žena dočasně osamí, neboť manžel byl odvolán ke kterémusi nemocnému, mladík opakovaně naleptává její sebejistotu, až ona připustí, že se musela ve všem manželovi podřizovat – nemohla si pořídit ani psa, ani dítě, aby nebyl manžel rušen ve své práci, uvědomí si, že svůj dosavadní život plně přizpůsobovala jeho potřebám, aniž si to vůbec uvědomila. Dokonce je svolná s mladíkem odejít, ubřečeně



dokonce přihlíží, jak se oba muži porvou. Rozuzlení však přichází nečekaně, neboť pro mladíka přijdou zřízenci z nedalekého blázince...

Konverzační půdorys se vyznačuje trefně napsanými a působivě pronášenými replikami, které vypovídají o jednotlivých mluvčích, ale samotné dění lze chápat též jako podobenství – mladík by mohl zastupovat šalebnou narušenost či vyšinutost, vyhlížející téměř všedně a slibující prozření, jež rozleptává zdánlivě spokojenou a bezproblémovou jistotu. Poukáže sice na přetvářku a rezignaci, ale sotva může nabídnout, neřkuli zjednat nápravu.

Aksál se odehrává ve výletní restauraci na březích rybníka či jezera, kamera zvědavě přihlíží dění v interiéru, vysouvá se rovněž do pleneru, aby sledovala rozhovor obou protagonistů jdoucích po břehu. Když se oba usadí na lavičku, těká z tváře na tvář, aby postihla jejich rozpoložení, u mladíka jakoby soustředěné na vyvrácení sebejistoty u náhodné partnerky. Černobílá kamera Vladimíra Opletala zprostředkovává všudypřítomný chlad nejen skrze absenci slunečního svitu, zobrazení je jakoby „tvrdé“, neútné, snad až odlidštěné. Zjevně by bylo možné vysledovat souvislosti s kameramanským pojetím barrandovských filmů (např. **Bloudění**, 1965), ostatně i další televizní inscenace z konce 60. let se vyznačuje obdobným pojetím (**Proměny nože**, 1969). Režisér Jiří Bělka, jemuž v téže době byly zakázány také další filmy (**Poslední páska**, **Smrt Sokratova**, **Julián odpadlík**) a jiné byly odvysílány jen jednou, prokázal, že navenek konverzační vztahový příběh dokáže obdařit nečekanou naléhavostí.

Jiří Bělka (1929–1989) byl mimořádně plodným a pracovitým tvůrcem, jehož privátní ani umělecké osudy nebyly dosud zpracovány. Běžně zvládal realizovat tři až čtyři projekty ročně (ale nalezneme i vyšší počty, roku 1976 je podepsán pod osmi tituly), za pětadvacet let, která strávil v televizních službách, divákům nachystal zhruba 180 titulů, z nichž některé – zejména z 50. let – se nedochovaly. Pokud příznivé politické klima a nabídnuté scénáře dovolily, tvořil umělecky sytá díla, znepokojuje dosahem své výpovědi i svébytným vypravěčským uchopením. Pokud zavládly odlišné poměry, bez váhání se jim podřídil a ve zploštělém ztvárnění předkládal, co se očekávalo.

Tak se stalo, že je podepsán pod hned dvěma verzemi Fučíkova životopisu (1956 a 1960), dále v éře normalizace natáčel s Jiřinou Švorcovou v hlavní roli díla opěvující združstevňování vesnice (**První žena království**, 1975; **Kněžna Libuše**, 1986), útočil na hrabivost církve (**Políčko**, 1985), v životopisných snímcích představoval rozličné národní buditele (Prokop Diviš, František Palacký, Jan Evangelista Purkyně, Zdeněk Nejedlý...) jako bojovníky s dobovým zpátečnictvím, jako předvoj dělnické třídy i průkopníky socialistických politických poměrů. Lépe se mu dařilo, když skrze scénáře Jiřího Šotoly přibližoval, nač mohli v předvečer svého skonu myslet velcí, byť rozporuplní panovníci středověkých českých dějin (Václav IV., Zikmund), jakkoli ani sám Rudolf Hrušínský, častý interpret v jeho filmech, nezvládal sebezpytnou monologickou zátěž svých hrdinů.

Na zakazy či alespoň na několikaleté pozdržení měl Bělka smůlu. Když podle raně normalizační předlohy Ladislava Fukse **Návrat z žitného pole** (1974) natočil o patnáct let později snímek **Dívej se a žij** (1989), přihodilo se, že kvůli svému přitakání komunistickým hodnotám skončilo rovněž toto dílo v pomyslném trezoru, tentokrát polistopadového režimu, a nikdy se neodvysílalo. Režisér se nepokusil přiblížit ideová dilemata nadějného vysokoškoláka Honzy Bárty (herecky dosti mdlý, rádoby dumavý Lukáš Hlavica příliš nepomohl svému hrdinovi k výraznější uvěřitelnosti), jenž se bolestně rozhoduje, zda má po únorových událostech roku 1948 emigrovat či nikoli.

Jeho kamarád Mirek (Jan Šťastný jej pojednal jako svého druhu úlisného našeptavače), s nímž politickou situaci mnohokrát probíral, neboť je spojovaly společné zážitky z pracovního nasazení v nacistickém Německu, takové řešení bez váhání zvolil. Právě Mirek, aniž by byl vysloveně demonizován, spíše mu lze přisoudit pomýlení, šíří obavy, že komunisté budou nařizovat, co je dovoleno číst a myslet si, že zanikne



svoboda názoru a uvažování, zatímco komunistická agitátorka (Libuše Štědrá), která přijede do Honzovy rodné vsi, naopak hlásá, že teprve komunistický režim znemožní, aby se opakovaly hrůzy války, a zajistí šťastnou budoucnost a uplatnění pro všechny. Honzu nakonec přesvědčí jak její slova, tak sepětí s dějinnými kořeny svého kraje.

Film (scénář k němu napsal Přemysl Veverka) hlásá takové průpovědky jako plně hodnověrné, jako kdyby se žádné obavy z komunismu nikdy nenaplnily a jako kdyby se komunistické sliby nezvratily v pravý opak (třeba že rolník, jenž vlastními silami zajišťuje chod svého hospodářství, není žádný kulak a nikdo ho nebude pronásledovat). I když jsou naznačeny některé reálie, kupříkladu proměna knižní výlohy nově zaplněné knihami budoucího prezidenta Antonína Zápotockého, ačkoli ty vyšly až v příštích letech, převažují radostná očekávání a vesničtí odpůrci komunistických názorů jsou vylíčení jako prostoduší křiklouni.

Pokud taková měla být podoba již „přestavbového“ díla, svědčí o faktu, že Československá televize se nadále ubírala ve stanovených ideologických mantinelech, aniž by se pokusila je překročit. Scenárista se navíc holedbal, že film vychovává k přesvědčení, že platně a naplněně nelze žít nikde jinde než ve vlasti, když k filmu sdělil, že „slovo domov je pojem, který koresponduje s tím, čemu říkáme také paměť národa. A nelze – tvrdím já – být s pamětí národa jinde než doma. To byla ona myšlenka, pro niž jsem našel vzácné pochopení u kolegyně-dramaturgyně Lidmily Hustolesové i režiséra Jiřího Bělky.“²⁶

Dosažená idealizace, ba politická vybájenost celého příběhu a doby, do níž je zasazen, působí dojmem, jako kdyby snímek byl předurčen pro uvedení v nějakých výročních, v tomto případě únorových dnech, kdy se připomínalo vítězství „pracujícího lidu“ v roce 1948 – a skutečně byl tak zamýšlen.²⁷ Do výroby přednostně vsunutý film totiž hlásá (s)myšlenku, že dorůstající inteligence sice tehdy zakolísala, ale čestní a prozíraví jedinci se posléze přiklonili k takzvanému pokroku. Honzu, studenta filozofie a historie, dokonce ocení v odborném časopise za příspěvky k regionálním dějinám, což také jistě přispěje k jeho rozhodnutí zůstat. U rozvalin tamního hrádku přemítá, že i český král Přemysl Otakar II. byl mocný, dokud jej vlastní šlechta nezradila.

Dívej se a žij se vyznačuje zřetelnou plakátovostí, jejíž jednorozměrnost, případně podivná výlučnost je patrná zvláště u řady vedlejších postav, vesměs více či méně bizarních – ať již je představuje Honzova bytná (Věra Budilová), která se živí věštěním z karet, z dramatického hlediska nezakotvený řecký emigrant (Petr Kostka), jenž lituje, že se nemůže dotknout památek ve své vlasti, když spolu s Honzou postává u zříceniny hrádku, nebo potměšilá a citově snad vysloveně zvrhlá Mia (Miroslava Pleštilová), studentka práv, která si cynicky pohrává s city do ní zamilovaného Honzy, aby jej posléze s posměchem odvrhla. Smluví si s ním schůzku u Karlova mostu, aby se pak okázale kolem něho promenovala s novým milencem.

Oproti starším Bělkovým pracím je tato (jedna z posledních, protože Bělka na podzim 1989 zemřel) poznamenána lhostejností, snad zaviněnou úpadkem tvůrčích sil a uměleckou rezignací, změnila se v pouhé obrázkové leporelo vystavěné z převážně popisných, statických obrázků, jimž osobitost nedokázal vtisknout ani stálý Bělkův kameraman Vladimír Opletal. Zpracování je stejně nezáživné a proklamativní, vyschle meditativní jako v případě souběžně natáčeného historického dramatu **Morové povětrí** (1989), zpracovaného podle dvacet let zavrženého Šotolova scénáře, nejprve nazvaného **Rebélie**. Z jako by nadčasové perspektivy se tu vyslovoval k tíži svědomí, které sužuje hraběte ze Šternberku, jehož císař vyslal, aby prošetřil a potrestal předáky nevolnického povstání, jež se vlastně nekonalo. Avšak z původně zamýšleného podobenství o korumpovaném, a navíc ustrašeném úřednictvu (neboť i hrabě je vlastně státním úředníkem), které se snaží zavděčit nejvyšší vrchnosti, zůstaly jen ploché, nezáživně ilustrativní obrázky. Byla to poslední Bělkova práce, jejíž natáčení proběhlo v posledním červencovém týdnu 1989. Když o natáčeném projektu vyšla v *Týdeníku Čs. televize* (45/1989) reportáž, Bělka již nežil – v září zemřel.

1. 7. 2023



POZNÁMKY

1/ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ, datovaný 15. březnem 1971 (APF ČT, f. Ve2, karton 109, a. j. 742). Je zde vyjmenováno třináct pořadů pro vysílání zapovězených: jednak záznamy divadelních představení **Antigone**, **Král Ubu**, **Blecha** a **Kateřina Veliká** (z nichž byly po pádu režimu uvedeny jen první dvě položky; **Blecha** byla nejspíše smazána, zatímco na carském dvoře se odehrávající **Kateřina Veliká**, přestože se dochovala, do vysílání dosud nepronikla), jednak inscenace **Aksál**, **Blažej**, **Dlouhé dopoledne**, **Pasiáns**, **Poslední páska**, **Přelíčení bez obžalovaného**, **Smrt Sokratova**, **Vyložene rodinná historie** a **Vražda krále** (scénář je však pojmenován **Vražda v Olomouci** – tento název měl překrýt postupně se rozplývající podkladový titulek **Vraždění krále**; pozn. JJ). Z hraných snímků, vesměs vysílaných až po roce 1989, jsou nejspíš ztracené tituly **Blažej**, **Přelíčení bez obžalovaného** a **Vražda krále**, jejichž tvar a pojetí lze odhadovat jen podle dochovaných scénářů. K těmto „trezorovým“ pořadům je třeba připočíst též řadu děl, která vznikala během normalizačního období, avšak na obrazovku se dostala s mnohaletým zpožděním až během gorbačovské přestavby v druhé půli 80. let. Z „krizového období“ 1968/1969 však ani tehdy nepronikl do vysílání v příslušné době žádný zakázaný titul.

2/ Například Jarmila Cysařová (*Televize a totalitní moc 1969–1975*, Praha 1998) nebo Jakub Jiříšťa (*Proměny literárně dramatického vysílání Československé televize Praha v období konsolidace*, Praha 2012; viz též *Opožděná procitnutí: literárně dramatické vysílání Československé televize Praha v období konsolidace*. Illuminace, 2013, č. 2, s. 5-28).

3/ *Výběrový seznam filmových a televizních záznamů 1969*, Praha 1970. Údaje zde zařazené rozlišují, zda dotyčné dílo je pořízeno na telerecording, má kombinovanou (tedy vysílatelnou) kopii nebo se vyskytuje na pracovním dvoupásmu, kdy jsou záznam obrazu a záznam zvuku dosud oddělené. Chybí zde **Blažej**, **Přelíčení bez obžalovaného** a **Vražda krále**, jejichž absence jako by naznačovala, že snad ani nebyly dokončeny, a tudíž vykazovány v daném roce (obdobný případ nastal také s Fairairizlovým dokumentárním triptychem o starých lidech, odvysílaným s více než dvacetiletým odstupem); naopak přidány jsou snímky **Rozhovory**, **Soukromý trezor**, **Řvaní hrdličky aneb Dialog mezi Rozumem a Truchlivým**, vesměs uvedené – vyjma **Soukromého trezoru**, který se nedochoval – až po roce 1989.

4/ Spisový archiv ČT, RED 281, i. č. 272.

5/ Spisový archiv ČT, RED 281, i. č. 272.

6/ Archiv bezpečnostních složek, 318-32-4-St-088-88-61.

7/ Archiv bezpečnostních složek, fondy 318-70-1, 318-70-3, 318-136-1.

8/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-136-1 (Denní zpráva č. 23 z 19. 2. 1964).

9/ Zpráva o činnosti oddělení I/3 za rok 1962 a za prvé pololetí roku 1963. Archiv bezpečnostních složek 318-32-4. Viz též 318-64-1 (Denní hlášení č. 106 z 14. 10. 1961 a č. 131 z 11. 12. 1961), 318-132-1 (Denní zpráva č. 68 z 20. 4. 1962), 318-67-1 (Denní hlášení č. 83 z 19. 7. 1962), 318-133-1 (Denní zpráva č. 122 z 20. 7. 1962), 318-69-1 (Denní hlášení z 5. 4. 1963), 318-134-1 (Denní zpráva č. 49 z 8. 4. 1963), 318-69-1 (Denní hlášení č. 74 z 30. 9. 1963).

10/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-135-1 (příslušné Denní hlášení č. 86 z 5. 11. 1963 obsahuje šest hustě popsaných strojopisných stránek se jmenovitým uvedením závadných promluv).



- 11/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-4-3-St-0016/10š-1964.
- 12/ Průměrná měsíční mzda (počítáno bez mezd v zemědělství, které byly nižší) se v roce v roce 1963 pohybovala kolem 1409 Kčs, roku 1966 se zvýšila na 1534 Kčs a v roce 1969 dosáhla hranice 1880 Kčs (viz Federální statistický úřad, *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985, s. 153).
- 13/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-137-1 (Denní zpráva č. 179 z 30. 11. 1964).
- 14/ Zpráva o činnosti oddělení I/3 za rok 1962 a za prvé pololetí roku 1963. Archiv bezpečnostních složek, fond 318-32-4. Viz též fond 318-135-1 (Denní hlášení č. 86 z 5. 11. 1963).
- 15/ Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.
- 16/ Honoráře za scénář k barrandovskému celovečernímu hranému filmu byly již od 50. let stanoveny v rozmezí 18 až 26 tisíc korun a ČST takové řešení víceméně převzala. Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1951–1955 I*. Praha 1972, s. 91. Viz též Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.
- 17/ Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.
- 18/ Bouřlivé diskuse, jichž se vedle televizních zaměstnanců účastnili též pracovníci III. oddělení ÚV KSČ, dokládá v Archivu bezpečnostních složek např. fond 318-64-1 (Denní hlášení č. 78 z 29. 7. 1961, kde jsou podrobně zaznamenány i závadné scény). Snímek **Zítřka a pozítří** byl odvysílán až 19. 6. 1963.
- 19/ Jarmila Cysařová: *12x život s televizí. Hovory za obrazovkou*. Praha 1998, s. 12.
- 20/ Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.
- 21/ Archiv bezpečnostních složek, fond 138-142-1 (Denní zpráva č. 13 ze 7. 2. 1967). Vypuštěná pasáž pochází z rozhovoru po časopis Květy.
- 22/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-70-1 (Denní hlášení č. 79 ze dne 18. 12. 1964). Cenzura ale postihovala i další sovětské autory, básníky i dramatiky, s jejichž některými díly se český čtenář či divák nesměl seznámit, protože vznášené výhrady vůči poměrům v Sovětském svazu by mohl špatně pochopit, případně jimi podepřít protisovětské (či obecně protikomunistické) smýšlení.
- 23/ Předchozí omezené amnestie byly vyhlášeny v letech 1953, 1955 a 1957.
- 24/ Blíže viz Jaroslav Rokoský: *Amnestie 1960*. Paměť a dějiny, 2011, č. 1, s. 36-54.
- 25/ Jeden z mála ohlasů sepsal Vladimír Just, jenž považoval **Dlouhé dopoledne** za dílo normalizující se televize a důvěru v něm nevzbuzovala ani přítomnost Jaroslava Moučky (viz Vladimír Just: *Úvahy posttelevizní – Vůbec ne dlouhé dopoledne*. Literární noviny, 2001, č. 10, s. 12).
- 26/ Jindřich Švehla: *Dívej se a žij*. Týdeník Československá televize, 1989, č. 33, s. 8-9.
- 27/ Viz *Ideově tematický plán Čs. televize 1990/1991*. Praha 1989, s. 128 a 150.