

ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA V.

Jan Jaroš

Také toto další pokračování studie o československé televizní tvorbě minulých let vychází z programu studijních projekcí ČT KINO ARCHIV, pořádaných v České televizi divizí Obsah a Vnitřní komunikací pro zaměstnance ČT.

Když skončil socialismus s lidskou tváří

Je zajímavé sledovat, jak se v průběhu roku 1969 rychle měnila hodnocení nedávných událostí, myšlenek i lidí. Tlak nastupující normalizace byl stále patrnější, jakkoli se stále ještě dokončovaly pořady, které již byly z vysílání vyřazovány, pokud se vůbec do něho dostaly a nebyly zakázány rovnou během schvalování. Tyto změny lze názorně doložit rozdílným pojetím dokumentárních výpovědí, které od vysílání dělilo pouhých šest měsíců.

Na přelomu 1968/1969 oslovili tvůrci pořadu *Zvědavá kamera* několik známých osobností, aby se vyjádřili, co očekávají od nadcházejícího roku 1969. Struktura výsledného publicistického pořadu nazvaného *Předpovědi* je složitější, proplétá se v něm několik průběžně se opakujících rovin: vedle zasmušilých veršů Karla Šiktance přednášených Janem Třískou jsou to předpovědi astrologa Rudolfa Hřebačky, až směšné svou „vědeckostí“, jenž podle astronomických znamení a postavení planet vysvětluje, které dny budou šťastné a které naopak nešťastné v celonárodním měřítku.

Do tohoto zastřešujícího rámce jsou vkládány jednotlivé vstupy spisovatelů (Jan Procházka, Jan Drda), herců (Ladislav Pešek, Miroslav Horníček), sportovců (Věra Čáslavská), zpěváků (Marta Kubišová) i politiků (Zbyněk Vokrouhlický, Luděk Pachman), kteří se svěřují se svými vizemi. Vesměs vyzývají, aby lidé neklesali na mysli, protože český národ zažil ve svých dějinách už mnohé pohromy a vyvázl z nich, aby poctivou prací naplňovali své smýšlení. Drda uvažuje nad tím, že vždýcky nějak bylo, Luděk Pachman hlásá přetvořené marxistické heslo, aby se spojili nikoli proletáři, ale všichni slušní lidé. Kubišová slibuje, že bude zpívat a svým zpěvem vlévat naději, dokud bude smět.

Zatímco Hřebačkovy astrologické předpovědi působí bizarně a obskurně, zatímco přednes veršů se blíží nezávazné umělecké vsuvce (na pozadí fotografií z vesmíru) a mají zřejmě vnášet jakousi oduševnělou nadstavbu, výpovědi jednotlivých tehdy známých osobností se vyznačují jistou obezřetností. Za vnější bodrosti či rozšafností probleskují nevyslovené obavy, které přece jen obalují proklamovaná slova naděje, když všichni si zjevně uvědomují, že by neměli šířit poráženecké nálady.

Proto tu také nezazní ani jediné slovo o vpádu a „dočasné“ přítomnosti sovětských vojsk, o rozvratu očekávání spojených s „pražským jarem“, proto převažuje řekněme chlácholivá dikce oznamující, že i tuto nepříznivou dobu je zapotřebí nějak přečkat a nadále věřit nedávným ideálům. Mnohdy zaznějí výzvy k uvážlivosti, varující před zbytečnými násilnostmi a vlastně vyzývající k (dočasnému?) smíření se s nastalými poměry, které snad nebudou trvat věčně. Nedávným celebritám roku 1968 nakonec ani taková vstřícnost nepomohla, zanedlouho byli téměř všichni odstraněni z veřejného života (snad s výjimkou Drdy, jenž záhy zemřel, Peška a Horníčka) a posléze skončila i samotná *Zvědavá kamera*.

V astrologově přednášce zazní informace, že *Předpovědi* se budou vysílat v březnu 1969 (a skutečně se vysílaly 7. března), takže i vzhledem k tomu se trochu nejistě vyhlížející muž, jehož řečnění před kamerou postrádá potřebnou sebejistotu, rozhodl uzpůsobit zacílení svých věštek, v nichž zdůrazňoval hlavně ty pozitivní dny, vládu i společnost. K zašlapání posledních jiskérek naděje přitom stačilo několik měsíců, během nichž si mocenskou pozici na vrcholu stranické hierarchie upevňuje

Gustáv Husák a dosazení Jana Zelenky, provázeného ochotnými přísluhovači, na místo ředitele Československé televize. Po jeho příchodu již nic nebránilo tomu, aby se i na televizních obrazovkách rozběhla normalizační opatření naplno.

K prvním ukázkám nového politického kurzu náleží dokument „*Vlastenci*“ bez masky, který protestní demonstrace kolem 21. srpna 1969, kdy uplynul rok od takzvané bratrské pomoci, hodnotí jako protisocialistickou akci.^{1/} Narychlo vznikající pořad byl během dvou týdnů nachystaný k vysílání, do něhož je změnou programu vsunut 5. září 1969 jako příloha Televizních novin.^{2/} Zachycuje potlačení masových protestů (připomínaly, že uplynul rok od vpádu „spřátelených“ vojsk), které se odehrály nejen v Praze a Brně, ale také i v dalších městech. Odkaz obrodného jara 1968 je tu prezentován jako dílo domácí kontrarevoluce podporované ze zahraničí, která ze zákulisí ony protesty organizovala a neváhala přitom zneužít asociální mládeže. Ta se vyžívala ve vandalských činech – stavěla barikády, po zasahujících jednotkách házela dlažební kostky, rozbíjela výkladní skříně, ničila veřejný majetek a kradla. Kradmé pohledy na záhadná zahraniční auta či tváře vyhlížející z oken takové konspirační pozadí přímo naznačují.

Jakousi podkladovou osnovou celého pořadu jsou záběry pouličního dění, pořízené nejspíš Státní bezpečností, které zachycují i použití vodního děla na rozeznání demonstrací, zdůrazňují opakované výzvy policejních sil, aby se dav rozešel, protože jinak se účastníci svévolných nepokojů vystavují hrozbě zadržení a trestnímu stíhání. Je patrná snaha představit zasahující jednotky (vesměs české!) jako ohleduplné, postupující přísně podle zákonných norem, které se nedopouštějí žádných násilností, naopak sami se stávají terčem útoků a mnozí policisté (řečeno dobovým termínem příslušníci Veřejné bezpečnosti) končí s různě závažným zraněním v nemocnici, když je napadl zfanatizovaný dav, označoval za gestapáky a chtěl je ubít. Vyslechneme i jejich výpovědi, když spočívají na nemocničním lůžku, povahu zranění shrnuje i lékař, když je označuje za záměrně způsobená, zhrozen brutalitou a nenávisť odpůrců socialistického zřízení.

2

Základní osou jsou ovšem výsledky jednotlivých mladistvých delikventů (nikdo jiný se zřejmě demonstrací neúčastnil!), v nichž se odhaluje jejich podprůměrný intelekt, pochybné rodinné zázemí, sklon ke kriminalitě a celkově asociálnímu chování. Někteří sotva dokončili základní vzdělání, další mají pochybné zdroje obživy, když „pracují“ jako striptérka nebo prostitutka specializující se na okrádání zákazníků, někteří nemají kde bydlet ani zaměstnání a bezdomovecky přežívají na ulici. Věsměs se vyznačují ochotou podléhat davovým instinktům, když se bez přemýšlení a zábran účastní protiprávního jednání, jak oznamuje komentář. Sotva lze u nich očekávat nějakou politickou motivaci, jen jeden z nich nepříliš přesvědčivě oznamuje, že chtěl podpořit Dubčeka.

Naproti tomu vyslyšající orgány (zpravidla v civilním oděí) se chovají korektně, nenamítají nic proti tomu, aby vyslychané osoby kouřili, a dotazují se na prokázané skutky, které provinilci věsměs přiznávají, vyprávějí, jak se ocitli v davu a co všechno činili. Výsledky jsou zachyceny v dlouhých, většinou nehybných záběrech, kdy vyslychaní jsou ke kameře otočeni zády, takže obraz zpodobňuje obličej vyšetřujícího; jen ojediněle spatříme jejich tvář, když připouštějí pomýlenost svých činů. Zcela ojediněle je ukázán dopis matky jednoho z vyšetřovaných, která tam píše, že nadávky do gestapáků jsou zcela nepřipadné, protože mládež nemá ani ponětí, jak si Gestapo počínalo.

Ačkoli se scény výsledků chtějí navodit iluzi autenticity, zdání bezprostřednosti zcela selhává, protože je zjevné, že vyslyšající postupují jak v ukázkovém instruktážním filmu o správném postupu při vedení výsledku a vyslychaní, ačkoli označovaní za delikventní mládež, se vyznačují až sebezpytnou pokorou, ochotni vypovídat víceméně spisovně naučená či předpřipravená sdělení (používají třeba zásadně žádoucí formulace „příslušník Veřejné bezpečnosti“), ačkoli bychom čekali jiná, hovorová či argotová



vyjádření, případně vzpurnost či přidrlost. Možná jim bylo za ochotu žádoucně vypovídat a případně udávat další spolupachatele slíbeno, že nebudou přísně trestáni. Bylo by jistě zajímavé tyto mladistvé delikventy dohledat (nyní by jim mohlo být kolem sedmdesáti až pětasedmdesáti let) a zjistit, co se skrývalo za jejich ochotou veškerá obvinění bez zábran přiznávat.

„Vlastence“ bez masky sice televize urychleně zpracovala a uvedla, avšak jejich ohlas jak v dopisech adresovaných televizi, tak v tisku zřejmě nebyl takový, aby uspokojil. Například komunistický kritik Oldřich Rafaj si v Rudém právu postěžoval, že tisk mlčky přešel premiéru i reprízu tohoto politicky tak důležitého pořadu.^{3/} Divácké ohlasy (ve dvou svodkách jich je zachyceno bezmála dvacet) byly ve většině případů odmítavé, psány anonymně kvůli obavám z případného postihu.

Pisatelé se zdráhali uvěřit předkládané verzi, obvinili ji ze lži, pochybovali, že by přiznání vyslychaných byla autentická, a dokonce hlásali, že jim snímek otevřel oči – a že nyní se také oni cítí jako kontrarevolucionáři. Dokonce se vyskytly výzvy, aby se propagační pořady dělaly právě takto, že lidé budou ještě více okupační režim nenávidět. Jeden z nepodepsaných dopisů končil touto úvahou: „Pravda nevítězí, ta se ukáže ve své nahotě. A nám se ukázalo, že žít bez iluzí v tvrdé realitě, v této podvedené, drancované zemi s prohranou budoucností, to je ta krutá nefalšovaná pravda, která nám ze všeho zbyla, to je ta tragédie národa.“^{4/} Podrobný písemný popis celého pořadu, k němuž jsou připojeni i autoři, jejichž jména byla po odvysílání přečtena nejspíš hlasatelkou, protože v pořadu samém se o nich žádný údaj nevyskytuje, zanechalo v jedné ze svých každodenních informačních svodek Rádio Svobodná Evropa.^{5/}

Jak to bylo s vítězným Únorem?

I v časech relativního politického uvolnění zůstávaly únorové události roku 1948 nedotknutelným počátkem nové společnosti, ostatně i reformní komunisté hlásali „socialismus s lidskou tvář“. V roce 1968 natočená anketa s mladými lidmi, odvysíláná jako příloha Televizních novin, prozrazuje dvojí reakce: buď se vyskytují odpovědi v podobě bezmyšlenkovitě naučených školních frází, nebo opatrně negující tvrzení, že toto datum jim nic neříká, nijak ho neprožívají. Ani jednou nezazní, že by se snad jednalo o předěl, který nastolil něco nežádoucího. Záznam těchto výpovědí pak reportérka předloží vysokoškolskému pedagogu Jiřímu Hermachovi (1912–2011), jenž se právě vyslechnutá sdělení pokouší komentovat. Sdělí, že je chybou, vydávají-li se mezní data novodobých dějin za posvátné pomníky, neboť každá generace – včetně té právě dospívající – si vytváří vlastní žebříček hodnot a událostí, k nimž se odkazuje.^{6/}

Na počátku normalizace naopak zesílil tlak na to, aby se tehdy nastoupivší režim legitimizoval i prostřednictvím ohlédnutí na důležité okamžiky novodobých československých dějin – ať již to bylo osvobození Rudou armádou roku 1945 nebo komunistický převrat v únoru 1948. Těchto událostí se dotýkaly dokumenty i hrané projekty, televize uváděla i vystoupení stranických funkcionářů. Například Miloš Jakeš, tehdy na veřejnosti málo známý předseda Ústřední kontrolní a revizní komise ÚV KSČ, v roce 1973 spatra přednesl zamyšlení nad významem únorových dnů, kterých se osobně účastnil. Navíc se pořad nenatáčel v televizním studiu, nýbrž v plenéru na nábřeží, kam Jakeš jako by náhodně přišel. Zhruba čtyřminutové povídání bylo zaznamenáno v jediném záběru (a tudíž bez jakéhokoli střihu), což prokazuje, že z vysoce postavených komunistů právě Jakeš dovedl nastolit představu, že je schopen hovořit bez přípravy a s puncem bezprostřednosti – pokud se ovšem přinášené sdělení nenaučil nazpaměť.^{7/}

Z výročních pořadů vznikajících v první půli 70. let byla za zvlášť důležitou považována „hraná reportáž“ *Jak to bylo v Únoru?* (1972), přichystaná na příslušné výroční dny následujícího roku.^{8/} Nijak



nezastírala svůj agitační rozměr. Osvětově sestavený scénář, plný planých plků a hraničící s nechtěnou směšností, přichystal Bedřich Pilný, jenž mimo jiné vyučoval na FAMU, a režie se ujal Antonín Dvořák, dosazený do ČST jako záruka správného vývoje. Dvořák, ustavičně tíhnoucí k ochotnický neobratnému vyprávěčství, je podepsán pod vícerymi angažovanými hrami z dějin dělnického a komunistického hnutí, které měly zdůraznit, jak současnost navazuje na odkaz slavné minulosti (*Bitva, Rudá záře nad Kladnem, Když Praha povstala, Anna proletářka, Čas zakladatelů* atd.). Autoři svůj výplod pojednali jako mozaiku jakoby vzdělávacích ateliérových výjevů, prokládaných statickými fotografiemi, které byly opatřeny vysvětlujícím komentářem (pronáší ho Karel Höger). Předkládané scénky, jejichž ideové zakotvení také symbolizuje výběr nástěnných obrazů v pozadí (Lenin, Masaryk, náboženské téma...), zachycují v jakémsi osvětovém zhuťnění okamžiky tehdejší vládní krize. Zdůraznily sílu komunistů zde zosobněných jak postavou Klementa Gottwalda, tak anonymními dělníky zastoupenými jednak jednou konkrétní rodinou, jednak hloučkem odborářů svolávajících obřímí sjezd a příslušníky Lidových milicí. Další důležití komunisté spjatí s únorovým převrácením však jmenováni nejsou, protože mnohdy skončili v nemilosti (představitelé Lidových milicí František Kriegel a Josef Pavel), někdy i popraveni (generální tajemník KSČ Rudolf Slánský).

Ani mimořádná šíře protivníků, zastoupených daleko četněji, ať to byli politici (prezident Edvard Beneš, místopředseda vlády Petr Zenkl, národní socialista Vladimír Krajina, kolísavý sociální demokrat Bohumil Laušman, lidovečtí ministři Hála a Šrámek, americký velvyslanec Steinhardt), průmyslníci, reakční studenti či novináři, nezmohla nic s moudrostí a předvídavostí komunistického vedení. Dokonce i dělníci dosud stojící mimo komunistickou stranu zahazují své legitimace nespokojení s počínáním svých vedoucích představitelů.

Staticky pojatý, inscenačně zploštělý snímek nasnímaný Vladimírem Opletalem se téměř výhradně soustředí na politická zákulisí, jedinou privátní rovinou je milostný vztah dcerky (Kateřina Macháčková) z uvědomělé dělnické rodiny a studenta žurnalistiky (Eduard Žemla), který však smýšlí protikomunisticky. Nakonec emigruje, aniž by se s dívkou rozloučil, navíc vychází najevo, že udržoval vícero milostných vztahů a rozhodně se nemínil vázat. Jmenovitě tato linie je asi nejhůře zvládnutou položkou celého pořadu.

Ostatně „přepálené“ zobrazení reakčních sil, nestydatých ve svém počínání, má ukázat jejich mravní úpadek a honbu za osobním prospěchem. Jedině nemocný, zesláblý Beneš je postavou politováníhodnou, vyčítá svým přátelům, že protestní akci s demisemi špatně připravili, když nedosáhli většiny (ve vládě zůstali Jan Masaryk a Ludvík Svoboda), takže mu nezbyvá než přijmout Gottwaldovy návrhy.

Slabošsky nezodpovědné chování antikomunistické opozice má symbolizovat zejména výprava studentského průvodu na Hrad, ale studenti se mezitím rozutekli dřív, než je stihl prezident pozdravit. Důraz na křečovitě pronášené repliky, ať již mají evokovat moudrost či naopak zákeřnou zlobu, nutně postrádá základní uvěřitelnost. Některé postavy karikovány až k hranici únosnosti (např. sokolský funkcionář Hřebík, vyplísňený samotným Benešem).

Obsazením druhořadých herců Bohuše Pastorka (do role Gottwalda) a Jiřího Pleskota (v úloze Edvarda Beneše), kteří jediní v celém pořadu byli vedeni, aby postihli vnější obrys gest i mluvy obou osobností, však Dvořák následoval koncepci Otakara Vávry, jenž je v týchž rolích přijal do Dnů zrady v té době právě dokončovaných (a poté se vyskytovali v jeho dalších filmech Sokolovo a Osvobození Prahy). Dvořákovi se podařilo získat i známější osobnosti: vedle již zmíněného Högera jsou to Vladimír Menšík, jenž zcela zbaven jakéhokoli charismatu selhal v postižení lidoveckého ministra Hály, a Jan Libíček

coby požívačný bankéř, dále se mihnou např. Martin Růžek, Jiří Lábus, Jaroslav Satoranský nebo Josef Větrovec.

Dobové ohlasy v tisku byly samozřejmě vlídné a vstřícné, ostatně nic jiného recenzenti ani napsat nesměli. Komunistický věrozvěst mezi novináři Jan Kliment výsledek označil za cennou ukázkou beletrizovaného dokumentu, jemuž odpouští i případné historické nepřesnosti a kterému vyčítá jen to, že zvolené pojetí narušil vřazením fiktivního rámce s dělnickou rodinou, který považuje za nepřesvědčivý.^{9/} Protože však toto prostoduché dílko, plně poplatné dobové ideologické dikci, později již uváděno ani připomínáno nebylo, upadlo v zapomnění.

Jak se pohlíželo na izraelsko-palestinské vztahy: Obyčejný sionismus + Klíč k domovu

V rozmezí několika málo měsíců uvedla znormalizovaná ČST dva propagandistické dokumenty, *Obyčejný sionismus* (29. prosince 1982) a *Klíč k domovu* (9. března 1983), vykreslující židovský stát jako surového agresora, jenž deptá a vraždí palestinské obyvatelstvo. Oba natočil Martin Chlupáč (narozen 1955), jenž se v 80. letech cíleně věnoval natáčení prorežimních snímků, nejčastěji se zahraniční tematikou, v nichž ukazoval prohnitost kapitalistické společnosti.^{10/} K otázce konfliktních izraelsko-arabských vztahů se znovu vrátil v trilogii *Obrazy ze svaté země*, uvedené v roce 1990, i když připravované ještě na sklonku bývalého režimu.^{11/} Zmínil konfrontační rétoriku a spíše chtěl vyslovit politování nad tím, že znepřátelené národy nejsou schopny se nijak domluvit, protože na násilí spáchané jednou stranou odpovídá ta druhá s ještě větší razancí. Nadále ovšem vychází z předpokladu, že kořenem všech nesnází je sestěhování židovského obyvatelstva na původně palestinské území. Zajímavé je, že ve všech zmíněných titulech je úloha islámu víceméně potlačena, zdůrazněny jsou především rozepře národnostní a kulturní.

Už názvem *Obyčejný sionismus*^{12/} jako by chtěl Chlupáč odkazovat ke slavnému ruskému dokumentu *Obyčejný fašismus* (1965), avšak naprosto postrádá jeho ironizující odstup. Ostatně podobný asociativní přístup zvolil i u dalších filmů: u dokumentů z 90. let *Což takhle dát si senát* a *Volby skončily – zapomeňte* parafrázuje názvy populárních hraných filmů, v prvním případě českého (*Což takhle dát si špenát*, 1977), v druhém italského (*Vyšetřování skončilo – zapomeňte!*, 1971). Podobně jako Michail Romm v *Obyčejném fašismu* zkoumal kořeny této zhouby, také Chlupáč se snaží postihnout historický obzor, mapuje vývoj židovských nároků na vlastní zemi, jak je na sklonku 19. století formuloval Theodor Herzl (1860–1904), přes založení Izraele až k dnešku, ale židovské snahy s přehnaně tragickou dikcí hodnotí jako násilnické, podporované hlavně ze Spojených států penězi i zbraněmi.

Režisér se pokouší vyvléci se z obvinění, že by hlásal antisemitismus – odmítá jen utlačovatelské praktiky sionismu. Proto se v úvodním záběru zaštiťuje citátem filozofa Betrandu Russella, jinak komunistickým režimem spíše odmítaného, jenž jako svého druhu závěť napsal, že ani utrpení židů za druhé světové války jim nedává právo způsobovat stejné utrpení jiným. A poté následují výroky připsané nejružnějším státníkům včetně izraelských – například Menachem Begin prohlásil, že s nepřítelem nelze mít soucit, že na rozvalinách arabské kultury si židé vybudují vlastní civilizaci.^{13/}

Použitá vyjádření mají vesměs podporovat tezi o ničemnosti a proradnosti jak sionismu, tak Izraele jako teokratického vykořisťovatelského státu. Snímek pozvolna spěje k tvrzení, že izraelské počínání má mnohé styčné body právě s nacismem, počínaje přesvědčením o vlastní výjimečnosti (Izraelci se považují za národ vyvolený Bohem), přes ideu „svaté války“ proti arabským sousedům a konče pohrdáním méněcennými národy, jmenovitě Palestinci. Ostatně židovskými radikály vyvražděnou



vesnici Dejr Jásin (arabsky: دير ياسين, v anglickém přepisu Deir Yassin), k čemuž došlo ještě před založením Izraele, srovnává s osudem českých Lidic. Obviňuje sionismus, že chtěl vrazit klín do dělnického hnutí a odloudit židovský proletariát, že vždy napomáhal zájmům imperialismu, kterému slouží i zdánlivě nepolitické židovské organizace.

Obyčejný sionismus předkládá jednorozměrnou, veskrze účelovou obžalobu Izraele, že se dopouští válečných zločinů. Zcela pomíjí, že za celou dobu své existence musel několikrát hájit samotnou existenci, když jej napadly sousední státy, a veškeré jeho aktivity byly tudíž obranné i v případě rázných útoků. Sdělované záležitosti prezentuje jakoby z nadhledu, se zdůrazněním mezinárodních kontextů. Chce diváka přesvědčit silou argumentů, že sděluje (jedinou možnou) pravdu.

Volí k tomu členitou vypravěčskou strukturu, poskládanou z komentovaných archivních fotografií a filmových či televizních záběrů, které mají dokládat izraelskou rozpínavost i krutost; z průběžných výkladů, jak je v roli moderátora sděluje herec a recitátor František Skřípek (1952), jenž sedí ve studiu jako při vysílání běžného zpravodajství, máme získat představu Izraele v úloze válečného štváče. Jako hosty, kteří objasňují podstatu sionistického spiknutí proti pokrokovým silám, si pozval „odborníky“, ať již to byl politický pracovník Josef Skydánek (1934-2023) nebo zahraniční zpravodaj deníku Rudé právo Milan Jelínek (1947), kteří kritizují politiku jednak Izraele, jednak Spojených států. Konečně tu vystupují protiizraelští aktivisté blíže neidentifikovatelní, Burhan Kalak z Organizace pro osvobození Palestiny a komunista Ibrahim Malik. Oba svorně odsuzují izraelský militarismus a slibují, že budou usilovat o mírové řešení konfliktů.

Jestliže *Obyčejný sionismus* chce působit hlavně na rozum a vést k pochopení zločinné podstaty Izraele, *Klíč k domovu* hodlá téhož dosáhnout skrze emoce, skrze utrpení těch nejbezbrannějších, a sice dětí a mládeže. Ze zranění, střelných i popáleninových, se léčí v pražských nemocnicích a televizní štáb se jich táže, jak ke svým zraněním přišli (v arabštině vedené rozmluvy jsou simultánně překládány do češtiny). Dovídáme se, že doslova od malička protestují proti izraelským utlačovatelům, kteří neváhají střílet, stávají se obětí leteckých náletů, často přišli o své nejbližší. Svě zážitky i postižení však popisují jakoby nezúčastněně, jako něco, co se jichž vlastně už netýká.

Od počátku Chlupáč buduje protiklad mezi mírumilovnými Palestinci a zlotřilými izraelskými vojáky (zazní tvrzení, že vztaženo k počtu obyvatelstva má Izrael největší armádu na světě). Ze všech stran doléhá stvrzení tohoto protikladu. Izraelská píseň zdůrazňuje výjimečnost Židů předurčených ostatním vládnout, palestinská naopak opěvuje krásy vlasti a smutek z jejího ničení. Vyrozumíme, že zločinnost Izraele se projevila i vtom, když nechal volné pole působnosti vražednickým maronitským (křesťanským) falangám, aby během nočního přepadu pobily stovky až tisíce lidí v libanonských uprchlických táborech Sabra a Šatíla, dokonce jim k tomu izraelští vojáci svítili.^{14/} Právě u toho incidentu nejlépe vysvitne účelovost jednotlivých tvrzení, protože pomíjejí vše, co takovým tragickým skutkům předcházelo.

Palestinská lékařka (z bezpečnostních důvodů nebyla ani jmenována), která v Československu vystudovala, a tudíž mluví česky, se zalkává, když mluví o zkáze své rodiny – Izraelci totiž v jedné bejrútské nemocnici, kde pracoval i její manžel, vyvraždili všechen zdravotnický personál i pacienty. V třesoucích se rukou drží dózický klíč od svého domova, do něhož, jak věří, se jednou vrátí, odmítajíc si připustit, že už nemusí existovat. Právě klíč od domu coby symbol zesobňuje touhu i rozhodnutí někdy se vrátit do míst, která Palestinci považují za svá rodná. Ale k protestu se přidávají také „uvědomělí“ izraelští občasné, třeba komunistická právnička Felicia Langerová (1930-2018), která obhazuje palestinské politické vězně, často bezdůvodně a bez obžaloby či rozsudku, bez jakýchkoli práv zavíraných do sběrných táborů, kde jsou vystaveni ponižujícímu zacházení, chorobám, mučení

i zabíjení. Její rozvášněný telefonát provází pohled na statickou fotografii mužů se zdviženými rukama opřených o zeď – údajně pochází z nejspíše tajeného tábora Ansar, do něhož ani Langerová nesměla nikdy vstoupit.^{15/}

Klíč k domovu jasně ukazuje, jak propaganda – a to i současná (psáno v roce 2024) během nynějšího izraelsko-palestinského konfliktu – pracuje s dojemnými motivy, jakými jsou zejména utrpení, případně umírání dětí, jak dokládají závěrečné snímky, které dokládají řádění izraelské armády, jež se neštítí ničeho. Stejně tak je patrné, že jen levicové – potažmo komunistické – síly jako jediné mají vůli bránit v dalším páchání zločinů, kterých se dopouštějí výhradně Izraelci, aniž by padla jediná zmínka o palestinských zločinech, které ničivé izraelské odpovědi zpravidla předcházejí. I tento film zcela záměrně pominul složité předivo blízkovýchodních hrůz, které se jen řetězí do vzájemného zabíjení z obou stran, když Izrael brání svou integritu i ustavičné zpochybňování vlastní existence jen reaguje na vražedné útoky zvenčí. Svým zacílením to není jediná takto orientovaná výpověď – stejně vyznívají i sběrné reportáže *Palestina bojující* (1970) a *Pravá tvář sionismu* (1973), rovněž ukazující, jak nejen komunistické státy, ale vůbec celosvětové levicové hnutí vytrvale podporují „utlačované“ Palestince proti údajně expanzivnímu Izraeli.

Když historie promlouvala ideologicky správně

1) Angolský deník lékařky

Režisér Vladimír Kavčiak (narozen 1948) patřil k ideologicky nejspolehlivějším tvůrcům, jací v Československé televizi pracovali. Na rozdíl od jiných režimu poplatných umělců se vyznačoval nesporným talentem, profesní obratností a ochotou zapracovat do svých výpovědí i novátorské vypravěčské postupy.^{16/}

7

Během dvou normalizačních desetiletí dokončil bezmála padesát projektů. Lze je rozdělit do tří velkých skupin: jednak popisoval, s jakými problémy museli zápasit lidé hodlající socialisticky pracovat i žít, jednak natáčel životopisné vhledy do osudů význačných osobností (např. Albrecht z Valdštejna, Josef Dobrovský, Karel Hynek Mácha, Božena Němcová, Julius Fučík...), nucených perně prosazovat své záměry, jednak rekonstruoval důležité události zpravidla mezinárodního dosahu, ať již se vztahovaly ke vzdálenější minulosti nebo se týkaly záležitostí téměř současných.

Na snímku *Angolský deník lékařky* (1984), který pojednává o únosu 66 československých občanů protivládními silami, začal pracovat v době, kdy se ještě vyjednávalo o návratu posledních zadržených.^{17/} Spoléhal, že diváci budou obeznámeni s celým incidentem, jemuž sdělovací prostředky věnovaly značnou pozornost včetně šíření jediné správného výkladu (angolské protivládní hnutí UNITA podporovali američtí imperialisté, protože se nelze divit jeho teroristickým skutkům), takže se soustředil toliko na postižení dotyčné události, aniž by větší prostor poskytoval politickým akcentům.

Připomeňme si orientačně poměry v této africké zemi. Po několik desetiletí sužovala Angolu válka. Místní povstalecké jednotky nejprve usilovaly o vymanění své vlasti z koloniálního područí – Portugalsko se nadvlády vzdalo až v roce 1975. Poté se však rozhořely mocenské boje mezi jednotlivými skupinami, které však původně byly postaveny na kmenovém principu. S etnikem Mbundu související Lidové hnutí za osvobození Angoly (MPLA), které podporováno socialistickými zeměmi – Kuba tam dokonce vyslala početné vojenské jednotky – ukořistilo vládní postavení, proti němuž se zbývající opoziční síly vymezily. Národní svaz za úplnou nezávislost Angoly (UNITA), který se opíral o kmen Ovimbundo, se zprvu orientoval na čínský maoismus, ale později těžil z americké



pomoci. Býval vydáván za demokratickou protiváhu „komunistického“ režimu (představitel UNITA Jonase Savimbiho dokonce přijal americký prezident Ronald Reagan), třebaže jeho akce bývaly spíše destruktivní, vyhýbal se nabídnuté spolupráci, když ve volbách nezvítězil. Další opoziční seskupení Národní fronta pro osvobození Angoly (FNLA), které vyrůstalo z populace Bakongo, zprvu těžilo ze spolupráce se soudním Zaire, než také získalo americkou přízeň.

V rámci „internacionální pomoci“ působili v Angole také českoslovenští odborníci – např. v osadě Alto Catumbelo uváděli do provozu továrnu na výrobu papíru a celulózy, neboť v blízkosti se rozkládaly rozlehlé lesní porosty. Čeští a slovenští pracovníci tam pobývali i se svými rodinami. Vyskytovalo se tam i zdravotní středisko, osazené československými zdravotníky, které bylo otevřeno i pro místní domorodé obyvatelstvo. 12. března 1983 přepadly Alto Catumbelo jednotky UNITA, povraždily místní ostrahu a zajaté cizince (vesměs civilisty, kteří žádnou zbraň nikdy nevlastnili) přiměli k pěšímu pochodu na území povstalců ovládané.

V obtížném terénu, vysílení psychicky ustavičnou nejistotou a fyzicky strádající nedostatkem či nestravitelností jídla, průjmy, horečkami i různými zraněními, ušli přes 1300 kilometrů. V červnu 1983 UNITA propustila všechny ženy, děti a několik nemocných mužů, zbývající unesení v zajetí setrvali ještě celý další rok a Savimbi za jejich propuštění požadoval statisíce dolarů, neboť tolik prý stála péče o ně... Až později vyšlo najevo, že byl zvažován vojenský zásah mimo jiné kubánských vojáků, který by unesené osvobodil, ale UNITA pohrozila jejich pobitím, pokud by k něčemu takovému došlo.

Kavčiak svůj film označil za „uměleckou rekonstrukci“, která postihla celkový průběh i charakter zpodobněné události, i když osudy jednotlivců se mohly lišit od skutečných událostí. Proto také postavy byly svého druhu anonymizovány, když většinou přišly o svá jména. Jako předloha posloužily deníkové zápisky doktorky Marie Hudečkové (i ta byla vedena jako bezejmenná lékařka), ale uplatněný pohled byl kolektivní – těkal z jednoho člověka na druhého, zaznamenával mnohdy jen útržkovité repliky, byť někdy až okázale zdůrazněné, všímal si též dětí a jejich strastí. Jen ojediněle však zazněly floskule o uvědomělé stranickosti, kdy mezi mluvčími unesených, kteří měli jednat s velitelem únosců, se mimo jiné ocitli zástupci komunistů a odborů.

Angolský deník lékařky vznikl výhradně v domácích lokalitách, které docela zdařile evokovaly ty africké, zachycuje, jak obtížně se unavení lidé prodírají lesnatými porosty, vyprahlým kopcovitým terénem i mokřinami, jak se brodí řekou.^{18/} Postihl přechody za setmění, denní vedra i noční chlad. Ukazuje, jak mezi nimi vznikají hádky (třeba o jídlo), jak snadno propadnou vznětlivosti i depresím, jak trpí nedostatkem základní hygieny, odění i obutí. Psychické rozpoložení je však herecky postiženo dosti toporně, v tezatvých zkratkách, s promluvy pro svou úsečnost zbytečně proklamativními. Třeba titulovou lékařku, jíž s trochou výrazové exprese ztělesnila Jana Brejchová, sužují výčitky svědomí, že zbavena léků i přístrojů nemohla účinněji pomoci (jeden z unesených umírá poté, co spadl z improvizovaných nosítek).

Putování nikoli náhodou přirovnávají vystresovaní lidé k „pochodu smrti“ či k pobytu v koncentráku, když vysílené ženy ztratí menstruaci. Přitom se k nim vojáci UNITA chovají v rámci možností korektně, zajišťují nosítka pro ty, kdo už nemohou pokračovat v chůzi, je patrné, že mají příkázáno celou výpravu přivést živou. Autenticitu zajišťuje i jazykové rozvrstvení, vojáci mluví portugalsky a stejným jazykem s nimi komunikují také unesení, zazní i francouzština, když mezi povstalice zavítá televizní štáb. Bohužel schází překladový doprovod, i když smysl hovorů vytušíme z navozeného významového kontextu, případně z pozdějších zmínek v českých či slovenských rozmluvách.^{19/}

Angolský deník lékařky měl mít premiéru v neděli 17. března 1985, ale jeho uvedení se o dva měsíce zpozdilo, nejspíš se protáhly dokončovací práce – odvysílán byl až 19. května. Ohlasy byly veskrze



příznivé, například v časopisu *Scéna* se diváci dočetli, že inscenace získala potřebnou hutnost, aniž ztratila dramatický spád nebo se rozměnila v citově přespříliš nadsazených scénách, že díky určité verbální strohosti se mohly rozvinout ostatní vyjadřovací prostředky, že je třeba ocenit atmosféru příběhu i výběr exteriérů.^{20/}

O únosu československých občanů angolskými ozbrojenci vzniklo i několik dokumentů, důležitý je zejména Mančuškův hodinový snímek *Zajati v Angole* (2009), kterému se podařilo to, co pro Kavčiaka bylo nedostupné – natáčel přímo v africkém dějišti. Na své zážitky vzpomínají lidé, kteří se stali rukojmími, vracejí se do míst, kudy procházeli. Použity jsou i dobové archivní záběry, včetně ukázek z Kavčiakova dramatu, které slouží jako ilustrace různých okamžiků strastiplného putování. Otřásající jsou svědectví o lhostejnosti či vysloveném nepřátelství, na které naráželi po svém návratu do vlasti. Někteří známí se jim vyhýbali nebo jim dokonce přáli, že byli uneseni, vždyť do Afriky podle nich jeli jen proto, aby snadno zbohatli. Za cenné považují, že se podařilo začlenit i výpovědi někdejších příslušníků UNITA, kteří prozrazují svůj notně alibistický pohled. Vyprávění končí smířlivě, když někdejší unesený podá ruku černošskému vojákově, jenž kdysi za UNITA vedl vyjednávání, a obejmou se.^{21/}

2) Charakter

Jednu ze svých prací věnoval Kavčiak také Juliu Fučíkovi (1903–1943), za předlistopadového režimu uctívanému komunistickému mučedníku. V *Karakteru* (1983), jehož scénář si sám napsal, přiblížil nejen mladistvá Fučíkova léta, ale také zdůraznil, že tehdejší uznávání umělci i uměnovědci zpravidla vyznávali levicové postoje. Jako ukázkový doklad si zvolil rozhodnutí univerzitního profesora F. X. Šaldy (1867–1937), jenž svému studentu Fučíkovi, potažmo komunistické straně, předal časopis *Tvorba*, který o několik let dříve založil. Psal se totiž rok 1928, blížily se zemské volby a komunistické straně byl (dočasně) zakázán veškerý tisk, protože „rozvracel republiku“.^{22/}

Karakter ovšem zachycuje mnohem delší časové období – začíná počátkem ledna 1923, kdy došlo k atentátu na ministra financí Aloise Rašína, a uzavírá se o pět let později. Po celou dobu pozornost upíná právě na Fučíka a jeho vysokoškolské studium – vidíme jej výhradně na Šaldových přednáškách o francouzské literatuře a také výhradně jen on se s váženým pedagogem nebojácně pře, dokonce svou roztěkanou potřebou diskutovat rozbíjí výuku. Šalda si jej přesto váží a respektuje, ochoten mu i pomáhat: začlení jej do redakce čerstvě založené *Tvorby*, pouhým telefonátem na příslušná místa mu třeba vyřídí pas, aby mohl jet do Francie.

Vedle Fučíkova potýkání s Šaldou snímek sleduje i další roviny – v první řadě je to soukromá linie, kdy Fučík ve skromně zařízeném bytě žije „na hromádce“ se svou spolužačkou Váničkou, která však svůj vztah před rodiči – otec je opočenským starostou – tají a posléze jej téměř bez rozloučení opouští, protože touží po klidném manželství a není spokojena s jeho ustavičným zaneprázdněním^{23/}, pak se také vyskytne několik průhledů nejen na Šaldovy tvůrčí aktivity (spolupráce s Josefem Horou a Bohumilem Mathesiem), ale také na zavilé reakční nepřejícníky a intrikány v čele s divadelním a literárním kritikem Miroslavem Ruttem. Pohlédneme rovněž na několik výňatků z divadelních her, které Fučík recenzoval (přivítal Šaldovo *Dítě*, naopak odsoudil Lomovu hru o svatém Václavu jako veskrze měšťáckou).

Fučíka se Kavčiak rozhodl pojednat jako činorodou, svobodomyslnou postavu, kterou vzrušují sociální nespravedlnosti – proto vášnivě protestuje proti násilnému vystěhovávání chudých lidí z nouzové kolonie, proto pobývá u sutin zříceného domu, aby nebyl zamlčen počet obětí, které pohřbily. Počíná si velice impulsivně, bezprostředně a okamžitě reaguje na vnější podněty, ať již při výuce na fakultě,

v novinářské činnosti nebo ve veřejném prostoru. Ostatně hned na počátku příběhu jej spatříme, jak společně s Váničkou prohlašuje manželství za buržoazní přežitek, kterým se nehodlá spoutávat.

Vánička a Šalda se tu vlastně mění v jakési zástupné symboly řekněme starého myšlení, které je otevřeno novým podnětům a myšlenkám – avšak jednou neobstojí (v případě Váničky, která se nedokáže zařadit po bok svého milence a vyrůst ve stejně horoucí revolucionářku), zatímco jindy osvědčí ryzost svých postojů (Šalda takřikajíc překročí svůj stín a Tvorbu po kratším váhání odkáže Fučíkovi, ačkoli ten zprvu považoval za málo pravděpodobné, že by Šalda s takovým návrhem souhlasil).

Převážně ateliérová inscenace (obsahuje jen několik pouličních výjevů) se opírá o halasivé promluvy jednotlivých postav, které jsou načrtnuty vesměs jednostrunně, příběh má rysy agitačního plakátu. Sděluje, že i poctiví představitelé buržoazního světa musí uznat ideovou a mravní převahu komunistického smýšlení, navíc reprezentovaného nejmladší generací, která odmítá jakékoli kompromisy. I proto Šalda spatřuje ve Fučíkovi cennou posilu pro své novinářské aktivity.

Jestliže proklamativní rozměr verbální složky směřuje jedině k politické osvětě, která sotva může vyznívat přesvědčivě, herecké uchopení postav je vesměs toporné, brání v pochopení jejich motivací.

Především Jiří Wohanka v úloze Fučíka selhává, protože se uchyluje k významově vyprázdněné deklamaci slov, které jednou mají postihovat horoucnost, jindy zklamání, ale pokaždé se jedná o pouhou ztuhlou skořápku. Wohankův řečový projev skřípe přehnanou dikcí, která sotva evokuje Fučíkovu diskusní vášnivost. Jiří Holý pojednal Šaldu ztuhle a prkenně jako silně zneživotnělou figuru, která se opírá téměř výhradně o texty přednášek, která vlastně přednáší i v rodinném kruhu, kam Fučíka na jeho druhy občas pozve. Jemně chrčivá mluva, s níž Šalda zpola ironicky komentuje i svou výjimečnost (včetně závěrečné poznámky, zda by jako univerzitní pedagog mohl také skončit ve vězení, když navzdory zákazu pomáhá šířit komunistický tisk) sotva svého nositele polidští.

A Vlasta Žehrová coby Vánička zdůraznila maloměšťácké okouzlení své hrdinky milencovou zařatostí a rebelstvím, i když sama se na něm podílet nehodlá (ostatně i ve škole se Fučíka snaží umravňovat, neboť z jejího pohledu zbytečně napadá váženého pana profesora). V dalších rolích většinou žoviálně blahosklonných sympatizantů, se představí Petr Skarke (Josef Hora), Oldřich Vlach (Bohumil Mathesius), Pavel Soukup (Jiří Weil), zatímco tábor odpůrců, při hospodských scénách odsunutých do pozadí jako sbor pouhých statistů, se vyznačuje žlučovitostí a marným posměváčkovstvím.

Karakter (tuto starosvětsky znějící variantu slova „charakter“ Šalda běžně používal a ve zvoleném dramatickém kontextu jej má také charakterizovat jako muže včerejška, jenž je přitom schopen přijmout komunistickou vizi budoucnosti) překvapuje i svou vypravěčskou strnulostí. Kavčiak, jindy schopný vnést výrazovou expresi, ozvláštnit tok příběhu prvky reportáže, rekonstrukce apod., se smířil s popisným, statickým a inscenačně prvoplánovým, obrazově bezpříznakovým přístupem, jako kdyby hlásal toliko žádoucí hesla. Přesně takové „pomníkované“ založení nacházíme téměř ve všech okamžicích celého díla, které se tak míjí zamýšleným účinkem.

Když historie promlouvala pomýleně

1) Ranní ropucha

Dykova jednoaktová hra (nebo spíše konverzační hříčka, ve své době dokonce označená za veselohru!), nazvaná s hořkou ironií *Ranní ropucha* a odkazující k namyšlené bezohlednosti panovníka Ludvíka XV., vyšla poprvé časopisecky.^{24/} Knižní vydání následovalo až počátkem 20. let minulého



století, kdy se stala součástí *Revoluční trilogie* a doplnila další Dykova dramata *Figaro a Přemožení*, rovněž těžící z bouřlivých francouzských dějin.^{25/} Byla příliš krátká, než aby mohla být uváděna samostatně, takže ji zpravidla provázely další kratší doplňky. Naposledy se dočkala nastudování během první půle 60. let v Pardubicích (1960 – *Králové se baví*; společně s *Kočárem nejsvětější svátosti* od Prospera Mérimée) a Brně (1965 – *Revoluční trilogie*). V roce 1990 následovalo rozhlasové zpracování.

Zhruba dvacetiminutové televizní zpracování vzniklo v roce 1963 v náznakových kulisách, pořízeno na telerecording, takže výsledný obraz je jakoby rozpitý, nezaostřený.^{26/} Protagonisty jsou tu dva drobní venkovští šlechtici (Jaroslav Marvan zosobňuje toho veskrze spokojeného, Otakar Brousek naopak roztrpčeného), do jejichž vcelku poklidného života, zaplněného jedině malichernými rozmrškami, vpadne nenadálá králova návštěva – panovník (Ota Sklenčka), jehož při lovu zastihlo bouřné počasí, hledá přístřeší. Počíná si sebevědomě a pánovitě, se zjevnými úmysly se dokonce vydá obhlédnout hostitelovu mladičkou dceru, zaslechneme jen její pronikavý výkřik. Záhy se však vrací se slovy, že dívčin půvab jej nijak nezaujal. Mezitím si šikovaný šlechtic musel od králových dvořanů vyslechnout ponaučení, jakou čest i příslib kariéry u dvora představuje pro něho králův zájem...

Ono titulové rčení o „ranní ropuše“ coby ustavičně polykaných příkořích a životních zmarněnostech tu zazní několikrát – nejprve je vysloví Brouskův hrdina, někdejší důstojník, jenž přišel o ruku při kterési bitvě, aniž chápal její smysl, a nyní pochybuje o smysluplnosti své existence. S mlčenlivým zadostiučiněním pozoruje, jak také dosud loajální Marvanův šlechtic propadá šokované beznaději, přinucen také pozřít onu symbolickou ropuchu v podobě královny bezohlednosti. Zatímco Brousek svou postavu drží v neproměnné poloze skeptického ironika, Marvan dostává více příležitostí rozvinout vrstevnatější portrét. Od navenek boдрé, reakcemi svého druhu místy pohoršené mluvy, od okázale uctivého a poklonkujícího povídání určeného králi se přenáší k šokovanému člověku, jenž si uvědomuje, že s královou arogancí se bude muset jediné smířit.

Režiséru Jiřímu Bělkovi se podařilo postihnout Dykem zamýšlené sdělení: kapky hořkosti a křivd dopadají do imaginárního džbánu tak dlouho, až přeteče. Pak nahromaděná našťvanost exploduje v ničivý výbuch. Který však uvolňuje prostor silám ještě ničivějším. Důraz se přirozeně soustředí na dialogickou složku, neboť pohybové počínání postav je krajně omezeno – spatříme je, většinou zaznamenávané ve velkých detailech či pololocích, jak postávají či popocházejí, případně sedí pijíce víno, které si sami dolévají. Zvukový rozměr doplňují jak průběžně znějící hromy, které doléhají zvenčí, tak dívčí křik, dokládající královny úmysly.

2) *Psí kůže*

ČST považovala *Psí kůži* za prestižní projekt, který svým historickým ukotvením, realizační náročností, důsledným natáčením v plénu i způsobem snímání se měl rovnat barrandovské produkci – ve výrobní složce k pořadu to zdůrazňoval jak režisér Moskalyk, tak vedoucí produkce Čestmír Kopecký. Vhodné lokality tvůrci našli v okolí Turnova – např. před kostelem ve Všeni, ale zejména ve skanzenu Kopicův statek (Kacanovy), svou roli sehrála i archaická stodola rodiny Šenských v Loukově. Výrobní složka dále dokládá, že rovněž honoráře byly velkolepé, např. scenárista Vladimír Körner obdržel 40 tisíc korun.^{27/}

Scénář sepsal Vladimír Körner (známý hlavně díky spolupráci s Františkem Vlášilem), jemuž se podařilo znovu se prosadit až v první půli 80. let – je podepsán pod řadou pozoruhodných projektů pro kina, mimo jiné se podílel na *Zániku samoty Berhof* (1983) a *Kukačce v temném lese* (1984). Mezi myšlenkově závažné látky patří rovněž televizní *Psí kůže* (1983). Rozvinul v nich své oblíbené téma:

zkoumá a bedlivě zvažuje počínání člověka ve zlomových okamžicích, zaviněných jak niternými dilematy často souvisejícími se svědomím, tak vnějšími tlaky danými především mocenskou převahou protivníka (ať již v podobě jedinců nebo celého společenského systému).

Psí kůži zasadil do časů právě končící třicetileté války, kdy z bojů uniká trojice zběhů, původně hájících protestantskou (českobratrskou) víru. Říkalo se jim „psí kůže“ neboli huncleder, stali se bezprávnými psanci ustavičně ohroženými na životě, který ztrácel jakoukoli hodnotu. Více než o šarvátky, bitky a pronásledování se příběh opírá o verbálně sdělovaná poselství, neboť postavy ustavičně řeší, zda se má zachovávat věrnost někdejší ideálům nebo naopak sehnout hřbet a aspoň navenek se podřídit požadavkům vrchnosti, zde moci i majetku chtivých mnichů z blízkého kláštera.

Režisér Antonín Moskalyk, od něhož jsme již v rámci studijních projekcí viděli několik pozoruhodných děl (nedokončená *Malá kupovitá oblačnost*, 1964; *Barometr*, 1969), zvládl tento rozměr umocnit navozením klaustrofobního rozměru v zobrazení lidí, spojených pobytem na udržovaném dvorci, jediném v širokém okolí, který si dosud uchovával nezávislost. Ukázal pře lidí na jedné straně zápolících o přežití a na naproti tomu těch, kteří se rozhodli dále vzdorovat náboženskému útlaku – a proto jsou vnímáni jako hmatatelné ohrožení dosavadních, jakkoli chabých nadějí. Kroky jednoho ze zběhů, Eliáše (Vítězslav Jandák), provázeného dvěma druhy (zkušeným Arnolfem Karla Heřmánka a mladičkým Wilkinsem, jehož tvárnil Lukáš Vaculík), totiž vedou do rodného statku, z něhož kdysi odešel bojovat.

Zjišťuje, že rodiče už nežijí, neboť je zavraždila švédská soldateska (a tím pádem se obnažuje zjištění, že náboženské důvody často skrývaly pouhé kořistnictví, neboť Švédové vystupovali jako odpůrci katolíků), že nynější hospodáři, Eliášův strýc a někdejší děvečka (ztělesňují je Vilém Besser, jenž zdůraznil temně naléhavou mluvu, a Eva Hudečková), se poddali katolické normalizaci, jakkoli pod soškou Panny Marie s děťátkem skrývají „kacířskou“ bibli.

12

Udávání i vražedné skutky coby zoufalý sebezáchovný čin, který by jinak propůjčoval negativní konotace, se stávají pouhou položkou ve snaze přežít. Proto je Eliáš prohlášen za cizího bezejmenného vetřelce. Jedině Eliášova již dospělá sestra Rozárka (Veronika Jeníková postihla její snad až naivní roztouženost) se stává nositelkou naděje, když s Arnolfem otěhotní, očekávajíc právoplatného dědice celého gruntu. Závažnost pronášených slov, ať již je sděluje kdokoli, však často narušuje skluz k teatrální, přednášivé dikci, která notně narušuje zamýšlenou sugestivitu.

Psí kůže s všudypřítomným deziluzivním akcentem ukazuje, že rozhodnutí otevřeně se protivit vítězné moci vede jediné k sebezáhubě, zvažuje přijatelnost teze, že lépe zahynout v nepoddajnosti než se pokořit. A přece mají asi pravdu ty postavy, které tvrdily, že je třeba žít navzdory jakýmkoli podmínkám a sklonit hlavu – jen tak lze udržet aspoň záblesk z minulosti, byť i ten se nejspíš také rozplyne. Však církevní představitel (Petr Kostka) nabádá, aby se s bývalými kacíři zacházelo mírně, protože čas stejně zahladí všechny stopy nesouhlasu či přetvářky, posléze stejně všichni skončí v tom pravém ovčinci.

Moskalyk, byť si počíná často prvoplánově, ve zdařilých náznacích evokuje přízračnost zvolené doby, ať již tak činí skrze houfy odraných dětí, které rovnou na bojiště olupují padlé vojáky, nebo skrze zfanatizované selské houfy, které přicházejí – naverbovány klášterem – vykořenit kacířské plémě. Režisér dovoluje svým hrdinům, aby zběsilcům unikli vlastní rukou (Eliáš se zastřelí, Arnolf si šavlí otevře žíly), ovšem v pozdějším prozaickém zpracování příběhu (1991) Körner rozvine motiv Arnolfova doslovného ubití zlověstně podrážděným davem. Působivé jsou šerosvitné interiérové záběry

kameramana Jiřího Kadaňky, prostrádané průhledy na nebe a slunce, někdy zahalené zlověstným zčernalým dýmem. A pominout nelze ani hudební doprovod Ivana Kurze mohutnící v majestátní chorál.

Snímek se dočkal večerní premiéry v neděli 17. června 1984 a o tři dny později reprízy v dopoledním čase. Vedení ČST i tvůrci zřejmě očekávali pochvalu, jenže z nejvyšších stranických míst nenadále udeřilo obvinění z potměšilého jinotaje, který skrývá protirežimní náboj. Další opakování následovala až po pádu komunistického zřízení, naposledy se snímek uváděl v roce 2006.

Podle vzpomínek dramaturgyně Jany Dudkové vyvolala *Psí kůže* velkou nevoli v nejvyšším stranickém aparátu, který ji označil za protisocialistickou: „Ústřední ředitel ČST Jan Zelenka se tehdy hněvivě obrátil k tvůrcům se slovy: To my dobře víme, že je to alegorie. Ti jezuiti, to jsme podle vás my, komunisti.“^{28/} Není ovšem vyloučeno, že myšlenkově úderné a realizačně působivé uchopení celého příběhu mohlo jako jinotaj, jakkoli notně tezovitý a proklamativní, doopravdy vyznívat, protože i při nynějším promítání byl takový akcent zřetelný.

Jak dokládají zápisy z porad vedení ČST, všichni zúčastnění se nátlaku podřídili a jednomyslně *Psí kůže* odsoudili jako naprostou uměleckou i ideovou prohru, aniž zohlednili, že film donedávna nikomu nevadil a byl schválen do vysílání v hlavním vysílacím čase. Zazněly názory, že snímek nesprávně ovlivňuje diváka, že předkládá závadnou symboliku a vůbec zpracovává velmi nebezpečné téma, které se na obrazovce nemělo objevit. Zelenka, jenž naprosto licoměrně požadoval, aby se z historie vybíraly jen ty věci, které mají co říci k dnešku, posléze navrhnul, aby byla uspořádána „beseda k tématu, zaměření a vyústění hry“, kde by autoři vysvětlili své postoje.^{29/} Celozávodní výbor KSČ pak odsouhlasil uspořádání teoreticko-praktického semináře nazvaného Problémy soudobého ideologického boje v oblasti kultury.^{30/}

Redakcím novin a časopisů bylo zřejmě přikázáno o filmu mlčet, protože žádné recenze nejspíš nikde nevyšly. Také v programovém Týdeníku ČST schází jakýkoli ohlas ve čtenářské rubrice. Vyšla tam pouze předpremiérová reportáž z natáčení.^{31/} Osud *Psí kůže* prozrazuje paranoidní sklony vládnoucí garnitury, která se obávala nežádoucích politických či ideologických asociací v historických látkách, které zpodobňovaly psychický i fyzický útlak, dotýkaly se svobody přesvědčení (zpravidla na úrovni vnucovaného náboženství) či ukazovaly zmanipulované soudní procesy. Kvůli tomu byly jen v televizi zakázány tituly jako *Blažej* (1969), kde se titulní hrdina ocitl v žaláři kvůli své víře, nebo *Pařížská komuna* (1971), která po ideologické stránce sice vyhovovala, avšak pochoduující okupační německá armáda prý příliš připomínala sovětské jednotky. Některé scénáře vycházející z pobělohorského dění, kdy se lámal lidský charakter, jejichž realizace byla v roce 1969 zastavena, byly natočeny až v příznivějších časech – např. *Morové povětrí* (1989) a *Mistr Kampanus* (1992). Scenárista Vladimír Körner byl jako hlavní viník odstaven z jakékoli spolupráce s filmaři, další jeho látka, opět zkoumající osobní selhání, se dočkala realizace až v předvečer pádu komunistického režimu (bylo jím drama *Kainovo znamení*, 1989).

Podezíravost komunistické vrchnosti byla sice přemrštěná, ale nikoli bezdůvodná. Jsou skutečně doloženy případy filmů, kdy diváci sympatizovali se zápornými postavami či jevy (jako tomu bylo v souvislosti se sportovními chuligány v dramatu *Proč?*, 1987)^{32/} nebo naopak zlou represivní moc vztáhli právě na komunistický systém, a nikoli na jeho odpůrce, jak se událo u historického dramatu *Temno* (1950).^{33/}

POZNÁMKY

1/ Protestům na úsvitu normalizace se podrobně věnuje kniha Milana Bárty, Jana Břečky a Jana Kalouse *Demonstrace v Československu v srpnu 1969 a jejich potlačení* (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2012).

2/ Snímek je veřejně dostupný na <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1064049608-vlastenci-bez-masky/>.

3/ Oldřich Rafaj: *Co s televizní kritikou*. Rudé právo 18. 10. 1969, s. 3.

4/ Spisový archiv ČT, fond StS, kart. 157, e. j. 1721.

5/ Radio Free Europe – Monitoring Material of the Czechoslovak Radio Stations, Friday, September 5, 1969, s. 83–109. Podle tohoto zdroje pořad *Vlastenci bez masky* produkčně zajistil Jaroslav Dolejš, režie se ujal Miroslav Hladký a za kamerou stál Antonín Kovács. Viz online na adrese https://emil.ustrcr.cz/RFE/GetMonitoringPDF?monitoring=rfe-pdf/cz/1969/RFE_monitoring_1969_09_05_cz.pdf. Za upozornění děkuji Danielu Růžickovi.

6/ Anketa postrádá jakékoli pojmenování, databáze ČT PROVYS jí přiřadila pracovní název *Mládí a Únor*.

7/ Jakešův proslov postrádá jakékoli pojmenování, databáze ČT PROVYS mu přiřadila pracovní název *Jakeš k Únoru*.

8/ Snímek *Jak to bylo v Únoru?* měl premiéru 14. února 1973 s opakováním následného dne dopoledne; změnou programu se odvysílal ještě 25. února 1973 v podvečer namísto původně oznámeného *Občana Brycha*. Hlavním večerním programem tehdy bylo nedochované Hužerovo rovněž politické drama *Mrazivé ráno*. Inscenaci *Jak to bylo v Únoru?* odvysílala ČST ještě dvakrát (1974 a 1976).

9/ Jan Kliment: *O ztvárnění historie*. Film a doba, 1973, č. 4, s. 174.

10/ Základní údaje o Martinu Chlupáčovi shrnul Martin Štoll do krátkého encyklopedického hesla (Martin Štoll a kol: *Český film. Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009, s. 210–211). K dokumentu *Obyčejný sionismus* se dochovala obsáhlá složka s doklady o výrobě (Spisový archiv ČT, f. Red, kart. 71, e. j. 567). Nalezneme tam třeba doklady o honorářích (řádově ve stovkách až tisících korun) pro všechny externí spolupracovníky, kteří se na snímku podíleli. Součástí je rovněž scénář, lze-li tak označit dodatečný přepis slovních vyjádření, která se ve snímku vyskytují.

11/ Ze zamýšlené trilogie *Obrazy ze svaté země*, kterou Chlupáč natáčel přímo i v Izraeli a na palestinských územích (na rozdíl od předchozích, které lze označit za stříhové dokumenty, neboť vznikaly v pražském studiu) a vydává ji za své autorské svědectví, byly v druhé polovině října 1990 odvysílány jen dvě části nazvané *Mládí Palestiny* a *Jeruzalém*. Třetí část, která zůstala bez názvu, nebyla nikdy uvedena.

12/ Podrobný popis *Obyčejného sionismu* poskytnou webové stránky Totalita.cz online na adrese https://www.totalita.cz/ip/tp_kjp_porad_osion.php. Zamýšlení nad dokumenty s antisemitským vyzněním včetně *Obyčejného sionismu* předkládají též vysokoškolské kvalifikační práce (Marta Hrubá: *Sionisté a Izrael v československých a českých dokumentárních filmech*. Praha: FAMU, Katedra dokumentární tvorby, 2003–2004, s. 13–16; Václav Nekvapil: *Antisemitismus ve Francii – současná*



debata a její kořeny. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2006, s. 23; Alice Aronová: *Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě*. Praha: FAMU, Centrum audiovizuálních studií, 2007, s.173–174); Gabriela Kadlecová: *Mediální prezentace mezinárodních vztahů v Československu v době studené války prostřednictvím Československé televize*. Praha: Vysoká škola ekonomická, Fakulta mezinárodních vztahů, 2011, s. 75). *Klíč k domovu* však není nikde zmíněn, takže o jeho existenci nejspíš nikdo netušil.

13/ Oba citáty – Russelův i Beginův – přetisklo Rudé právo (26. července 1982, s. 6) v zarámované podobě, aby tak ještě silněji vyniklo jejich zařazení.

14/ Vyvraždění uprchlických táborů Sabra a Šatíla coby celoživotního traumatu, který si z masakru odnesli někteří přítomní vojáci, se dotkl animovaný film *Valčík s Bašírem* (2008).

15/ Komunistka Felicia Langerová v roce 1990 – po vnitrostranickém rozkolu – emigrovala z Izraele do Německa, kde posléze obdržela státní občanství a vysoké vyznamenání za celoživotní obhajování lidských práv (Spolkový kříž na zásluhu). Její činnost vzbuzovala rozpaky a pochybnosti, byla obviňována ze zrazování Izraele a podpory nejen palestinského terorismu, ale všeobecně islámského.

16/ Blíže ke Kavčiakovým televizním projektům viz Daniel Růžička: *Přežili jsme jaderný výbuch, jaderná válka je možná*. In: *Film a dějiny 7 – Propaganda*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů, 2018, s. 302–320.

17/ Dochovala se výrobní složka *Angolského deníku lékařky* (Spisový archiv ČT, f. VS, kart. 115, e. j. 944). Realizace byla objednána u Filmového studia Barrandov, náklady se měly přiblížit 6 milionům korun (v dnešních cenových relacích by se jednalo přinejmenším o patnáctinásobek).

18/ Byly zužitkovány lokality pověstného lomu Amerika, ale také krasové oblasti. Nádavkem přibýly vesnické chýše, vystřídali se černošští statisté v úlohách doprovázejících vojáků, dokonce se v obraze mihlo několik „divokých“ zvířat. Režisér zdůraznil, že po celou dobu natáčení se všichni snažili ztotožnit s tím, co prožívali unesení: „Absolvovali jsme dlouhé vysilující pochody v podobném prostředí a za přibližně stejně nepříznivých klimatických podmínek. Imitovali jsme nedostatečné zdravotnické a hygienické zaopatření.“ (Bohuslava Hájková: *Angolský deník lékařky*. Týdeník Československá televize, 1984, č. 52, s. 8–9).

19/ Při premiérovém uvedení se snímek vysílal i s překladovými podtitulky, které však nebyly integrální součástí tohoto díla, jak vyplývá z jednoho sdělení ve výše zmíněné výrobní složce. Nyní jsou tyto pasáže dostupné v dialogové listině k filmu (Spisový archiv ČT, f. Sc–1996–0202).

20/ Zdeňka Sutnarová: *Angolský deník lékařky*. Scéna, 1985, č. 12/13, s. 5.

21/ Vlastní zážitky z únosu i průzkum archivních materiálů, které s únosem souvisejí, zpracoval Lubomír Sazeček ve čtyřech svazcích knihy *Zajati v Angole* (Brno: Lubomír Sazeček, 2008–2010). Už záhy po incidentu vyšla reportážní přiblížení celé tragické události – Jan Suchl: *Šok*. Praha: Československý spisovatel, 1985; Josef Klíma: *Angolská anabáze*. Praha: Naše vojsko, 1985. Také Vladimír Kavčiak přepracoval svůj scénář k filmu do beletrizované podoby a knihu nazval *Angolský pochod smrti* (Praha: XYZ, 2009). Lékařka Marie Hudečková, jejíž deníkové záznamy Kavčiaka podnítily k natočení filmu, však své zápisky nikdy nezveřejnila. Nejnověji se angolským událostem věnovala v květnu 2024 reportáž v pořadu *Reportéři ČT* (v časovém rozmezí cca 31. až 44. minuta) – viz <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1142743803-reporteri-ct/224452801240018/>.



22/ Blíže o zákazech komunistického tisku pojednal Marek Osouch v diplomové práci *Rudé právo ve 20. letech: problémy související s jeho utvářením, výrobou a distribucí* (Brno: Masarykova univerzita – Fakulta sociálních studií, 2018). Zemské volby se konaly na počátku prosince 1928 a komunistická strana v nich obsadila druhé místo (za vítěznými agrárníky). Ostatně v celém meziválečném období se komunistům dařilo: např. ve volbách do parlamentu (1925, 1929, 1935) získávali pokaždé přes deset procent voličských hlasů, takže se ocitali na předních příčkách politického klání. Jejich koaliční potenciál však byl nulový, takže do žádné vlády nikdy nevstoupili.

23/ Vánička byla přezdívkou pro Marii Vaníčkovou, která s Fučíkem skutečně udržovala dlouhodobý (snad až desetiletý) milostný poměr, avšak nikoli tajený – s jejími rodiči se určitě znal, vždyť v Opočně pobýval. Později se provdala za malíře Aloise Fišárka a z tohoto svazku se narodil uznávaný filmový střihač Alois Fišárek ml. Svědectví shrnuje např. Martina Hlaváčková v bakalářské práci *Vliv Opočenska a jeho kulturního a intelektuálního prostředí na život Miloně Čepelky pohledem orální historie* (Univerzita Pardubice – Filozofická fakulta, 2016, s. 44) dostupné online https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/67802/HlavackovaM_Vliv_Opocenska_ML_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Též dm, *Julius Fučík a opočenská knihovna*. Opočenské noviny, 2012, č. 13, s. 5 dostupné online https://www.opocno.cz/assets/File.ashx?id_org=11195&id_dokumenty=3419.

24/ Viktor Dyk, *Ranní ropucha*. Lumír, 1907/1908, č. 7 (15. dubna 1908), s. 289–303. Hru poprvé inscenovalo pražské Divadlo na Vinohradech 23. března 1908.

25/ Viktor Dyk, *Ranní ropucha*. In: *Revoluční trilogie*, Praha: Moderní knihkupectví a nakladatelství E. K. Rosendorfa, 1921, s. 7–36.

26/ *Ranní ropucha* se vysílala pouze čtyřikrát, naposledy v roce 1987.

27/ Spisový archiv ČT, f. Red, kart. 321, e. j. 2444. Výrobní složka obsahuje také herecké honoráře, které byly mnohem nižší: Vítězslav Jandák dostal 12.104 Kčs, Karel Heřmánek 11.254, Vilém Besser 7.990, Lukáš Vaculík 4.803.

28/ Jarmila Cysařová. *Televize a totalitní moc 1969–1975*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 1998, s. 82.

29/ *Zápis z porady šéfredaktorů ze dne 22. 6. 1984* (Spisový archiv ČT, f. Ve2, kart. 210, e. j. 1345).

30/ *Zápis ze 13. zasedání CZV KSČ ze dne 4. 7. 1984* (Spisový archiv ČT, f. Ve2, kart. 145, e. j. 999).

31/ Miroslava Besserová, *Psí kůže*. Týdeník ČST, 1983, č. 42, s. 8–9. Autorka vyzpovídala i jednotlivé tvůrce (herečka Eva Hudečková, pomocná režisérka Alena Kopalová, kostýmní výtvarnice Olga Jedličková, mistr zvuku Zdeněk Stropek). K premiérovému uvedení vyšla v tomto časopisu rozšířenější textová upoutávka (Bss, *Psí kůže*. Týdeník ČST, 1984, č. 25, s. 12).

32/ Václav Martan, *Postoje k diváckým projevům u AC Sparta Praha*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta tělesné výchovy a sportu, 2010 (diplomová práce), s. 39.

33/ Pavel Skopal: *Muži v sedle, v cirku a na létajících strojích*. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.), *Film a dějiny 3 – Politická kamera*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů, 2012, s. 344–345.

DODATEK

Záznamy divadelních představení

Také mezi záznamy divadelních představení se vyskytly tituly, které byly na přelomu 60. a 70. let zakázány. Nejčastěji to bylo kvůli nežádoucím politickým či ideologickým asociacím (*Blecha, Král Ubu, Kateřina Veliká...*), případně kvůli nežádoucím hercům (Pavel Landovský v *Revizoru*). V případě muzikálu *Hledá se panic* se jednalo o jinou závadnost, a sice obvinění z erotické uvolněnosti, hájící pochybné mravy cizí socialistickému diváku, i když nelze vyloučit, že překážkou se stal nežádoucí autor hudby, kterým byl Jaromír Vomáčka^{1/}.

Hra s tanci a zpěvy *Hledá se panic* měla premiéru 20. října 1969 v Hudebním divadle v Nuslích, režíroval ji Miroslav Janeček, hudbu složil Jaromír Vomáčka. Autorka libreta Naďa Jedličkou se inspirovala povídkou Guye de Maupassanta *Mládenec paní Hussonové*^{2/}, avšak odborné ohlasy jí vyčítaly, že postupovala jednak svévolně (když třeba měnila zápletky i povahopisy, neboť z upjaté paní Hussonové se vyklubal prostopášník a namísto původního deziluzivního rozuzlení, kdy titulní ctný hrdina skončí jako alkoholik, nastoupí milostný happy-end), jednak si vedla neuměle a toporně, když dějovým zákrutám i písňovým textům scházela hravá spontaneita, neboť příběh „přízrůbila svému vkusu a peru“.^{3/} Navíc de Maupassantova povídka se odehrává jako právě vyprávěná venkovským lékařem, jehož přišel navštívit kamarád; získala tedy podobu retrospektivy vložené do „přítomného“ zarámování. Toto všechno divadelní verze zrušila.

V náznakově pojednaných dekoracích, většinou přízemních včetně „vlnovité“ vodní plochy a jen ojediněle vyzdvížených do schodištního patra, se odehrává příprava slavnosti, na které by mohla být symbolicky korunovaná sexuálně dosud nedotčená panna, ale v okamžiku, kdy se ukáže, že žádná z místních dívek nevyhovuje, je vyvolen stydlivě vychovaný prostáček Isidor (rozpačitě nekňubovitý Jiří Koutný se lépe osvědčuje v mluvených nežli zpívaných pasážích), jenž se děvčat straní a brání se i pouhému polibku.

Isidorovu zříštnou, panovačnou matku nadsazeně ztělesnila Jiřina Steimarová, dostala však příliš malou plochu. Rozšafnou, pokryteckou paní Hussonovou, která slavnost organizuje i financuje, aby si užila manipulace svým okolím, ztvárnila Nelly Gaierová, jež na sebe strhává rozhodující pozornost a občas se svými zpěvy či naučnými průpovídkami vystupuje před oponou. Mnohé vedlejší postavy však sklouzávají někdy přemrštěné karikatuře, projevujících se hlavně u pobožných, zapškle ctnostných postarších ženštin. Také z poměrně rozsáhlé role místního faráře nedokázali autoři vytěžit nic kloudnějšího než jen napomenutí, aby se zbytečně nepotlačovaly tělesné tužby, protože to vede k ještě větším hříchům. Také rozvernost a nespoutanost mladých děvčat vyznívá dosti přemrštěně.

Do tajů milování, které písničky často velebí, jej zasvětil právě paní Hussonová, když se rozvzpomene na svá mladá léta a někdejší hříšné aktivity, na které s příchodem zralého věku již rezignovala. Ale neodpustila si předstírat, že byla vlastně znásilněna. V této scéně během premiéry zazněl i mládenci směřovaný Leninův údernický výrok „učit se, učit se, učit se“^{4/}, jehož použití stranická kritika odsoudila jako krajně nevhodné, takže jej nahradilo bezpříznakové sloveso „studovat“, jak dokládá i televizní záznam. Jako odlehčení jsou přidány látkové loutky zprvu znesvářených koček, vynořující se zpod zatažené opony, které tak vytvářejí jednoduchou bezeslovnou paralelu k ústřední syžetové linii, kdy znenadání proměněný Isidor si lehce podmaní vyhlédnuté děvče.

Záznam, který byl pořízen kolem 6. listopadu 1970 (z toho dne pocházejí v televizním archivu uchované fotografie), pracuje s nehybným obrazem, kameraman Ilja Bojanovský střídá celkové záběry

celého jeviště s detaily nebo dvojportréty postav, ojediněle promžikne dvojexpozice téže postavy. Občas zprostředkovává i smíchové odezvy nikdy nespátrného publika (pokud tedy nebyly přidány dodatečně). Režisér záznamu Milan Macků zprostředkovává zatahování opony, začleňuje průhledy i na orchestr, když hraje mezi jednotlivými akty, přibližuje jednotlivé hráče i notové zápisy.

Snímek *Hledá se panic* měla ČST poprvé uvést 20. července 1972, informaci o chystaném vysílání zveřejnil i programový věstník, avšak pořad z vysílání vypadl, nahrazen záznamem operety *Netopýr*, převzaté z libereckého Divadla F. X. Šaldy. Na obrazovky se toto zavržené dílo již nikdy nevrátilo a na své premiérové uvedení stále čeká.⁵⁷ Divadelní nastudování však následovala ještě další čtyři (v Brně, Plzni, Olomouci a naposledy roku 1989 v Ostravě).

Smetanovské výročí

Komickou zpěvohru *Prodaná nevěsta*, označovanou leckdy za českou nejnárodnější operu, zamýšleli její autoři libretista Karel Sabina a hudební skladatel Bedřich Smetana nejprve jako operetu prokládanou mluvenými pasážemi. Tak vyhlížela při své premiéře koncem května 1866, kdy místo nynějších tří jednání měla jen dvě.⁶⁷ Ostatně právě k této podobě se později některá nastudování vracela.

Také Československá televize projevovala o toto ikonické dílo zájem: už ve svých počátcích – v polovině 50. let – pořídila nedochované záznamy dvou árií (*Každý jen tu svou; Jak možno věřit*), každý v délce zhruba tří minut.⁷⁷ I později zpravidla přebírala nebo sama vyráběla kanonickou celovečerní operní verzi, počínaje Kašíkovým tradicionalistickým zpracováním z roku 1962, které ještě používalo tehdy obvyklé rozpojení snímáných postav a jejich zpěvu (obsazené činoherce nadabovali operní pěvci), a konče skandální, často odmítanou a málokdy vítanou podobou (2024), kterou opeře vtiskla Alice Nellis, když ji extravagantně pojala jakou přípravu a zkoušení chystaného představení.

18

V jevištním zpracování se však od 80. let minulého století měnil nejen operní rozměr, přenastavený na možnosti, schopnosti a dovednosti činoherců (např. Divadlo na provázku, Divadlo bratří Formanů, Studio Ypsilon), výrazné posuny nabídly také úpravy pro loutkové zpracování. Vyskytlo se jich několik, poprvé se tak stalo zásluhou Východočeského loutkového divadla Drak z Hradce Králové, později se přidaly např. Loutky v nemocnici z pražského Minor. Nebyla to však obvyklá loutkové představení, neboť loutky nabyly podružnou a jakoby doplňkovou úlohu, když na jevišti s nimi v rukou či v náruči vystupovali jejich vodiči.

Některé tyto inscenace zachytily televizní kamery, mimo jiné ztvárnění nabídnuté Drakem, které režíroval Josef Krofta. Hudební i pěvecký part upravil a zjednodušil Jiří Vyšehradský. Divadelní premiéra se uskutečnila 29. května 1986 a hned příští rok pořídil Jiří Bělka televizní záznam (pro uvedení na videokazetách VHS tutéž hru nachystal ve stejné době Vladimír Sís). Na rozdíl od obvyklého operního tvaru, který trvá přes dvě hodiny, se loutkové zpracování vešlo do padesáti minut. Československá televize je uvedla v předvánočním období 19. prosince 1987.

Dění otevírá i uzavírá takzvaný „živý obraz“, v předminulém století oblíbený inscenační postup, kdy herci zobrazují určitý výjev ve strnulé pozici, připomínající vertikálně členěné davové seskupení, snad evokující pyramidu sestavenou z lidských těl.⁸⁷ Jako kdyby tak mělo být naznačeno obrozené, vpravdě ochotnické nadšení všech, kdož v *Prodané nevěstě* účinkují. Určujícím prvkem je tu vesnické společenství, zde zosobňující svého druhu chór, z něhož se jen občas vynoří některé důležitější figury provázené loutkami (Mařenka, Jeník, Kecal), aby se vzápětí opět staly jeho součástí.



Příznačné je totiž nahuštění postav do jednoho prostoru, který je vytyčen pohyblivým zařízením – kolem ukotveného sloupu se otáčejí – k němu připevněny – jednotlivé různě vysoké segmenty, které slouží i k posezení či vylézání, někdy opatřené i koloběžkovým podstavcem. Pokud se nastaví jakoby do zákrytu, dovolí hercům vyšplhat po nich do výše (platí to nejen pro již zmíněné živé obrazy, ale třeba také při příchodu komediantů). Herecká sestava se nachází v nepřetržitém pohybu, nucena ustavičně dokola otáčet jednotlivé části dekorace.

Otáčivá konstrukce tak dovoluje nejen různá prostorová uspořádání dějiště, ale také nenápadné proměny jednotlivých výjevů a jejich umístění. Plné osvětlení jeviště místy vystřídají tlumená světla, soustředěná toliko na vzhledově spíše ošklivé loutky, jejichž pohyblivost je omezená, navíc daná přítomností ovladačovy ruky. Jim je dopřáno třeba citové sblížení, také odmítání i furiantské postoje, neboť herci samotní jakoby v jejich zastoupení pění, recitují či skandují příslušné výroky.

Do příběhu autoři vnášejí ironizující nadsázku, když v poloze pantomimy spatříme, jak se o mince, které Jeník vytřepá z Kecala, chór bezmála popere, když je počne lačně sbírat – za zpěvu arie *Každý jen tu svou má za jedinou* se ukáže, že slova svým dopadem nemíří ani tak k milované dívce jako k rozházeným zlatkám. Jiným výrazným výjevem je vystoupení komediantů, které je nebývale akční, plné náznaků cirkusové obratnosti a žonglování s imaginárními předměty.

Důležitou roli získává hudební doprovod, vědomě zúžený do několika hudlajících nástrojů (vedle dechových jsou to hlavně housle), občas evokující až „zvonkový“ zvuk flašinetu. V hereckém ansámblu, vesměs i pěvecky až dojemně snaživém, nalezneme několik osobností, které později dosáhly značného věhlasu – ať již je to Vladimír Marek, jenž svírá a svým hlasem oživuje loutku Jeníka, nebo Pavla Tomicová coby součást vesele trylujícího sboru.

19

Představení dosáhlo příznivého ohlasu diváckého i kritického, i když zejména z muzikologických kruhů zaznívaly výtky, že se tato podoba Prodané nevěsty naprosto míjí se žádoucím a přiměřeným pojetím^{9/}. Posléze však převládla slova uznání; například Václav Königsmark, jenž se ostatně podílel i na jedné „výroční“ publikaci zasvěcené divadlu Drak^{10/}, v časopise Scéna věnoval představení rozsáhlý rozbor, v němž zdůraznil profesionální všestrannost i stálou latentní účinnost dramaturgického uchopení a inscenačního vyznění: „Na jedné straně postihuje v hravých střížích naprosto přesně příběh a jeho základní antagonismy, vztahy postav, na druhé straně podrobuje metaforicky tuto skutečnost nadčasové reflexi „jací jsme“ a propojuje téma národního charakteru s tématem komediantství v plném i přeneseném smyslu.“^{11/}

Dodávám, že ještě nenápadně se tu projevuje osvěžující vánek nastupující gorbačovské přestavby, který daleko silněji a úderněji zazní o pouhý rok později v provázkovském provedení Prodané nevěsty, uvedeném pod názvem *Prodaný a prodaná*. Zde je do mumrajovitého příběhu, kterým se prolínají zápletky opery, zapojen sám autor libreta Karel Sabina, jehož tehdejší rakousko-uherský režim přiměl ke kolaboraci a výhrůžkami, které znějí, jako kdyby je pronášeli nynější příslušníci komunistické Státní bezpečnosti, donutil k udavačství.

Obliba Smetanovy hudby a jmenovitě z Prodané nevěsty byla tak mimořádná, že pronikla i do sfér, kde by sotvakdo čekal. Tak se přihodilo, že do *silvestrovského skeče z roku 1974* nazpívaly tehdy oblíbené hvězdy pop-music Karel Gott a Waldemar Matuška „obchodnický“ duet Jeníka a Kecala, navíc s patrnou komediální nadsázkou v uplatněné mimice. Tento výstup však více těžil z jejich oblíbených písní, které si vzájemně zaměňovali nebo je dokonce prezentovaly formou vzájemného dialogu – a zjevně nikdo nepojal podezření, že by vyčítavá milostná hádka původně mezi mužem a ženou

(Matuška tu měl za partnerku Vondráčkovou, případně Pilarovou), jak to plyne z textu dobového šlágru *To se nikdo nedoví*, nyní rozehraná mezi dvěma urostlými chlapy, mohla evokovat homosexuální podtexty.

Dokument *Zdeněk Nejedlý* (1961), od něhož se v archivu ČT dochovaly dvě různě dlouhé verze, prozradil, jak si komunisté jako svůj předvoj přivlastnili umělce, kteří již byli spolehlivě po smrti, takže se nemohli bránit ani napáchat nějakou nepřístojnost. V panteonu zbožněných předchůdců komunismu se tak vedle Boženy Němcové, Mikoláše Alše nebo Aloise Jiráska ocitl také Bedřich Smetana, a to především zásluhou profesora Zdeňka Nejedlého, který je tam vyzdvihl.

Devatenáctiminutový snímek režiséra Josefa Strnada, jehož téměř dvojnásobně delší varianta obsahuje i ukázky z hraných filmů o výše jmenovaných osobnostech (případně od nich), jen tendenčně a školometsky popisuje, kde Nejedlý strávil dětství a jak dospíval, studoval, až sám se stal vědcem a pedagogem, jak se přiklonil k myšlenkám komunismu. Jaroslav Průcha čte s umělou procítěností úryvky z Nejedlého chlubně dojemných vzpomínek. Josef Vinklár pak přidává komentář, který diváka seznamuje se základními body Nejedlého vědecké i politické kariéry.

Závěrečné pasáže zachycují přímo staříčkého, poněkud již vychrtlého Nejedlého, jak rozprávěje o svých pravidelných návštěvách Národního divadla přijímá odtud zcela mlčenlivou delegaci v čele s Bedřichem Prokošem, jak jej obklopují kolegové z Československé akademie věd, kterou vedl, případně jak mu přichází k narozeninám blahopřát hrstka zpívajících dětí nebo familiárně dotěrná spisovatelka Marie Majerová, s naprostou vážností jej oslovujíc poruštěle jako Zdeňka Romanoviče. Zaslechneme i několik nabádavých, veskrze však bezobsažných, frázovitých proslovů, které Nejedlý s obtížemi pronese. Zmateně tvrdí, že i vědecké práce by se měly vyznačovat literárními kvalitami, aby stejně jako beletrie či poezie zaujaly čtenáře. Zdůrazňuje češství své i obdivovaných umělců, kteří tvořili s lidem a pro lid, odmítaje kosmopolitní nezakotvenost jako něco zcela cizorodého. Dokument tak přináší asi poslední záběry kdysi nadějného učenice, jehož věhlas i přínos se rozplynuly, když se zaprodal myšlence komunismu. Rok po natáčení – 9. března 1962 – ve věku 84 let umírá.

Film, podbarvený Smetanovými melodiemi (a někdy též zpěvy), je plně poplatný dozrívajícímu stalinistickému období, jehož dikci přejímá, avšak zaujme lyrickými, poetickými obrazy jak převážně zasněžené přírody, jednou zalesněné, jindy pahorkaté, tak průhledy do jakoby setmělých městských scenerií. Porozhlédneme se tak po rodné Litomyšli, v souvislosti s Němcové Babičkou zavítáme do ratibořického údolí a zámku kněžny Zaháňské, s Karolinou Světlou obhlédneme Podještědí, nechybí ani Praha s dominantou Národního divadla či fotografie z davových shromáždění, kterých se Nejedlý účastnil. Kameraman Jan Eisner, později proslavený seriálem *Píseň pro Rudolfa III.* (1967-1969) se pokusil aspoň takto ve vizuální rovině vyprávění vtisknout půvab citlivě nasnímaných krajinomaleb.

ODKAZY

1/ Jaromír Vomáčka (1923–1978), jenž spolupracoval s řadou známých zpěváků (Václav Neckář, Yveta Simonová...) se provinil protestní písní *Běž domů, Ivane*, reagující na srpnovou okupaci 1968.

2/ Guy de Maupassant, *Mládenec paní Hussonové a jiné povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960, s.7-22. Viz též Naděžda Jedličková, *Hledá se panic*. Praha: Dilia 1969. V dřívějších překladech však Maupassantova povídka, v originálu pojmenovaná *Le rosier de Madame Husson*, získala i odlišné názvy: např. *Panic madam Hussonové*, *Král růží paní Hussonové*. Činoherní adaptaci této povídky uvedla ČST již v červnu již v červnu 1957, vysílala ji ovšem v přímém přenosu, takže se nedochovala.

3/ baj, *Mládenec paní Hussonové obchází Evropou*. Divadelní noviny 1969/1970 (ročník XIII), č. 6, s. 4.



- 4/ Josef Otava /= Josef Jelen/, *Lehká múza*. Rudé právo 25. 10. 1969, s. 5.
- 5/ Gabriela Nosková ve své diplomové práci mylně tvrdí, aniž by svůj údaj jakkoli doložila, že záznam představení *Hledá se panic* uvedla ČST již 31. 1. 1970, tedy pouhé tři měsíce po premiéře (*Divadlo v televizi*. Brno-Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2006, s. 112).
- 6/ Přemysl Pražák, *Smetanova Prodaná nevěsta*. Praha: Lidová demokracie 1962, s. 30; Václav Holzknecht, *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton 1979, s. 176.
- 7/ Jan Čada, Martin Skyba, Ludmila Beranová, *Souhrnný seznam filmového materiálu 1953–57*. Praha: Studijní oddělení Čs. televize, filmové středisko 1958, s. 329.
- 8/ Václav Königsmark, *Projekt číslo dvě: sabinovské téma*. Scéna, 1988, č. 6, s. 3.
- 9/ Miloslav Klíma, *Téma – metafora – herec – loutka*. In: *Josef Krofta – inscenační dílo*. Praha: Pražská scéna 2003, s. 77.
- 10/ Henryk Jurkowski, Václav Königsmark, Miroslav Lukuvka, *Východočeské loutkové divadlo Drak. 30 let existence Draku 1958-1988*. Hradec Králové: Východočeské loutkové divadlo Drak 1988.
- 11/ Václav Königsmark, *Projekt číslo dvě: sabinovské téma*. Scéna, 1988, č. 6, s. 3.
-