

ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA VII.

Mortui vivos docent neboli Mrtví učí živé

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 ve spolupráci s Archivem ČT.

I. MALÉ TRAGÉDIE U PŘÍLEŽITOSTI UPALOVÁNÍ KACÍŘŮ: PAŘÍŽSKÝ KAT A KARDINÁL ZABARELLA

Silící tlak na přehodnocení politických procesů z 50. let a rehabilitaci postižených osob^{1/} se v televizní tvorbě začal odrážet zejména v „krizových“ letech 1968/1969. Tyto snahy nabývaly různé podoby. Zprvu převažovala historická podobenství, někdy sestrojená poněkud tezovitě, která zkoumala předpojatost i účelovost soudních jednání v podmínkách uznávané a prosazované jediné (panovnické, náboženské...) pravdy, kdy o vině a trestu bylo vlastně rozhodnuto, a zdůrazňovala nadčasovost takových zjištění. Záhy je vystřídala otevřená zobrazení nedávné, v paměti dosud setrvávající zvůle, ať již se tak dělo v dokumentárních pořadech (nejmě v cyklu *Zvědavá kamera*^{2/}) nebo v hraných pojednáních. Ta zachycovala zdánlivě privátní rozměr událostí, výrazně přitom ovlivněný vnějším totalitním pozadím (za nacistické okupace nebo stalinismu), dotýkala se však i odčiňování čerstvých křivd a zvažovala, zda někdejší provinění ospravedlňuje nynější odvetu.

Mezi přední autory, kteří se skrze dramata z minulosti vyjadřovali k současnosti, patřil zejména Oldřich Daněk (1927–2000). V prosinci 1968 ČST odvysílala jeho diptych *Malé tragédie u příležitosti upalování kacířů*, skládající ze zhruba hodinových částí *Pařížský kat* a *Kardinál Zabarella*, natočených ještě před srpnovým vpádem „bratrských“ vojsk. První se odehrává 11. května 1310 v předvečer upálení 54 templářů, druhá, zasazená na sklonek dne 29. května 1416, zachycuje diskuse vysokého kléru v Kostnici, kde po Husovi čekal na smrtelný ortel další z českých provinilců Jeroným Pražský.^{3/}

Oba příběhy, scénograficky jen stroze vyznačené (s dominantou na stěně zavěšeného Krista na kříži), Daněk rozehrál v královské, případně kardinálské komnatě mezi několika aktéry, zvažujícími brzké události, které možná ve skrytu duše považují za neblahé, ale přesto za nevyhnutelné. A žádní snílci, ať již je to dvorský básník Du Bois^{4/} nebo humanistický myslitel Bracciolini^{5/}, nedokáží otrást sebejistým smýšlením mocných tohoto světa (francouzského krále Filipa IV. a jeho rádce Viléma z Nogaretu, případně kardinála Zabarellu coby svolávatele kostnického koncilu), přesvědčených, že jakákoli žádoucí změna může pocházet jen z jejich rozhodnutí, neboť zastupují zájmy státu či církve, nikoli buřičů zvenčí.

Oba snímky spojuje, že lidé, jejichž osud se řeší, nejsou vůbec přítomni – později rovněž odsouzený velmistr templářů se mihne v jediné retrospektivě, kdy králi odmítá poskytnout další peněžní půjčku (což se nejspíš stalo příčinou následujících represí), slova Jeronýma Pražského pouze znějí mimo obraz snad i jako dozvuk zlého svědomí těch, kteří jej posílají na hranici. Ostatně kostnický koncil (1414–1418) se nesešel proto, aby soudil nějaké české kacíře, nýbrž z vážnějších příčin: měl vyřešit papežské schizma, neboť v době konání se navzájem proklínali hned tři (vzdoro)papeži, měl se zabývat věroučnými problémy a také reformovat poměry v církvi.

Daněk dokázal jednotlivé protagonisty obdařit povahopisem a chováním, které se vymyká jednoznačnému mravnímu výkladu, pracuje s rozmanitými pohnutkami svých postav, jejichž

pragmatismus není nijak odlidštěný, avšak projevy ušlechtilosti těch „nekladnějších“ bývají spíše naivní a sotva mají naději uspět. Básník (výrazově toporný a zbytečně proklamativní Oldřich Vlach) se snaží krále (ironicky sebestředný Ilja Racek) i jeho společníka (Ilja Prachař mu vtiskl rozvážnost, mnohdy však s nádechem cynismu) přesvědčit, že templáři jsou nevinní a přiznali se ke zločinům i odpadlictví toliko na mučidlech, což je podle něho jedinou prokazatelnou pravdou. Přitom sám trpí výčitkami svědomí, že kdysi v žertu prohlásil, že po vyhnání Židů z Francie by je právě templáři – díky svému bohatství – mohli nahradit, a král jako by se začal jeho slovy řídit.

Jenže panovník mu oponuje: jsou různé pravdy – jak vladařova, tak papežova. A přiklonit se na stranu jedné z nich znamená nepřítelství vůči druhé. Ani zavraždění kata nepomůže: podle starodávného zvyku by sice měli být omilostněni ti, které měl kat následně popravit, jenže toto privilegium svým činem vyčerpal právě básník coby katův vrah, jehož král okamžitě odsoudil k smrti. Daněk vkládá do úst svých postav rozpravy o tom, jaký smysl má zakládání „nezávislých“ soudů, když ty se stejně řídí královým přáním. A básník je posléze přinucen, aby si sám navlékl katovskou kápi – pokud chce svým chráněncům opravdu prospět, může zapálit hranici tak, aby se zalkli kouřem... Nikoli náhodou jej jeden novinový ohlas nazve diletantem, jenž v rozepři s mocnými tohoto světa nemohl uspět.^{6/}

Kardinál Zabarella se vyznačuje složitější vypravěčskou strukturou: začíná příchodem tří prostitutek pozvaných do kardinálského paláce a jejich rozvažováním, co se po nich vlastně bude chtít, poté následuje rozpačitý večírek s dalšími pozvanými církevními hodnostáři i hudebníky, avšak sám Zabarella (Jiří Adamíra mu vtiskl sebezpytné rozvažování o mravních dilematech i hříších, z nichž se nekaje – a domnívá se, že jedině Bůh rozhodne o jeho osudu, nikoli sektáři požadující mravní bezúhonnost) se záhy zpola vynuceně uchyluje do soukromí, kam pronikají jen útržky soukromí.

Nejprve jedná s pařížským kardinálem D'Aillim (Ladislav Boháč), jenž mu trochu licoměrně sděluje, že vynášení rozsudku se vůbec nezúčastní za znamení pochyb, důležitější je však rozmluva s přítelem Bracciolinim (Eduard Cupák), jenž všechnu svou výmluvnost marně uplatňuje, aby nalomil kardinálovo rozhodnutí neodporovat koncilu. A znovu se střetává sotva naplnitelný ideál (či spíše iluze) s pragmatismem. Výmluvné je, když namol opilý pražský kanovník Máz (Jiří Holý), strůjce Jeronýmova uvěznění i smrti, vmete Zabarellovi do tváře hořká, ale jistě oprávněná slova: Zabarella, jemuž kdekdo prorokuje, že se v budoucnu stane papežem, jím jistě opovrhne, ale neobejde se bez něho, právě on je totiž pevným sloupem církve. Zabarella se však na nejvyšší církevní stolec nikdy neposadil, skončil záhy po skončení kostnického koncilu.

Režisér Jan Matějovský hojně využíval různorodého nasvětlování tváří od oslnivého zjasnění po ponoření do stínu (úloha reflektorů je v tomto ohledu nepominutelná, naopak občasný důraz na plamének svíce či oheň v krbu je spíše jen formální, bez hmatatelného dopadu, který by kamera mohla postihnout). Herci jsou vedeni k víceméně divadelní proklamaci svých textů, zpravidla přesně pointovaných a lakonicky postihujících postoje jednotlivých mluvčích. Z přednášivě nasazeného tónu promluv, často zbytečně prvoplánových, čiši zamýšlené poselství o mocenské svévoli, navenek vydávané za jedinou přípustnou pravdu.

Kameraman Alois Nožička, jakkoli limitován nepřiliš kvalitním černobílým obrazem, používá nejen statické detaily obličejů rychle střídané celkovým pohledem na postavu zakomponovanou v daném prostředí, ale také podniká průlety prostorem, ať již od snímaného předmětu vzdaluje nebo se k němu přibližuje, případně volí kruhové jízdy, kdy postavu obkružuje, aby souběžně postihl i další figury v její blízkosti. Vyprávění tak získává nezvyklou dynamiku, když při duchaplných i skeptických slovních výměnách se mění kompoziční rozestavení jinak většinou sedících či postávajících postav.

Ani jeden ze snímků, chystaných ještě před srpnovým vpádem vojsk, se v časech normalizace nedočkal reprízy, znovu byly uvedeny až po roce 1989. V případě *Kardinála Zabarely* mohl jako důvod zákazu přistoupit i účast zakázané Vlasty Chramostové v roli jedné z prostitutek. Zásadnějším motivem dočasného zavržení však nepochybně byla „jinotajnost“ celého projektu, který skrze výjevy z dávné minulosti upozorňoval na soudobé poměry, řešící obdobné problémy se svědomím i mocenskými tlaky. Ostatně jasným dokladem takového vnímání je i název jedné z uveřejněných recenzí, přímo odkazující na přítomnost v historii.⁷¹ A osudy Jeronýma Pražského - již jako ústředního hrdinu, zprvu se děsícího mučednické smrti - postihl v ideologicky správné poloze normalizační snímek *Ohnivý máj* (1974), který podle vlastního námětu režíroval Antonín Dvořák, tvůrce mnoha realizačně podprůměrných, zato výrazně prorežimních děl. Zabarellu si v něm zahrál Karel Höger, Pierra z Ailli si zopakoval Ladislav Boháč tentokrát jako dogmatika lpícího na regulích a jako ničemný Máz se představil Jan Libíček. Ohni zaslíbeného Jeronýma, o němž v *Kardinálu Zabarellovi* postavy pouze mluvily, ztělesnil Petr Kostka.

Blažej

Vyšetřováním skutečného či smyšleného provinění, rozvinutým na pozadí dávných historických událostí, se zabývaly i další televizní snímky natočené v roce 1969, které se po pádu bývalého režimu nenalezly, ať již proto, že byly zničeny nebo ukryty na dosud neznámém místě. Protože se nikdy neodvysílaly, neboť byly označeny za ideově pochybené, lze o nich uvažovat jen na základě scénářů. Žádné podrobnější zmínky o výrobě ani o jejich tvaru či vyznění nejsou k dispozici, avšak lze u nich předpokládat rozměr podobenství, směřujícího skrze dávné dění k dilematům poválečného období, nanejvýš k vykonstruovaným politickým procesům, během nichž se obžalovaní přiznávali ke skutkům, které nespáchali. Tyto příběhy se dotýkaly především svědomí jedince, podezření, jemuž není schopen čelit, případně je vůbec nechápe, ale také mocenského pozadí, které průběh výsledků ovlivňovalo.

3

Drama *Blažej*, zasazené do 16. století, vzniklo podle divadelní předlohy slovinského spisovatele Smiljana Rozmana⁸¹ a týkalo se novokřtěnců, pronásledovaných vládnoucími katolíky coby kacířská sekta. Autor ukazuje, jak mnohdy stačilo pouhé obvinění, aby se nevinný člověk ocitl ve vězeňské kobce, podroben brutálnímu mučení. Kovář Blažej takto nařkl ničemný kostelník, chtěje takto skrýt vlastní lumpárny. A Blažej, jako kdyby prošel zhroucením dosavadních jistot, se k bludnému smýšlení přiznává, protože jinak by to po něm církev, jejímž dogmatům bezvýhradně věří, aniž by o nich přemýšlel, nepožadovala. Výmluvná jsou jeho slova, že za něho odpovídají církevní představitelé: „Rozhodli-li o mé vině, podřídím se. Protože kdybych se vzepřel, byl bych kacířem.“ (scénář, s. 78).

Režisér Miloslav Zachata a kameraman Vladimír Opletal se rozhodli pořídit veskrze studiovou inscenaci, jejíž délka byla odhadnuta na 70 minut. Dominovala v ní zejména vězeňská cela coby ústřední dějiště – a přidali několik exteriérových záběrů (převažovaly průhledy do krajiny nebo na hradní nádvoří), pořízených na šestnáctimilimetrový film. Soudě podle scénáře, tvůrci odsunuli výslechové scény a soustředili se na několik dnů, kdy se zmučený nebožák, jenž se čas od času jakoby duchem nepřítomný propadá do záchvatů zuřivosti, ocitá v kobce vedle zatvrzelého, arogantního lupiče, někdejšího žoldnéře, jenž se naopak odmítá k čemukoli přiznat. Právě jejich vzájemné rozmluvy i potyčky objasňují nejen Blažejův bezmála kristovský přístup (jako kdyby zosobňoval pokoru, nabízejí k úderu i druhou tvář, byl-li již políčkován) – také spoluvězeň, dosud věřící, že silnější si může dovolit cokoli včetně násilí, začíná pociťovat svého druhu solidaritu či dokonce respekt, když Blažej vyzve, aby spolu s ním prchnul pracně vyhloubeným tunelem. Herecké obsazení není ve scénáři uvedeno.

Vražda v Olomouci

Také *Vražda v Olomouci* se odehrává v dávné minulosti, na počátku 14. století, kdy krvavým odstraněním mladičského krále Václava III. vyhynul v mužské linii dosud vládnoucí rod Přemyslovců. Ani tento snímek se nedomáhal, při jeho zkoumání lze vycházet jediné ze scénáře.^{9/} Scenárista Oldřich Daněk a režisérka Anna Procházková se rozhodli pro experimentální zpracování: pojednali celý příběh jako vysílání středověké televize. Hned v úvodu zazní, že se snažili načrtnout, kdyby v roce 1306 existovala televize a také tisk, telefon, zvukový záznam, autoři vyzývají diváky, aby toto „kdyby“ přijali a podívali se na výsledek. Daňkovi tak přináležejí prvenství v nápadu přenést televizi do minulých století – Pavel Kohout zužitkoval tentýž princip v inscenaci *Ecce Constantia* (1992), když domýšlel, jak by mohlo vyhlížet televizní zpravodajství, naživo pojednávající o kostnickém procesu s Janem Husem.

Tvůrci naznačili, jak televize – nejspíš v každé době – pochlebuje držitelům moci, ale současně je zvědavá při zjišťování, proč k osudnému atentátu došlo a komu mohl z něho kynout prospěch. Autoři vyprávění ozvláštnili drobnými vtípky (jistě zaujali „středověkou“ úpravou tehdejší znělky Televizních novin, pracují se středověkým vzhledem map apod.), hlasatele označují jako hlásné. Reportéři, přinášející rozhovory se svědky zločinu, pozůstalými i vyšetřovateli, vystupují pod pojmenováním „zvědové“.

Snímek zviditelňuje obvyklá klišé při oslovování publika („vážení královští poddaní“), v návaznosti na soudobé praktiky prostrádává obvyklé zpravodajské přístupy, ať již je to montáž ohlasů z tisku nebo oslavný životopisný medailónek zesnulého vladaře. Nechybí ani zmátečná tisková konference (neboli shromáždění, řečeno jakoby středověkým termínem), předčasně ukončená zásahem rychtářových biřiců. A televizním zpravodajcům se dostane výtky, že šířili pouhé zvěsti a domněnky: „Komu ten seznam podezření prospívá?“ Závadným se pro představitele moci (zde zastoupené olomouckým biskupem Dětrichem) stává samotné pátrání po pravdě – ostatně pozadí zločinu zůstává podnes nejasné. Jako kdyby tu rezonovala dobová mediální rétorika, téměř doslovně zaznívají výtky šířené na počátku normalizace novými mocidržci.

Zákaz pořadů vypovídá o tom, že jejich vyznění bylo vnímáno jako nežádoucí. Přesto se ještě na sklonku roku 1969 vedoucí pracovníci ČST domnívali, že mnohé takzvané závadové tituly byly dočasně odloženy jen proto, aby v politicky vzrušené době nejitřily mysl diváků a nevyvolávaly mylné asociace. Doufali, že zařazení do vysílání budou, jakmile tato hrozba pomine. Jmenovitě o *Vraždě v Olomouci* píší, že „je v podstatě satirou na TV publicistiku minulých let“.^{10/} Ostatně i vbrzku dosazení normalizátoři se zprvu domnívali, že některé tituly se budou moci odvysílat později za příznivějších společensko-politických poměrů.^{11/} Nic z toho nenastalo, veškeré zapovězené pořady z let 1968/1969 se na obrazovce vynořily až po pádu bývalého režimu.

II. DILEMATA VLADAŘŮ

Waterloo

Vedle Oldřicha Daňka to byl také dramatik a spisovatel Jiří Šotola, kdo se ve svých pracích pro televizi rád vyslovoval k osudům historických osobností, ať již se na sklonku života ohlížely za vykonaným dílem (to platí hlavně pro životopisy posledních Lucemburků – Karla IV., Václava IV. a Zikmunda, natáčené během normalizace) nebo ve zlomových okamžicích zvažovaly své možnosti a vyhlídky (takto jsou pojeti francouzský vojevůdce Napoleon Bonaparte a starořímský císař Julián, kteří se oba chystají na svou poslední bitvu).

Obě tyto „zahraniční“ látky Šotola zpracovával v druhé půli 60. let a odrážejí se v nich tehdy aktuálně pociťovaná zklamání z nositelů moci, kteří nedostáli očekávání, zpravidla vinou neschopnosti správně vyhodnotit nastalou situaci. Šotola ukazuje, že takoví lidé, ať již se zaštitují božskou předurčeností nebo vůlí lidu, nutně selhávají, neschopni obrazně řečeno překročit svůj stín, neboť setrvávají v zajetí svých předsudků a dogmat, ale především neschopnosti řešit nepříznivý vývoj událostí.

O Napoleonovi pojednává *Waterloo* (1967), které už svým názvem prozrazuje dějovou zápletku. Rudolf Hrušínský s úspěchem přiblížil řadu historických osobností, zpravidla panovníků. K nejznámějším patří Václav IV. a jeho bratr Zikmund, z nejnovějších dějin pak třeba protektorátní prezident Hácha. Své hrdiny uměl vymodelovat i na malé ploše jako v případě císařů Rudolfa II. či Františka Josefa I. Dokázal v hutné zkratce postihnout jejich duchovní dilemata, už pouhým pohledem nechával nahlížet do jejich často rozpolceného nitra.

Není rozhodující, že jeden z příběhů se odehrává v antice a zachycuje osudy císaře, jenž se v druhé půli 4. století marně vzeprel vítězímu křesťanství (*Julián Odpadlík*), zatímco druhý líčí konečný pád Napoleona Bonaparta v roce 1815.^{12/} Ve *Waterloo* kamera ani na okamžik nepohlédne na osudový bojový střet, líčí toliko, jak Napoleon na velitelském stanovišti přijímá nejrůznější návštěvy, jak odtažitě rozmlouvá se svými rádci, generály i příbuznými, jak přezíravě hovoří se služebnictvem.

Šotola domýšlí, jak mohla probíhat noc před poslední Napoleonovou bitvou, představuje si jeho možné rozmluvy se sestrou, služebnictvem i velitelským sborem, kdy odmítá vzít na vědomí varování, která slyší ze všech stran. Zavrhne návrhy, aby potají odjel třeba do Ameriky, aby abdikoval a aby se i s vojskem stáhl do Paříže, kterou by bránil ve jménu republiky. Nehodlá komukoli se podřizovat a smysl své existence vidí jen ve válčení, které jediné mu přináší uspokojení. Avšak na základě dochovaných informací dokresluje, jak jednat mohly i další historické postavy, které Napoleona obklopují.

Šotola nijak neskrývá aktualizaci týkající se především mocenského selhání. V době, kdy se aspoň částečně odkrývaly zločiny 50. let, určité rezonovaly výjevy se smyšlenými obviněními, kdy se obžalovaní museli pod brutálním fyzickým nátlakem přiznat k tomu, že se chystali Napoleona zavraždit, a pronášeli předem naučená doznání. Přestože Napoleon věděl, že jsou nevinní, nechal je popravit. Motiv takového mocenské zvůle se dokonce několikrát opakuje v kontextu, kdy různí lidé Napoleona žádají, aby nebožáky ušetřil.

Napoleon se stává osou příběhu, k němu se vztahuje veškeré dění – a Hrušínský jej vykresluje jako člověka snad až velikašského, jenž zůstává do poslední chvíle přesvědčen o svém světodějném poslání. U navenek zklidnělého monarchy však Hrušínský postihuje rozrušující vnitřní pnutí, aroganci, podezíravost i snahu obhájit se před vlastním svědomím. Jeho mluva je poklidná, nevzrušivá, často úsečná a panovačná – ale vždy přesně vyřčená. Hrušínský výtečně postihuje zdánlivě lhostejnou dikci, která zejména proniká do často se opakující netrpělivé, ale jakoby unaveně sdělované výzvy „Co dál? Mluvte!“ Je příkrý a přehlíživý nejen k pochybovačům či odpůrcům, ale i těm, kteří se mu snaží sloužit, jak nejlépe dovedou.

V několika konfliktních dialozích vytyčil základní obrysy Napoleonovy osobnosti a Hrušínský je beze zbytku zhmotnil. Není to jednoznačná figura. Sotva s ní můžeme solidarizovat, když sluhovi neomaleně poručí, aby odešel, protože smrdí, sotva lze přejít cynickou kalkulaci s obětovanými mladičkými vojáky. Výmluvný je okamžik, kdy Napoleonův osobní lékař vyčítá vladaři krutost,

bezúčelné popravy, děsí se zástupů mrtvých, kteří za nimi potáhnou.

Jenže Napoleon se cítí podveden, aniž chápe, že sám zklamal naděje; věříme mu bezradnost, s jakou se rozhoří nad proradností blízkých spolupracovníků, kteří tuší zhasnutí jeho éry. Ale nezbyvá než obdivovat, že neskloní hlavu ani v předtuše katastrofy. A starý lékař, záhy poslaný před popravčí četou, protože odmítl splnit rozkaz, vynáší závěrečný rozsudek: „Mysleli jsme, že jste císař revoluce. Ale vy jste jen císař. Císař ničeho.“

Snímek se opírá nejen o vybroušené dialogy, byť pronášené mechanicky jak v rozhlasové hře, ale také o herecké ztvárnění. Vedle Hrušínského zaujmou Zdeněk Štěpánek v úloze starého sluhy, ochotného znovu vstoupit na válčiště, přestože na bojištích ztratil všechny své syny a zůstal tak zcela osamocený a bez rodiny, František Smolík jako vetřák lékař, jenž se přiznává, že svým pánem vždy opovrhoval. Trochu mondénní a teatrální je Irena Kačírková, jež ztvárnila císařovu sestru. Radovan Lukavský díky naléhavě ztišené mluvě mistrně přiblížil intrikánského diplomata Fouchého, ministra policie, vždy připraveného přiklonit se k tomu, kdo zvítězí.

Režiséru se podařilo evokovat nepříznivé přírodní podmínky (ustavičně prší), které zavinily nejen všudypřítomný lezavý chlad a rozbahněnost terénu, znemožňující přesuny dělostřelectva i zásobovacích jednotek, ale také slouží jako svého druhu katalyzátor dění. Když se vyčastí, stěží kdo bude vnímat, jak podmanivá je letní krajina po vytrvalém dešti, čímž se opájí Napoleonova sestra. Příběh se tak odehrává jak před velitelským stanovištěm, kde se vojáci chabě ukrývají před deštěm, tak v bíle omítnuté místnosti s krbem, kterou Napoleon téměř neopouští, ať již sedí v křesle nebo se sklání nad mapou bojiště, o němž se až v úplném závěru spolu s Napoleonem dovíme, že se nazývá Waterloo. Převažují statické figurální kompozice, občas proložené jízdou kolem jednotlivých aktérů rozmluv, většinou posazených u stolu či postávajících u něho.

6

Recenzenti shodně vyzdvihli dramatickou sevřenost příběhu, herecké mistrovství, a hlavně snímek označili za podobenství. Milan Schulz napsal do Literárních novin: „Je to studie situace, která sice má dobový kostým, konkrétní dějinné osoby a konflikty, ale kterou lze snadno přesadit do kostýmů a konfliktů jiných, ať už společenských nebo zcela soukromých. [...] Režisér inscenace Jiří Bělka, zřejmě v obavě, aby zobrazované podobenství nebylo okatě zjevné, potlačil jeho aktualizací smysl a rozehrál naopak všechny faktizující prvky hry včetně masky Napoleonova představitele.“^{13/} Další ohlas zdůraznil, že „Šotolova hra ovšem není o Napoleonovi, či lépe řečeno – jen o Napoleonovi. Je spíše o napoleonech, diktátorech a samovládcích, z nichž každého potkala nakonec jeho vlastní historické Waterloo. V tomto smyslu také její myšlenky platí obecně a se vší naléhavostí v každé době.“^{14/}

Julián Odpadlík

Již po vpádu „spojeneckých“ vojsk vznikl další společný projekt Šotoly a Bělky *Julián Odpadlík* (1970). Postava nerozhodného, planě mudrujícího vladaře zřejmě vadila schvalovatelům, protože mohla navozovat nežádoucí asociace s tehdejšími politickými poměry a evokovat před nedávnem zardoušené reformní snahy; proto se snímek na obrazovkách ocitl až o dvanáct let později, navíc zřejmě provázen cenzurním doporučením, aby se o něm vůbec nepsalo. Není ovšem vyloučeno, že v rámci raně normalizačního tažení proti „nezdravé erotice“ mohla popouzet i ustavičně odhalená ňadra Juliánovy milenky-otrokyne.

Julián náleží mezi panovníky, kterým nebylo dopřáno, aby uskutečnili své vize o proměnách společnosti. Vládl příliš krátkou dobu (od sklonku roku 361 do června 363, kdy zahynul při tažení proti

Peršanům), než aby stihl základní úkol, který si vytyčil – především vymýtit v té době již zrovnoprávněné křesťanství a nahradit je návratem k původním pohanským kultům. Proto Julián, původně vychovaný v křesťanském duchu, posmrtně získal přezdívku Apostata neboli Odpadlík.

Julián patřil k nejvdělanějším osobnostem své doby, osvojil si principy řečnictví i písemných polemik. Mimo jiné studoval v Aténách, kde jeho spolužákem byl i pozdější názorový odpůrce svatý Řehoř Naziánský. V řadě řecky psaných úvah, výkladů i dopisů (ne všechny se dochovaly) vyložil své názory, v nichž odmítá krvavé represe proti křesťanům, jak je praktikovali někteří jeho předchůdci, zdůrazňoval, že by měli být přesvědčováni silou argumentů, a nikoli násilím. Snažil se však připravit je jak o jmění, tak o možnost veřejně působit (třeba ve školství). Označoval je za ateisty, protože odpadli od tradičního náboženství, jejich chrámy důsledně nazýval hrobkami, protože v nich pohřbívali své zesnulé (zvláště mučedníky víry).^{15/}

Julián již u svých současníků vzbuzoval protikladné postoje, zastánci pohanství jeho vládu velebili^{16/}, křesťané jej naopak odsuzovali jako krvelačného zloducha^{17/} – a tyto výklady přežily vlastně až do současnosti, kdy starověké pohany nahradili vyznavači sekulárního pojetí, kteří z náboženského přesvědčení (kdysi povinného pro všechny, protože nařízeného státem) učinili záležitost ryze soukromou. Nejnověji načrtává jakýsi dvojportrét věroučných protivníků (Juliána a Řehoře) kniha sestavená Martinem C. Putnou, opatřená předmluvou i ukázkami z jejich literárního díla.^{18/}

Právě Juliána a Řehoře (a spolu s nimi plejádu dalších skutečně existujících postav včetně budoucího historika Ammiana Marcellina) učinil Šotola protagonisty svého scénáře, jehož televizního přepisu se ujal Jiří Bělka. Nemá smysl vytýkat, že právě tito dva soupeři se u císařova dvora sejít nemohli, protože křesťané se ocitli v nemilosti, vykázáni ze všech úřadů, avšak Šotola potřeboval, aby Julián měl partnery pro své úvahy, aby rozmlouval s někým, kdo mohl na jeho výroky znale reagovat – ostatně i s Ammianem Marcellinem coby zásobovacím důstojníkem sotva trávil volné chvíle.

7

Příběh staví na Juliánově svého druhu rozpačitosti, do níž se zvrhávají jeho sice bohubilé, ale sotva realizovatelné představy a sny. Chtěl by nastolit stav vzájemné porozumění a tolerance, rád by se uchýlil do intelektuálního ústraní, kde by se diskutovalo o moudrých a podnětných knihách. Dokonce přemítá o tom, jak rád by se proměnil v pouhého prostého občana, třeba řemeslníka, a živil se prací svých rukou. V tažení proti perské říši neshledává valný smysl, zvažuje, zda je neměl odvolat, protiví se i tradičním věštným úkonům. Současně propadá záchvatům agresivity, s jakou sešvihá svou milenkou, záchvatům ponižování, když velitele stráže přiměje, aby štekal jak pes a vzdálil se po čtyřech. A přitom marně odsuzuje unáhlenost některých podřízených, kteří se snaží domýšlet, co vlastně měl na mysli – ovšem podlézavé uskutečňování i jen naznačených myšlenek je zjevně vlastní každé služební duši, ať již se vztahuje ke komukoli, u něhož se očekává moc to se podle Šotoly stává osudným i Julianovi, jenž se svými váhavými skutky zprotiví svým přátelům i protivníkům). Vlastně jen Řehoř pobývající u jeho umírajícího těla snad vycítí jistou soustrast i přítomnost nenaplněné velikosti.

Omezený finanční rozpočet nutil realizátory ke skromnosti, co se týká výpravy nebo (ne)davových scén, třeba o dění na válčišti či jakémkoli jiném místě vně stávajícího dějiště se dovídáme toliko ze zpráv přinášných posly. Kameraman Vladimír Opletal upřednostnil statické záběry s vícero postavami i velké detaily obličejů, černobílý obraz se vyznačuje sytými odstíny, tvrdými konturami, nenalezneme ani jedinou stopu po nějakém výtvarném změkčování. Režisér Jiří Bělka, volící navenek nevzrušený tok vyprávění, se opírá zejména o Juliánovu rádobu přemýšlivou nerozhodnost, která má evokovat mocenské selhání či přímo zastřenou rezignaci. Jen volně provazuje jednotlivé výjevy, aniž by

se je snažil jakkoli dramatizovat. Jeho pojetí připomíná spíše statickou (pseudo)učeneckou disputaci, kterou lze sledovat i se zavřenýma očima jako svého druhu rozhlasové pásmo.

Rudolf Hrušínský (jenž exceloval již jako Napoleon) se nyní převtělil do státníka sužovaného bezpočtem nezodpovězených otázek i pochybnostmi o vlastních rozhodnutích. Volí výrazově omezené herecké prostředky soustředěné do úsečně sdělovaných promluv, které se mnohdy ocitají až na hranici samomluvy, k dialogu vyzývající spíše jen formálně. Na rozdíl od skutečného Juliána, jenž ve svých zhruba třiceti letech zřejmě překypoval aktivností, ba unáhleností svých počínů, chtěje stihnout maximum za co nejkratší dobu, se Hrušínského Julián (vzhledově vyhlíží o dvacet let starší) mění v nejistého stárnoucího muže, sužovaného únavou i bezradností. Na rozdíl od postavy Napoleona, jehož vzhled je všeobecně známý a rovněž popsán je způsob jeho mluvy či celkově komunikace jako takové, se v případě Juliána nemusel Hrušínský (respektive ani režisér) držet historických reálií, protože tento panovník vypadl z obecného povědomí jak svými činy, tak svou podobou.

Hrušínský, často snímáný v detailních záběrech, mu vtiskl omezenou gestiku i mimiku, málokdy se pohybuje. Jeho výroky, jednou pronášené příškrteně, jindy se zahořklou lakonickou útočností, prozrazují jistou výrazovou extatickostí jakoby čerpají z teatrálního pozadí, které v Šotolově předloze vycítil a zřejmě i s režisérovým souhlasem začlenil do celkového pojetí. Podobně jsou pojednány i další důležité postavy – jak pohanský Ammianus, jemuž Luděk Munzar vtiskl obezřetnost i soudnost, s jakou korigoval málo soudná Juliánova očekávání, tak křesťanský Řehoř, jenž se zamlklou pokorou snáší i císařovy nactiutračné výpady. Eduard Cupák jej obdařil jakousi posmutnělou jasnozřivostí, zbavenou zavlitého nepřátelství, k němuž se uchylují někteří Řehořovi kolegové.

Šotolův a Bělkův modelově, snad i jako podobenství vystavěný příběh, vykazující důrazem na rozmluvy i strohá prostranství divadelní půdorys, má jen tři základní prostředí. Je to zahrada zastupující pobořenou pohanskou svatyni přeměněnou v křesťanskou hrobku, která má být po odnesení mučednickova těla vrácena původnímu účelu. Je to rozlehlý, ale jakoby neupravený, strohý trůnní prostor ve městě Antiochii, jehož občané, sužovaní hmotou nouzí i nedostatkem potravin, se vzbouřili proti Juliánovým novotám, a dokonce zaútočili na palác, kde Julián přebývá. A konečně je to vojenský stan, odkud Julián řídí válečné tažení, aniž si připouští své omyly, odmítá zohlednit únavu a vyčerpanost vojáků plahočících se pustinami, dokonce vydá rozkaz zničit zásobovací lodě, aby nezdržovaly postup vojska, případně nepadly do rukou nepříteli.

Poselství snímku *Julián Odpadlík* by možná mohlo rezonovat, kdyby byl uveden hned v době vzniku. Pozdější prezentace dokládá jediné divácké mínění, jak nasvědčuje přisouzení nechtěné komiky této televizní hře: „Julián v podání Rudolfa Hrušínského se v ní podobá spíš manýristickému císaři Rudolfovi, vizuálně i mentálně. Neví, co chce, a nakonec ho rukou svornou zavraždí všichni, křesťané i pohané, aby od něj byl pokoj.“^{19/}

III. OSLAVY ÚNOROVÉHO VÝROČÍ

Občan Brych

Druhá polovina 50. let přinesla částečný odklon od doposud rigidního zpodobňování nejnovějších dějin (zejména let německé okupace a převzetí moci „dělnickou třídou“ v únoru 1948) – namísto neživotných polarizovaných schémat o nezviklatelných hrdinech a budování šťastných zítřků, kdy nadšené průkopníky brzdili jen zavlí reakcionáři, se vynořily postavy váhající, které procházejí složitou niternou proměnou, které si přetvářejí vyznávané hodnoty, než si uvědomí, kam vlastně patří.

Tehdy čtenáře oslovili spisovatelé, které v budoucnu – v době normalizace – často postihl zákaz publikování, protože se na sklonku 60. let zapojili do obrodného procesu. Zmíním aspoň Eduarda Valentu (*Jdi za zeleným světlem*, 1956), Karla Ptáčníka (*Město na hranici*, 1958), Arnošta Lustiga (*Démanty noci*, 1958), Bohuslava Březovského (*Železný strop*, 1959) a samozřejmě Josefa Škvoreckého, kvůli jehož *Zbabělcům* (1958) se rozhořel velký ideologický konflikt.^{20/} Následné represivní zásahy se tehdy dotkly nejen literatury, kdy z nakladatelských plánů byly vyřazeny např. povídky Bohumila Hrabala, Knapovo *Věno* nebo Černého *Knížka o Babičce*^{21/}, ale také filmů (*Konec jasnovidce*, *Tři přání*, *Zde jsou lvi...*)^{22/}.

Naopak žádoucí položkou se stal Otčenáškův román *Občan Brych*. Vyšel již v roce 1955^{23/}, okamžitě označen za vyšší stupeň socialistického realismu. Jeho názorově rozkolísaný právník totiž zvažuje odchod do emigrace, neboť jej znechutili lidé ke komunistům se hlásící jen kvůli osobnímu prospěchu. Lekaly jej náznaky ideologického fanatismu a zneužití moci. Teprve když se chystá spolu s ostatními odpůrci režimu překročit hranice, uvědomí, že ani s nimi nechce mít nic společného, neboť zjistí, že se jedná o bezohledné, cynické zkrachovance, kteří se neštítí ani násilností – a rozhoduje se pro návrat.^{24/} *Občan Brych* tak otevírá nové tematické pole, do něhož vstupují zmatení, nerozhodní, osobně však čestní lidé (nejen intelektuálové, ale třeba také soukromě hospodařící rolníci na vesnici), kteří musí projít niternou proměnou, než pochopí nutnost přijmout dalekosáhlé přetváření společnosti. Jejich bolestné hledání však jednoznačně ústí v přitakání novému řádu jako jediné záruce spravedlivé společnosti a koneckonců i privátní seberealizace. Tak vyhlížel takříkajíc vzorový syžetový model, úspěšně recyklovaný i v dobách tzv. normalizace.

Otčenášková předloha se dočkala hned dvou televizních zpracování, dokonce záhy po sobě. To první pochází z roku 1958 a vysílalo se naživo, jen s několika předem nachystanými dotáčkami lesních scenerií. Kritická odezva v tisku byla příznivá, dokonce se vyskytl názor, že zpracování bylo natolik hodnotné, že by si záznam zasloužilo^{25/}. Tato výzva se dočkala svého naplnění o dva roky později, když konečně telerecordingový záznam vznikl, byť inscenace samotná se rovněž vysílala v přímém přenosu, opět opatřena týmiž exteriérovými záběry, které byly použity již při prvním uvedení. Obě verze – aspoň podle scénářů – mají každá po 27 obrazech; v detailech (hlavně v členění rozmluv) se drobně liší, nikoli však v celkovém vyznění. Jenže druhé zpracování prý nedosáhlo úrovně a působivosti toho prvního, i když možná se tak stalo proto, že televize se mezitím lépe naučila využívat svých specifických prostředků, i když konkrétně v *Občanu Brychovi* měl nyní více převažovat divadelní pohled než televizní, který zavinil nadsazenou teatrálnost poznamenávající hlavně herectví při modelaci vypjatých okamžiků.^{26/}

Obě adaptace jsou v lecčems unikátní: už existující scénáře^{27/}, napsané Zdeňkem Bláhou, jsou textově téměř totožné, avšak pokaždé opatřeny odlišnými vsuvkami či poznámkami, upřesňujícími konečné znění. Jen u druhého scénáře jsou připojeny údaje o studiových zkouškách (nácvič probíhal po čtyři dny a celkově přesahoval dvacet hodin). Bláha výchozí syžetovou strukturu, s jakou pracuje román, zjednodušil: román zachycuje svého protagonistu v širokém časovém oblouku, vrací se až k jeho ranému mládí.

Televizní podoba se odehrává kdesi v pohraničí v odlehle chatě, kde stále rozhádanější, sobečtější uprchlíci čekají na svůj přesun přes hranice, do čehož se vkrádá několik retrospektiv, osvětlujících minulé události i pohnutky. Ty se odehrávají jak ve skromném Brychově bytě, tak v kanceláři, kde pracuje. A všimneme si ozvláštňujících výrazových postupů, které se v televizní tvorbě té doby sotva vyskytovaly: modelace tváře pracovala jak s jejím nasvětlováním, tak ponořením do stínu, jednající

postavy byly dokonce nejprve sledovány, jak se odrážejí v zrcadle, než se kamera otočila přímo k nim. Příběh uvozují i završují verše básníka S. K. Neumanna pateticky recitovány Zdeňkem Štěpánkem: „Jsme bitevní pole s mozkem i srdcem, nervy všemi. Než, soudruzi, nevešel do zaslíbené země, kdo neomylný šel z domu. Necht' zuří to v tobě i ve mně, jsme povoláni k tomu.“^{28/}

Důraz na verbální složku utápějící se v ustavičných slovních střetech je však přemrštěný. Brycha, jehož zachmuřeně ztělesňuje Jiří Vala, zpravidla sledujeme, jak si v ústraní až křečovitě zakrývá rukama obličej. Vyslechneme si přitom expresivně šeptané hrdinovy úvahy, než se vynoří příslušné vzpomínky osvětlující jeho nedávné zážitky a zkušenosti s představiteli nové moci – jak se vstřícnými, rozšafnými dělníky, případně v úsudcích unáhlenou mládeží, která si však přesto uchovává cit a svědomí, tak se zákeřnými prospěcháři, kteří ke komunistům vstoupili ze zjištěných důvodů, ochotni dokonce udávat.

Několikrát jej navštíví i někdejší přítelkyně Irena (Jiřina Švorcová), kdysi nadějná klavíristka, která se provdala za Brychova movitějšího kamaráda a nyní celá zmatená žádá Brycha o radu, jak by si měla počínat. Jiří Vala zdůrazňuje bolestnou bezradnost své postavy, odmítající se stavět na jakoukoli stranu – zdůrazňuje až křečovitě nezájatost a vyváženost svého počínání, když odmítá věřit pouhým heslům a proklamacím, číší z něho hořkost, když očekává mocenský zásah proti sobě. Bohužel Švorcová svou Irenu nedokázala představit jako životnou figuru, připomíná bolestínskou loutku, neschopnou vlastního úsudku, tím méně činu.

Během čekání v chatě se obnažuje pravá tvář jednotlivých přítomných. Teprve jejich trapně sobecké, ustrašenecké i bezohledné chování, kdy všichni lpí na majetku, kdy lidský život ztrácí cenu, najmě pak vyhrožování jadernou zkázou bolševické nákazy přivedou Brycha k rozhodnutí utéci od této skupiny, která je ochotna chválit si i nacistické pořádky jako spořádané. Snad jen retrospektivy týkající se stále napjatějšího Irenina vztahu k jejímu manželovi (Otakar Brousek dobře postihl narůstající aroganci i skryvanou hamižnost) nemají zde opodstatnění, protože Brych si jen stěží mohl vybavovat, když u nich nebyl přítomen. Těhotná Irena totiž v chatě zsláble leží na improvizovaném lůžku, protože má zdravotní potíže, a nic nenaznačuje, že by rovněž přemítala o nedávné minulosti, přesto je svolná s Brychem utéci.

Na obou zpracováních, i realizačně nepochybně obdobných, se sešel tentýž tvůrčí kolektiv včetně hereckého obsazení: režie se ujal Jaroslav Novotný, od něhož jsme na předešlých archivních projekcích mohli spatřit i „trezorové“ inscenace *Dlouhé dopoledne* (1969) a *Rapotínská tragédie* (1970), hlavním kameramanem byl Vladimír Opletal, hudbu složil František Belfín. Každá z verzí se dočkala pouze jediného odvysílání^{29/} a záhy upadly v zapomenutí, překryty filmovým přepisem *Občana Brycha*, který roku 1958 pořídl Otakar Vávra.^{30/} Právě tento snímek opakovaně provázel televizní připomínání únorového výročí.^{31/}

IV. KDYŽ JE SPRAVEDLNOST NEJISTÁ

Zločin na poště

Existují tři televizní zpracování této mistrné povídky Karla Čapka, nejstarší pochází z roku 1965 a spadá do cyklu sedmi příběhů o komisaři Mejzlíkovi^{32/}. Ten je dodán i do této detektivní šarády o relativitě viny a trestu (neboť některá provinění lze soudním rozhodnutím sotva postihnout), ačkoli se tam původně vůbec nevyskytoval. Vyšetřovatelé (i vykonavatelé trestu) zde tudíž vystupují dva – vedle rozšafného

místního policisty (Čestmír Řanda) je to právě Mejzlík (Václav Voska), jenž v místě dění tráví letní dovolenou.

Na venkovské poště pracuje usměvavá Helenka, ochotná a vstřícná, všemi oblíbená, Mejzlík se do ní dokonce platonicky zamiloval a pokradmu jí přináší čerstvě natrhanou kytíčku. Proto každého překvapí, že znenadání spáchala sebevraždu – utopila se v blízkém rybníku. Prý tak učinila kvůli hanbě, protože ji nečekaná kontrola obvinila ze zpronevěry dvou set korun, které jí chyběly v pokladně. Oběma strážcům zákona se takové vysvětlení nezdá, pochybují, že by kradla, protože pocházela z movité rodiny a zaměstnání na poště přijala jen proto, aby dokázala, že je schopna uživit se i sama.

Pozvolna rozmotají spletitý případ sobecké lásky, kdy vzdáleností od sebe oddělení milenci společně vymyslí a realizují podlý podraz, aby Helenka byla pro ztrátu důvěry propuštěna. Adjunkt na místním velkostatku zcizí nenápadně peníze a jeho milá pošle oznámení o zpronevěře, protože by ráda získala Helenčino místo. Předpokládali, že Helenka opustí poštu a nic dalšího se dít nebude. Oba strážci zákona tak zvažují, jak celý případ rozsoudit, protože důkazy jsou chabé, pachatel krádeže by vyvážl nanejvýš s podmíněčným trestem, ač za Helenčin tragický osud nese morální odpovědnost.

Scénář přidělil každému z obou hlavních aktérů dostatek replik, částečně převzatých z Čapkovy předlohy, zčásti však domyšlených v jejím duchu. Zejména se jedná o ty pasáže, kde přemýšlejí o případu nebo se dohadují, jak předpokládaní viníci budou reagovat na jejich sdělení. Některé motivy jsou zbytečně osekány (zvláště zápletky s adjunktem, které vyhlížejí, jako kdyby byly kvůli nadměrné metráži kráceny na hranici dramatické únosnosti a uvěřitelnosti), neboť režisér Václav Hudeček kladl důraz jak na interiérové výjevy spojené s prostředím pošty, tak na postižení krajinného zarámování s dominující vodní plochou – oba pánové rádi posedávají v nočním šeru na břehu rybníka a vedou zadumané rozmluvy. Kameraman Jindřich Novotný se pokoušel příběh vyvázat z ateliéru a zdůraznit jeho zakotvení v krajině.

11

Režisér se opřel o přesvědčivé herecké miniatury mimické i verbální (z vedlejších postav zmíním aspoň Jiřího Hrzána coby přechodně se vyskytujícího poštovního úředníka), ovšem oba provinilci se propadají do bezbarvé karikatury, neboť o jejich rozpoložení i reakcích (třeba o zlobném, byť mlčenlivém pohledu očí) se dovídáme teprve z doprovodných pozorovatelských postřehů. Celému příběhu však vévodí zádumčivé rozpravy Vosky a Řandy: jejich hrdinové si totiž navzájem slíbili, že zločin neponechají bez trestu.

Oproti předchozím povídkám, v nichž Hudeček mohl zužitkovat do jisté míry komediální nadhled a dovolit si ironizující odstup, zde při zjednávání spravedlnosti převažuje pocit bezmoci, jakkoli nadlehčený několika prostořekými glosami či pošetilým počínáním, nanejvýš v úvodních až rozmarně vystavěných scénách. Po technické stránce není obraz plně vyhovující, je jakoby šmouhovitě rozmazaný: telerecordingový záznam znemožňuje ostřejší, sytější prokreslení.

Zločin na poště – i další povídky – Čapek původně koncipoval jako soudničku; také se vyznačuje nezvyklými okolnostmi a zvláštním způsobem vyšetřování, zabývá se nejednoznačností zločinu i trestu. Spisovatel nepochybně hledal inspiraci ve skutečných případech, ačkoli žádná směrodatná svědectví o zdrojích nezanechal. Historik Josef Petrů se však domnívá, že povídka by mohla vycházet z události, která se v druhé půli září roku 1927 přihodila v městečku Ouběnice – kvůli údajné zpronevěře tam slečna z pošty také spáchala sebevraždu, rovněž se utopila v rybníku. Čapek v Ouběnicích často pobýval, takže o šokujícím činu nepochybně věděl, avšak domýšlel jej

a přizpůsobil svému uměleckému cítění.^{33/} Povídku nazvanou *Zločin na poště* otiskl o rok později v Lidových novinách.^{34/}

Kupon

Druhým „mejlíkovským“ dílkem v rámci studijních projekcí uvedeným byl *Kupon*. Inspiraci ke stejnojmenné Čapkově povídce, která poprvé vyšla v říjnu 1928 v Lidových novinách^{35/}, opět poskytl skutečný případ, a sice ve své době hojně komentovaná tzv. hostivařská vražda, spáchaná o několik měsíců dříve, o které tehdejší tisk hojně informoval. Týkalo se to rovněž Lidových novin, které v druhé polovině července 1928 zveřejnily na deset zpráv o spáchání a vyšetřování zločinu, v prosinci téhož roku ještě upozornily na soudní proces s viníkem.^{36/}

V Čapkově předloze vypráví pan Mejzlík o nedávném kriminálním případě svým dvěma spolustolovníkům v zahradní restauraci (v televizním přepisu situována na Žofín), zatímco filmaři z vyšetřování, o němž se toliko vypráví, učinili rozsáhlou retrospektivu, uvozenou téměř cimrmanovskou větičkou „to bylo tak“ (jak mnohokrát zazní v divadelní hře Divadla Jára Cimrmana *Němý Bobeš*). Takto vložená dramatizace pátrání přitom nepatří mezi nejšťastnější, protože z vyšetřovatelů činí škorpivé poplety, ba neschopy. Voskova Mejzlíka – možná proto, že jej sužuje bolestivý zub – zprvu míjejí přínosné nápady, a to navzdory četným průpovídkám, spíše trapným než vtipným. Dlouho vše vyhlíží, jako kdyby marně dumal o správném postupu pátrání, jak dokládají třeba zbytečné návštěvy hospod, v nichž doufá narazit na nějakého podezřelého.

Teprve později si usmyslí, že blíže prozkoumá „kupon“, vedle jízdenky jediný předmět doličný, který se u neznámé mrtvé dívky našel. Oním kuponem je totiž nákupní stvrzenka, z níž Mejzlík vyčte nejen místo nákupu, ale po návštěvě dotyčného obchodu také pravděpodobný předmět, který byl zakoupen – nejspíš jím byla čajová konvička. A s dotyčnou rekvizitou vyšle svého podřízeného Součka (Otto Šimánek), aby ve vyhlédnuté pražské lokalitě pátral, zda se někde nevyskytly oplétačky právě s takovou konvičkou a zda někde beze stopy nezmizela služebná. A Souček při groteskně nadsazeném hledání, místy jen pantomimicky zachyceném, navzdory únavě i klábosivému hudebnímu doprovodu na takové pověření, skutečně uspěje. Po zjištění identity už není složité vypátrat, s kým se stýkala, a vytipovat pachatele.

V této čapkovské povídce, často a zbytečně posouvané ke zveličovanému výrazivu, si povšimneme i několika začínajících herců, kteří se před kamerou spíše jen mihli, ať již to byl František Němec v roli ovouskovaného frajera nebo Iva Janžurová coby vyjukaná přítelkyně zavražděného děvčete, až k pláči vyděšená poněkud neurvalým výsledkem na policejní služebně, kdy ji musí utěšovat sám Mejzlík, od počátku nazíraný jako detektiv poněkud zmatečný, neboť moderní kriminalistické metody, které tak chválí, nedokáže zužitkovat. Nutno tyto poznámky uzavřít slovy, že převedení Čapkova jazykově svrchovaného zpracování, když svého komisaře nechal vyprávět o již uzavřeném případě, do přímého zobrazení těchto událostí dopadlo dosti rozpačitě. Čtenáři se o tom mohou sami přesvědčit, protože *Kupon* je dostupný na stránkách ČT.^{37/}

Spravedlnost pro Selvina

Televizní film *Spravedlnost pro Selvina* (1968) vychází z desetistránkové Čapkovy soudničky, která původně vyšla pod názvem *Případ Selvinův*.^{38/} Zpracovává osud spíše neprůbojného, ostýchavého básníka Undena, jenž se ujal obhajoby člověka obviněného z vraždy a dosáhl toho, že byl prohlášen za nevinného. Jenže později vyšlo najevo, že slabošský Selvin přisuzovaný zločin skutečně spáchal, svého zachránce dokonce začne vydírat. Čapek tak rozehrál psychologická dilemata citlivého umělce, jenž doplatil na svou důvěřivost, avšak tyto události už dávno upadly v zapomnění. Čapkovým textem

probleskuje pokora a pochopení lidských slabostí, prýští z něho smysl pro tragikomično zdánlivě jednoznačných situací, které se protagonistovi vymknou z ruky.

Televizní přepis takto vytyčený dějový základ i jeho rozuzlení mění a rozšiřuje: scenárista Zdeněk Bláha a režisér Jiří Weiss jej zasazují jednak do současnosti a kteréši blíže neurčené západní země (avšak s komunikační znalostí latiny, jak naznačují transparenty s nápisy právě v tomto jazyce – např. *Noli tacere*), jednak dodávají rozměr celospolečenských bouří, zdůrazňují, když se akce za Selvinovo osvobození stane podnětem masivně se šířícího hnutí proti nespravedlnosti. Výrazně je rovněž akcentována přítomnost médií, jejichž zpravodajské vstupy jsou do toku vyprávění začleněny, ať již v podobě montáží černobílých dokumentárních záběrů ze světových metropolí, tištěných novin s podobenkami, případně inscenovaných barevných pasáží s novináři nebo televizním vysíláním. Dosud málo známý, přehlížený básník se zčistajasna stává mezinárodní celebritou, jak naznačuje jeho světové turné nebo dokonce udělení Nobelovy ceny.

Jistě by bylo možné odečítat vyznění korespondující jak se zahraničními nepokoji ze sklonku 60. let, tak s domácí vírou v samospasitelnost socialismu. Snímek naznačuje, že davové přesvědčení o správnosti určité může být podezřelé, že skrývá manipulaci veřejným míněním. Jednoznačné pravdy založené pouze na bezvýhradné víře v ně mohou skrývat vážné trhliny, dokonce se může přihodit, že zjištění pravé skutečnosti je před veřejností zatajeno jako zcela nevhodné. Následováním příklad, zosobněný již postavením oslavného sousoší, nesmí být totiž nijak zpochybněn.

Spravedlnost pro Selvina, poprvé uvedená v prosinci 1968 a poté na dlouhou dobu (kvůli Weissově emigraci) odložená, vznikala v době, kdy ČST ještě vysílala černobíle.^{39/} Přesto byla natočena barevně – nejspíš díky koprodukcí se západoberlínským partnerem, který zajistil jak část financí, tak herecké obsazení. Kameraman Jan Čuřík volil tlumené tóny, v nichž probleskovaly plošky černě smuteční, místy rudé (květiny), ale také černobíle v motivu šály, která se stává ústředním symbolem protestu. Interiéry zpočátku záměrně laděny do podoby šedivých kafkovských labyrintů a odkladišť, kde lidé vykonávají jakousi zmarňenou činnost, naopak později (světová proslulost hlavního hrdiny) září jasnými barvami, aniž by to odpovídalo štěstí pro hlavního hrdinu, jenž naopak tápe v záchvatech selhávajícího zdraví i pocitech zneužití a bezmoci.

Weissovo pojetí zdůrazňuje až bizarnost a expresivitu jednotlivých dějových segmentů. Určitá vypjatost, v níž je celý příběh nahlížen, někdy torpéduje věrohodnost předkládaných situací. Modelace některých vedlejších postav se vymyká celkovému dramatickému ladění, připomíná spíše stylizované divadlo, jak naznačuje třeba úmorně vlezlá Selvinova maminka, jež Undena pronásleduje snad na každém kroku, aby mu vyjádřila buď svou vděčnost, nebo aby jej podnítila k ještě většímu úsilí. Podobně jako Čapek vypráví celou událost jako vzpomínku hlavního hrdinu, také inscenace volí obdobný, avšak ještě vyhraněnější postup.

V úvodu sledujeme pohřeb hlavního hrdinu, nyní uctívaného básníka Undena, z jehož pozůstalosti je vyzdvíhena závěť, která obsahuje text o jeho životním činu. Vypovídá, podepřeno i formálně vnitřními monology Undena pronášenými mimo obraz, nikdy nepřiznanou pravdu o protestu vůči Selvinovu odsouzení a zejména pak incidenty následující po Selvinově propuštění z vězení, zvláště pak neúspěšný pokus upít ho k smrti.

V tomto bodě se Weiss dotýká image tehdejší (ale možná i jakékoli) mocenské struktury, nutně budované na uměle udržovaných a pěstovaných mýtech. Vyumělkovanou vznešenost se zdají vyjadřovat i variace výchozí smuteční melodie, kterou zaslechneme hned za začátku v pohřebních

scénách, ale později nabývá podoby triumfální melodie s výraznějšími trubkovými party nebo naopak schází k dojemně senzitivním trylkům.

Důležitým prvkem filmu je prezentace jednotlivých postav a jejich herecké ztvárnění. Výraznějšími proměnami prochází jedině Uden (Rudolf Hrušínský jej obdařil jistou zdrženlivostí, která postupně přerůstá v samolibé uspokojení sebezprosazením), pracující v jakémsi zatuchlém archivu a občas vydávající básnickou sbírku, kterou stejně nikdo nečte. Jeho život se zásadně změní v okamžiku, kdy za ním přichází smutečně oděná žena (Jiřina Šejbalová naopak zdůraznila jednostrannou umanutost svých proseb i výzev) poprosit jej, aby se ujal obhajoby jejího syna (německý herec Klaus Schwarzkopf jej ztělesnil s úlisnou podlézavostí, do níž halí i vyděračství, avšak bezbarvě a unyle^{40/}). Pod jejím naléháním se případu ujme, přestože se zprvu pokouší vzdorovat tvrzení, že postrádá jakékoli právnické vzdělání, neboť je pouhým „lyrickým básníkem“, a při televizním vysílání pod tlakem jejího potměšilého našeptávání poprvé – jakoby proti své vůli – vysloví svůj protest. Mnohdy strojené uchopení vedlejších postav tak kontrastuje s pečlivě modelovanou bezprostředností veřejného dění.

Hrušínský modeluje svého smolařského hrdinu jako člověka oslabeného nemocí, často jej pozorujeme, jak dávivě kašle dávaje si ruku před ústa, jak si opakovaně polyká pilulky a stěžuje na ustavičnou slabost. Hrušínský předvádí svou obligátní pomalou chůzi i pomalé reakce, i mluví zpomaleně. Zpomalená neprůrazná mluva jako by připravovala půdu pro malou míru odporu vůči požadavku, s nímž se hrdina z počátku neztotožňoval. Je to tragédie člověka, který nedokáže odmítnout – a poté již není s to vystoupit z rozjetého povozu valících se událostí.

Uden je vykreslen jako svého druhu slaboch, který se paradoxně nejvíc bojí ztráty dobré pověsti, tolik ceněného image, které konečně získá. Příznačné je, že nikoli pro své literární dílo, ale pro veřejnou angažovanost, do níž byl navíc vmanipulován. Působí jako akurátní úředník, který se snaží vyhýbat jakémukoli vlastnímu rozhodování, případně i názoru, a není nijak náhodné, že osudný televizní projev, kterým se vše začalo, pronesl skutečně snad v jakémsi transu. Pak se ocitá ve vleku událostí, neschopen projevit vlastní vůli. Ostatně Udenovo rozpoložení prozrazuje i jeho přiznání: „Byl jsem tak slabý, že nikoho ani nenapadlo, že bych mohl být na dně.“

Po Udenově televizním vystoupení se celého případu zmocní veřejnost. Zakládá se Liga na obranu Selvina (jejím symbolem se stává černobílá šála, kterou Uden nosí obtočenou kolem krku), vzrůstají veřejné demonstrace. Při účasti na jedné z nich je Uden dokonce zraněn, při další dokonce uvězněn pro rušení veřejného pořádku. Korunní svědkyně přiznává na smrtelné posteli, že její obvinění bylo křivé, Selvin je s velkou slávou propuštěn a nastává vrcholné období Udenovy slávy – dobrá věc se podařila. Uden mu nejprve nezištně pomáhá, věnuje mu svou výhru v kasinu, ale Selvin požaduje peníze dál a dál.

Oznámí mu, že vraždu, za níž byl obviněn, skutečně spáchal, a vyhrožuje, že se veřejně přizná a znemožní jej tak před veřejností, když od něho nebude dostávat další peníze. Na rozdíl od předlohy však není jisté, zda se Selvin zločinu doopravdy dopustil nebo zda jen Udena vydírá hrozbou svého veřejného přiznání, které by zpochybnulo veškeré Udenovo počínání a zničilo jeho věhlas. A Uden platí dál a dál, protože Selvin jedině hýří a prohrává peníze. Udenovi se nakonec rozpadá manželství, protože i manželka považuje Selvina za ušlechtilou bytost, která si zaslouží největší soucit, a naopak Udena obviňuje z rozhazování, ne-li vydržování milenek. Nebohý Uden se nakonec rozhoduje, že Selvina upije k smrti, neboť ví o jeho nemocných ledvinách. Jenže Selvin naprostou opilost přežije, zatímco abstinující Uden zaplatí „povinné“ napití životem.

Malér

V první půli 60. let se v českém divadelním prostředí stal jedním z nejuváděnějších autorů švýcarský prozaik a dramatik Friedrich Dürrenmatt (1921–1990), vytrvale a někdy s notným příklonem k absurdní nadsázce zkoumající hranice spravedlnosti, práva a zákonů: jen v období 1963–1965 se jeho hry u nás dočkaly zhruba pětadvaceti nastudování; jednoznačně tehdy převažovalo varovné (a současně groteskně vražednické) podobenství *Fyzikové*. Dürrenmatt tehdy Československo dokonce navštívil a s inscenační úrovní svých textů prý byl spokojen, směly tehdy vyjít i dlouhé rozhovory s ním.^{41/}

Tehdy jej zřejmě ČST oslovila a výsledkem byl souhlas se zfilmováním jeho novely *Malér*, právě vydané jako „přívažek“ společně s detektivkou *Soudce a jeho kat*. Souběžně začaly vznikat i studie o jeho tvorbě a stylu. Například Zdeněk Hořínek v rozsáhlé stati, kde zkoumal Dürrenmatovu zálibu v umně splétaných vražednických zápletkách, avšak přitom spleťtých a nejednoznačných (přitom tyto příběhy často označoval za komedie!), o *Maléru* napsal: „Zde vyvolá náhoda (opět autonehoda, jeden z těch drobných malérů, které v moderním světě vystřídal anachronickou sudbu) neobvyklou situaci: obchodník Alfredo Traps se ocitne ve společnosti justičních vysloužilců a v groteskní hře na soud, jíž se z plezíru účastní, se odhalí, že zavinil smrt člověka. Co je pro pensiované soudce hrou k popukání, je viníkovi drtivým sebepoznáním.“^{42/}

Televizní verze *Maléru* – samozřejmě černobílá – vznikla v roce 1965 a na podzim téhož roku ji mohli spatřit diváci. Režisér František Filip ji pojednal experimentálně, když odvrhnul tradičně vedený příběh s nabídkou divákovy spoluúčasti. Naopak jej rozbil použitím vypravěče (Karel Höger), jenž komentuje nejen jednotlivé postavy a dění, kterým procházejí, ale především líčí události, které snímek nezachycuje – používá k tomu statické fotografie, které zachycují různá místa vily, kde se příběh odehrává. Tyto fotografie jsou vlastně jediným dokladem, kde spatříme jednotlivé protagonisty pospolu, jak sedí u prostřeného stolu nebo stoupají po schodech.

15

Filip totiž portrétuje své postavy téměř výhradně ve velkých detailech tváře (od očí po ústa) a před kameru je posazuje vždy samotné. Dokonce to vyhlíží, jako kdyby každého herce snímal samotného a nechal jej přerývat všechny verbální pasáže, které teprve ve střížně sestavil do plynulých rozmluv. Rozesazené všechny kolem stolu je vlastně nikdy neužijeme. Dovoluje mu to, aby herce přiměl vyjadřovat se toliko strukturou obličeje (vráscitá kůže, knírek pod nosem, při pohledu z blízka ne úplně vzhledné zuby...) a jeho nasvětlením, omezenou mimikou, očima a měněnou dikcí u pronášených promluv.

Do příslušných rolí obsadil špičkové herce, kteří se před kamerou takto nikdy, ani poté, nesešli: obchodního cestujícího Trapse, pyšného na svůj profesní vzestup, ztělesnil Rudolf Hrušínský, jenž si pohrával se sebejistým úsměvem, mazlivě pronášenými slovy i uspokojujícím vědomím, že žádný zločin nespáchal, neboť si nikdy nepřipustil, že by svým vypočítavým, bezcitným chováním mohl někomu ublížit – v obchodnické branži si člověk nemůže dovolit žádnou lidumilnost, jak s oblibou tvrdívá. A případná nevěra je pouhým nezávazným povyražením, případně i nástrojem k pomstě, pokud se účelně naaranžuje její prozrazení.

Jeho „protivníky“, vesměs právníky na penzi, kteří si dlouhou chvíli krátí přehráváním slavných případů z minulosti, ale ještě raději do svých soudních pří začleňují náhodného pocestného, jehož jim náhoda přivane (Trapsovi se porouchalo auto, takže hledal nějaký nocleh). Dovedně ze svých hostů vytáhnou nejskrytější skutky a obnaží jejich mravní selhání. Obhájce, jenž Trapsovi marně radí, aby se svou minulostí raději nechlubil, ztvárnil Zdeněk Štěpánek jako zestárlého, chrčivě dýchavičného člověka, vemlouvavého žalobce přiblížil Jan Pivec jako člověka, jenž v obžalovaném svedl probudit až

zvrácenou hrdost na skutky, jichž se dopustil, jako soudce, jenž s veškerou ohleduplností a se zohledněním veškerých polehčujících okolností vynese trest smrti, se představil Ladislav Pešek. Sestavu doplňuje zamlklý „holohlavec“, z něhož se vyklube bývalý kat – nepronese ani jediné slovo.

Filip umocnil rozměr gastronomického hýření, přinášení stále nových a nových chodů na stůl, během čehož se pitoreskní (pseudo)soudní přelíčení odehrává – a Högerova komentátora nechává vyjmenovávat, jakých vybraných jídel a vín si Traps dopřává. On sám i jeho „soudci“ toto přelíčení vnímají navzdory zdánlivé vážnosti jako povyražení ze všedních, nudných dnů, Traps dokonce celý večer vychvaluje jako nejzáživnější příhodu, která se mu přihodila. Ale současně si uvědomí znepokojivý podtext, jak člověk ochotně přijme roli viníka, pokud je mu poutavě či přímo svůdně nabídnuta, nechá o ní přesvědčit a být na ni pyšný.

Když se obhájce pokouší sledu osudových událostí vylíčit jako řetězec náhod, Traps dotčeně protestuje, neboť teprve nyní pocítil hrdost, že svého nadřízeného, s jehož ženou prožil milostnou pletku, dokázal takříkajíc vyhodit ze sedla a zaujmout jeho místo, aniž by litoval jeho skonu. Mimoděk je tu postiženo zázemí, nutné k vytěsnění sebemenšího soucitu: postačí k tomu dehumanizace protivníka: Traps jej označuje za padoucha, ničemu, ba gangstera, jehož odstranění lze považovat za velkou zásluhu. Dürrenmatt (a spolu s ním i Filip) však upozorňuje na relativitu takových zdánlivě jednoznačných prožitků, která se snadno mohou zvrhnout v pravý protiklad.

František Filip se k Dürrenmattově předloze vrátil ještě jednou a v roce 1999 ji natočil – tentokrát barevně a pod názvem *Ortel* – s Václavem Postráneckým v hlavní roli. Bohužel nové ztvárnění postrádá jakoukoli osobitost, kamera bezmyšlenkovitě krouží kolem stolu, aby zachytila promluvy jednotlivých aktérů, s popisnou doslovností ukazuje, jak Traps si nejprve žádné provinění nepřipouští, a poté, když si je uvědomí, si je cení jako důkaz svých schopností. *Ortel*, také herecky unylý, se bohužel nijak nevyvázal z obvyklých postupů, jaké (nejen) v té době uplatňovaly televizní studiové inscenace. Zbývá doplnit, že další verze vznikla na Slovensku nazvána *Porucha* (1993). Navíc je patrné, že Dürrenmatta téma mnohdy neuvědomované lidské viny, stěží podchytitelné pozemskou spravedlností, zjevně uhranulo: tentýž námět ještě zpracoval do divadelní podoby i jako rozhlasovou hru.

Přelíčení bez obžalovaného (scénář nedochovaného pořadu)

Mezi díla, která sice byla v roce 1969 ještě natočena, ale uvedení se nikdy nedočkala a posléze se beze stopy ztratila, patří také soudní drama *Přelíčení bez obžalovaného*.^{43/} Příběh o relativitě spravedlnosti a obtížném napravování nedávných přehmatů, který sepsal Zdeněk Bláha, se ujal režisér Jaroslav Novotný a koncem října 1969 – tedy již po nástupu husákovského vedení – jej realizoval jako nízkorozpočtovou studiovou inscenaci. Pro režiséra to byl již druhý pořad, který si v témže roce vysloužil zákaz: předtím natočil *Dlouhé dopoledne*, uvedené až po roce 1989 (blíže viz Kino archiv III, 2023). Není přesně známo, kdy se *Přelíčení bez obžalovaného* ztratilo či bylo zničeno, např. v soupisu nazvaném *Zpod zámků a zapomnění*, který pochází ze začátku roku 1990, se ještě vyskytuje, dokonce opatřeno přesnou délkou 68 minut.^{44/} Nelze však vyloučit, že tento údaj byl mechanicky převzat z nějakých starších podkladů, aniž by se ověřovala dostupnost daného pořadu.

Bláhův a Novotného scénář, sestavený jako převážně konverzační hra s vyměňováním argumentů, kdy se vyjasňují postoje jednotlivých zúčastněných postav, konstruuje dvě časové roviny, jen několika měsíci od sebe oddělené – advokát Hašek mimo obraz vzpomíná a komentuje, jak se setkal se svým nynějším klientem, a tato setkání se pak odvíjejí i v obraze jako svého druhu předmět doličný, vysvětlující, co předcházelo i co následovalo. Záhy se ukáže, že mladičkový příchozí je synem muže,

kdysi – ještě v 50. letech – popraveného za vraždu. Advokát byl jeho obhájcem. Až nyní se vynořil dopis, který svým svědectvím vinu zpochybňuje. Jenže žena, která jej sepsala, už nežije. Hašek se rozhodne prověřit celý případ prověřit. Objíždí jednotlivé aktéry, kteří s dávnými událostmi měli co do činění. A naráží spíše na jejich neochotu či dokonce strach z otevření stále zřejmě citlivého případu. Jenže mladíka, jenž advokáta občas provází, ovládají návaly vzteku a unáhlených obvinění, Haškovi jeho pátrání nijak neusnadňuje.

Bláha se přitom vyhýbá otevřeně zpolitizované dikci, která by napadala ideologicky motivované justiční zločiny, zdůrazňuje spíše osobní, privátní motivace, zohledňuje ohledy k blízkým a příbuzným, přibližuje i rozhořčení žalobce. Ten dotčeně odmítá, že by doznání obviněného vynutil násilím. I justiční systém jen váhavě připouští obnovu řízení, a když mladík požaduje stíhání všech, kteří otci přitížili, narazí na odpor. Nakonec se obrací i proti Haškovi, přesvědčen, že legální cestou se zadostiučinění nedočká. Jeho poslední slova, dotvrzená zbraní v ruce, ovládá pocit bezvýchodnosti: „Je mi jedno, jestli budu muset žít s vrahy na téhle straně mříží nebo na té druhé.“ (scénář, s. 105.)

Za cenné považuji, že Bláha zavrhnul jednoznačné rozdělení postav na kladné a záporné. Postihuje, jak se lidé zdráhají přehodnocovat svá rozhodnutí, jak lidská mysl ovládaná jedině potřebou pomstít sotva dospěje k uvážlivým rozhodnutím. Dotýká se palčivého dilematu: stačí rehabilitovat nevinnou oběť, jestliže ti, kteří křivdu zavinili či se na ní podíleli, zůstanou nepotrestáni? A toto poměřování nijak nezjednodušuje.

V. STÁLE ŽIVOUcí DIVADELNÍ ODKAZ

Během prázdninových měsíců byly opět nabídnuty dva záznamy divadelních inscenací z konce 60. let, které dokládají nejen vysokou uměleckou úroveň, ale také myšlenkovou svébytnost, která jistě zapříčinila zamítnutí v nadcházejícím normalizačním období. Takové pořady byly znovu uváděny až po pádu bývalého režimu, případně se na obrazovku nedostaly vůbec nikdy. V obou případech se jedná o takzvaná převzatá představení, tedy z jeviště přesazená do televizního studia a tam natáčená. Záznam tudíž nevznikl při divadelním představení, ať již za účasti publika či bez něho, nýbrž byl pořízen v televizním studiu, kam byla inscenace ve své původní podobě přenesena.

Tento způsob záznamu je dokonce nejstarším, jaký ČST používala, když ještě nedokázala zajistit přenos z divadla, případně z nějakého vhodného exteriéru (divadelní představení byla nasnímana mimo jiné např. v pražské Valdštejnské zahradě nebo na hradu Karlštejn). V prvních letech vysílání takto pořízené pořady nahrazovaly původní dramatickou tvorbu, nejprve vysílány v přímém přenosu, později zaznamenávány na telerecording nebo na filmový materiál. Výhodou dále zpracovávaného převzatého představení je možnost pečlivějšího záznamu obrazu a zvuku: „Převzaté představení lze natáčet po sekvencích a na místě opravit chyby, vybrat z několika variant tu nejpřijatelnější. (...) Režisér může citlivým přístupem k materiálu (tj. k textu a hercům) zdání divadla zachovat. Vhodnou volbou záběrů může omezit zásahy do struktury hry. Nutné však je potlačit výrazně divadelní stylizaci herců.“^{45/}

Vajíčko

Mezi legendární tituly vstoupilo také *Vajíčko*, které poprvé u nás uvedla Městská divadla pražská (jmenovitě Divadlo Komedie 23. 2. 1964) a záhy po nich je nastudovala – ještě během zmíněného desetiletí – zhruba desítka dalších scén v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Text hry, kterou doživotní člen Francouzské akademie Félicien Marceau (1913–2012), spíše prozaik než dramatik, sepsal jako svou jedinou doopravdy úspěšnou jevištní práci, vyšel v českém překladu časopisecky již na sklonku

50. let^{46/}, avšak tuzemská cenzura, dozajista pobouřená amorálním vyzněním, jej divadlům dovolila uvést až později, v časech začínající kulturní i politické oblevy. Tehdy si zájemci mohli přečíst i knižní vydání.^{47/}

Televizní záznam hry, který vznikl až o čtyři roky později, diváci spatřili v únoru 1969 a poté na dvě desetiletí zmizel z programu. Ojedinele se na obrazovku vracel po pádu bývalého režimu, byl také (zásluhou časopisu Reflex) vydán na DVD v patnáctidílném souboru slavných divadelních představení, zaznamenaných Československou televizí. Na iVysílání ČT bohužel není dostupný.

Vajíčko patří mezi díla tragikomicky laděná, která zkoumají pokrytectví lidí, kteří se chtějí prosadit ve společnosti, ať již ovládané přetvářkou nebo třídním rozvržením, kdy horní kasty jsou uzavřené zájemcům z nižších společenských pater. Protagonista Emil Magis, zprvu spíše dojemný smolař šířaný touhou po sebeprosazení, to popisuje názorně: „Svět leží přede mnou jako vajíčko, hladký, uzavřený, uzamčený. (...) Jen já tam nejsem. Jen já jsem sám. Vyvrženec!“^{48/} A učiní vše, aby do oněch míst pronikl – či aspoň aby v gestu destrukce rozbil skořápku takového vajíčka. Neváhá proto zneužívat důvěry svých bližních, případně je vydírat či dokonce svést na ně zločin, kterého by se sám dopustil. Jenže přesto mu prostor vysněného vajíčka opakovaně uniká.

Magis spadá mezi (anti)hrdiny, s nimiž můžeme soucítit nebo jim dokonce držet palce. Marceau s notnou dávkou zábavnosti a ironických postřehů líčí jeho životní pouť, která je přitom sotva hodná nápodoby. Avšak je patrné, jak postupně vrstvené události – jistě modelově vystavěné – chtějí za každou cenu vzbuzovat zdání obvyklosti, všednosti či dokonce normálnosti, Magis rozhodně nemá být vnímán jen jako bezcitný zločinec, byť vykazuje bezcitnost, s jakou uskutečňuje své záměry, i odhodlání vraždit nikoli pro nějaký prospěch, ale jako akt odvěty. Dokonce lze uvažovat, že k takovým koncům jej dohnalo strnulé uspořádání společnosti, které Magis (pojmenovává je jako systém) považuje za bezcitné a zločinné. Jako by proti ní uplatnil její vlastní postupy.

18

Při hledání inspiračních zdrojů, na které Marceau navazoval a které rozvíjel, badatelé zmiňují různé podobně budované postavy, vesměs přesvědčené o oprávněnosti svého pochybného počínání – mezi nimi např. Molièrova *Tartuffa*, Stendhalova *Sorela z Červeného a černého*, Flaubertova lékárníka *Homaise z Paní Bovaryové*, příživníka *Duroye z Maupassantova Miláčka*, Brechtovu *Matku Kuráž*, Chaplinova navenek bezúhonného pana *Verdoux* – a také možná *Raskolnikova z Dostojevského Zločinu a trestu*, byť ten posléze nahlédne své mravní selhání a kaje se. Právě s Dostojevským pojí Marceaua i některé příbuznosti – také chce co nejvěrněji přiblížit, jak protagonista vnímá své skutky: Dostojevskij se uchyluje k dlouhým sebezpytným monologům, Marceau nechává svého Magise, aby sám, lakonicky a mnohdy v působivých pointách, komentoval své smýšlení, záměry i činy. Magis tak činí v promluvách určených učených nikoli spolujednalcům postavám, nýbrž přímo oslovuje diváky v hledišti (případně u televizní obrazovky). Ty vnímá jako svého jediného relevantního partnera, jemuž se s každým hnutím své mysli svěřuje.

Doboví posuzovatelé se přeli o hodnoty *Vajíčka*, zvažovali, zda jej lze považovat za satiru nebo zda se jedná o pouhou konverzační (tragi)komedii, která chce jen polechtat divákovu bránci. Divadelní noviny své úvaze rovnou vtiskly výmluvný titul *Žádné veledílo* a čtenáře přesvědčovaly, že celý příběh je pouze dramatikovou obratnou konstrukcí, která je však veskrze samoučelná. Magisovu postavu označuje za pouhý typ, který je niterně prázdný – a právě vnitřní prázdnota Magise nutí mstít se všem za vlastní neschopnost cokoli cítit či naplnit život: „Marceauova technicky bravurní, chytrá a vtipná konverzační hra dlouho nemohla vstoupit na naše jeviště. Neprávem. To ovšem není důvod, abychom ji pasovali na velké dramatické dílo. (...) Vajíčko je spíše zručná partitura hereckého

monologu, ilustrovaného samoznakem živého a neživého prostředí „kolem“. Je příslibem hereckého sóla, které může v rámci žánru a jemu příslušné techniky dosáhnout jisté velikosti.^{“49/}

Kulturní tvorba se vyjadřuje smířlivěji, jak napovídá už nadpis článku *Milost pro bulvární divadla*. Nejprve dovozuje, že zbytečným odkládáním *Vajíčka* ztratila hra svou původní průraznost a Magise rovněž přiřazuje k pouhému, jakkoli skvostně vyvedenému typu, zrozeného z pocitu samoty, z pocitu, že vše, co za něco stojí, se odehrává jinde, mimo mne. Magis „je elegantní zevně i zvnitřku, ale je to elegance potažena jakousi plísní, je to odpuzující i přitažlivé, výsměšné a usvědčující. Svou bezcharakternost vysvětluje velice přijatelně, bere si nás neustále za svědky – že byste to udělali zrovna tak, že ano? – a tak nám nakonec vyrazí dech. Přízrůbivý, neškodný život ústí do grandiózního zločinu. Uzavírá ho lehký a vítězný Magisův úsměv. Ironie toho úsměvu je už spíše hercova než postavy – jako by říkal na rozloučenou: bůh s vámi, vždyť vy jste s ním sympatizovali!“^{50/}

Měsíčník *Divadlo* se zamýšlí nad důvody, proč by nás mělo *Vajíčko* zajímat. Asi nejpočetnější skupina diváctva žádá duchaplnost, zábavnost a herecké hvězdy v popředí. Tomu *Vajíčko* plně vyhovuje. Každý divák, i když si uvědomí bohatou metaforiku zápletek, se může beztrestně zúčastnit zločinu, který vlastně nosí celý život v sobě, ale na rozdíl od Magise, človíčka zcela všedního a vzdáleného jakýmkoli titánským dilematům z rodu hamletovských, jej nikdy neuskuteční: „Aby fandil jeho logice a jeho amorálnosti, která je, když věci domyslíme, nekonečně morálnější než systém pokryteckých společenských norem, jejichž přijetí je všude ve světě podmínkou životního úspěchu.“ Toto zamyšlení vyšlo čtyři roky po premiéře a je pojato trochu ohlédavě. Autor si cení zejména herectví, které ani po četných obměnách neztratilo svou soudržnost a jemuž vévodí, jak píše, nezlacinělý výkon Václava Vosky: „Jeho Magis je skutečně mistrovská rytmová, pohybová, dikční a kadenční studie – kromě toho hlavního, tj. schopnosti dát zvláštnost banalitě a průměrnosti zvoleného typu a provést jeho důkaz s vnitřní hereckou koncentrací, jaké býváme svědky jen zřídka.“^{51/}

19

Televizní záznam dovoluje zdůraznit okamžiky, které na divadle zanikaly – zejména při oslovování publika dominuje detailní záběr Voskovy tváře, který umocňuje jak proměnlivě pronášené repliky (od dojemných stížností na smůlu přes šibalskou zlomyslnost až k vražednické sebejistotě jen zdánlivě zkroušené, od šepotu ke zvuché promluvě), tak významově posouváný pohled očí, jednou téměř ostýchavý, jindy až vítězoslavný. Voska, přítomný před kamerou doslova v každém okamžiku a strhávající na sebe veškerou pozornost, se pokaždé otáčí ke kameře, někdy k ní rozvážně postupuje, častěji však postřehneme náhlý nájezd kamery či dokonce jen mžikový vstup při několikaslovném doplnku.

Znalci divadelní i televizní verze *Vajíčka* si všimli významových posunů ve Voskově herectví: „Srovnáme-li závěr představení z roku 1964 a finále televizního přepisu z roku 1968, nemůžeme si nevšimnout významového posunu. Hercův úsměv je pryč. Nahradil jej tvrdý úsměšek a otočená záda. (...) Televizní podoba Emila Magise je daleko vyhraněnější. Podepsala se zde jistě doba, a také několikaleté soužití s postavou a s diváky.“^{52/} Natáčení *Vajíčka* proběhlo v listopadu 1968, jak naznačuje údaj z televizní databáze fotografií, přesně určující pořad, k němuž se vztahují, i datum, kdy byly pořízeny.

V porovnání s Voskou se ostatní herci stávají pouhými staty, kteří mu toliko a na pouhý okamžik přihrávají. Zůstává však otázkou, zda tomu podobně bylo i na jevišti, zda i tam zanikali v jeho blízkosti nebo mu byli důstojnějšími partnery. Oproti divadelnímu obsazení došlo jen k několika nepodstatným změnám – například milence Magisovy ženy, namísto rozporně přijímaného Felixe le Breux tu ztělesnil trochu křečovitě a sošně jednající Otto Šimánek.

Divadelní inscenaci režíroval Ota Ornest, jenž se podílel též na televizní verzi, společně s kameramanem Eduardem Landischem, jenž se tu uplatnil i jako (spolu)režisér. Zatímco Ornest zjevně dohlížel na dramatickou celistvost televizního záznamu a jeho věrnost výchozímu divadelnímu ztvárnění, Landisch rozhodoval o postavení kamery, o tom, které výseky scénického obrazu a v jakém přiblížení zachytí, modeloval osvětlení, kdy v polostínech evokoval z oken dopadající svit, případně si hrál se zapínáním a vypínáním lampičky. Právě členité a proměňující se nasvětlení dekorací i postav v nich prozrazuje Landischovu vynalézavost, protože sotva mohlo vycházet z jevištní podoby. Provokativně působí průběžné vřazování úryvků z Vejvodovy zlidovělé polky Škoda lásky, ovšem v americkém opracování, známém jako Roll Out the Barrel (neboli Vyvalte sudy). Ornest je začlenil jako časové předěly jednotlivých událostí již do divadelního pravzoru, jenže v televizním ztvárnění nabývají rozměru zbytečně nápadné schválnosti.

Kateřina Veliká

Druhým uvedeným snímkem byla historizující *Kateřina Veliká*, sepsaná Georgem Bernardem Shawem (1856-1950) těsně před vypuknutím první světové války a s groteskní nadsázkou přibližující (ne)pochopení ruské mentality lidmi ze zahraničí, jmenovitě z Anglie. Poprvé se u nás dočkala vydání v ještě meziválečném období, tehdy pod názvem *Veliká Kateřina*.^{53/} Divadlo E. F. Buriana nasadilo znovu přeloženou hru jako *Kateřinu Velikou* 29. 12. 1966 společně s hrou o Napoleonovi (rovněž od Shawa – tato ironická životopisná črta bývá obvykle uváděna pod názvem *Muž budoucnosti*), inscenace sklidily vcelku příznivý ohlas, avšak ČST teprve na začátku dubna 1969 pořídila magnetický záznam pouze prvního jmenovaného titulu, opět jako převzaté představení realizované nikoli na jevišti, nýbrž v televizním ateliéru. Z té doby pochází i scénář^{54/}, podle něhož se hra natáčela. Na jevišti ji režíroval Jiří Vala, přizvaný jako host, televizního dohledu se ujal Václav Hudeček, který ji rozpohyboval v rozlehlých prostorách, v nichž se odehrává. Promyšleně pracuje se záběry jak detailními (tváře i různých rekvizit), tak celkovým zachycením komnat a skrumáže lidí v nich.

20

Kateřina Veliká však stejně jako další záznamy divadelních představení (*Král Ubu*, *Revizor*, *Antigóna* či *Blecha*, jejíž záznam se nedochoval) skončila v trezoru, jenže na rozdíl od nich se do dneška nikdy neodvysílala. Prvotním impulsem jejího zákazu bylo dozajista až groteskně výsměšné zpodobnění poměrů u carského dvora, zdůraznění sotva pochopitelné ruské mentality jednou obhroublé, jindy lítostivé, utápějící se ve vodce – a divadelní inscenace (nebo až televizní uchopení?) tyto rysy jen umocnila doslova k hranici burlesky a karikatury. Zjevně panovaly obavy, že by ve zjitřeném raně pookupačním období mohla vyvolávat nežádoucí odezvu. Jaké důvody vedly k tomu, že zakázána – a zapomenuta – zůstala i po roce 1989, se lze toliko dohadovat.

K deziluzivnímu, ostře satirickému podloží *Kateřiny Veliké* se již ve dvacátých letech vyslovil Frank Tetauer, dramatik, dramaturg a překladatel, jenž se již jako vysokoškolský student zabýval Shawovou tvorbou, když ji v *Přítomnosti*, kde se zamýšlel nad výskytem slovanských motivů u Shawa, označil za fraškovitý útok na ruskou minulost: „Postava Kateřiny samé, avšak především charakter knížete Potěmkina jsou tu vykresleny s vrcholnou bezohledností a fraškovitým bravadem vpravdě bezuzdným.“^{55/}

Třebaže po formální stránce by měl být protagonistou anglický námořní důstojník (s příjmením pro Rusy nevyslovitelným), jenž vybaven doporučujícími dopisy má carevně referovat o dění v amerických koloniích, pozornost na sebe strhávají postavy věčně opilého knížete Potěmkina (Josef Větrovec rozehrál bujarý rejstřík opilosti v brebtavém příkazování, gestech i zmatečných pohybech – včetně opakovaného nasávání octa, aby se odbouralo působení alkoholu) a carevny Kateřiny, jíž Slávka Budínová se zbytečně přemrštěnou křečovitostí vtiskla nedospělou rozmazlenost i pomstychtivost,

jak se odráží nejen v oblečení (nejprve v nočním úboru zpola odhalujícím ňadra, později v majestátním panovnickém oděni s vlečkou), ale také v mluvě jednou hravě rozmarné, jindy úsečné a ponižující. U obou, provázených směšně úlisným, pochlebujícím dvořanstvem, které i výhrůžky, ba kopance považuje za cosi běžného, je vyzdvíženo přesvědčení o vlastní výjimečnosti (Potěmkin obdivuje své průběžně pronášené aforismy), Kateřina se považuje za lidumilnou a nad krutost povznesenou vládkyni, když si dopisuje se samotným Voltairem. Vedle této vsutku pitoreskní dvojice dochází k tomu, že Josef Langmiller coby nic nechápající cizinec, jenž se za všech okolností snaží zachovat dekorum, a proto si připadá, jako kdyby upadl do nějakého obskurního pekla, vyznívá nanejvýš matně a bezbarvě, a to i v situacích pro něho trapných či ponižujících – stěžuje si třeba, že k carevně byl podvakrát dopraven proti své vůli, aniž se mohl řádně upravit: jednou jej přímo na svých ramenou donesl Potěmkin, podruhé byl předhozen dokonce spoutaný, když byl zatčen pro urážku majestátu. Shawem snad zamýšlená konfrontace mezi anglickou prázdňě zdvořilostní uměřeností a ruským rádobou velkodušným fanfarónstvím, rychle střídajícím citová rozpolezení (viz žonglování s pojmenováním „holoubku“), tak zůstala vytěsněná mimo přinášené sdělení.

Valova (a Hudečkova) *Kateřina Veliká* dokládá snahu vlichotit se do přízně publika, naznačuje, že dočasné uvolnění tvůrci využili k dosti okatému a jednorozměrnému zesměšnění ruských zvyklostí, ke zdůraznění namyšlené primitivity v nejrůznější podobě. Tomu odpovídá i výrazově zveličené herectví, které však umenšuje hrozivost této navenek směšné namyšlenosti, přesvědčené však o svém právu vyžadovat bezpodmínečnou poslušnost. Chování služebnictva jakoby zbaveného vlastní vůle tomu každopádně nasvědčuje, ostatně sborové pronášené pochlebnosti, jak provázejí carevnino ranní vstávání, takový rozměr stvrzují.^{56/}

Také záznam *Blechy* (1968), představení z někdejšího Divadla S. K. Neumanna, se váže k ruskému prostředí. Spisovatel Jevgenij Zamjatin (1884–1937), později proslavený novelou *My*, politickým podobenstvím, kvůli němuž skončil v emigraci, se záhy po bolševickém převratu odhodlal zdramatizovat Leskovou rozmarnou jakoby jurodivou črtu (v tuzemských povídkových sbornících *Železná vůle* a *Zapečetěný anděl* vyšla pod názvem *Krchňák*). Čerpá z tradic lidového humoru, naivizovaných jarmarečních či pouťových scének opatřených juchavými komedianty-vypravěči (nazývanými chaldejové) a napěchovaných tancem a zpěvy, pohrává si s pohádkovými prvky. Také *Blecha* patřila mezi zakázané pořady, avšak bohužel si neučiníme konkrétní představu o její podobě, protože se nedochovala. Zničení se vyhnul jedině v Archivu ČT uložený scénář s informací o magnetickém záznamu, užitý při přenosu divadelní inscenace do televizního studia.^{57/}

Zamjatin po dlouhá desetiletí patřil k autorům zapovězeným, takže volba jeho díla dokládá nejen uvolnění, které nastalo v druhé půli 60. let, ale také trochu potměšitou snahu takto naplnit povinné penzum ruských a sovětských her uváděných v divadlech k výročí Leninova narození, případně k uctění bolševické revoluce – v říjnu 1967, kdy měla premiéru, se slavilo rovné půlstoletí. Přesně to postihl Leoš Suchařípa, když pro časopis *Divadlo* napsal, že se dramaturgové a překladatelé vyhýbají zprofanovaným „revolučním dramatům“ a snaží se nalézt hry v Sovětském svazu již zapomenuté nebo přímo zapovězené, aby je trochu potměšile prezentovali jako diváckou atraktivitu, z níž lze vytěžit netušené hodnoty.^{58/}

V případě *Blechy* zřejmě vznikla pestrá „roztočená“ všehochuť, avšak recenzentům připomínající kuchyňský recept od Rettigové: „Vraž do toho něco Buriana, něco Stravinského, něco Chagalla a něco folklóru z ruských lubků nebo Soročinského jarmarku a něco pimprlové komedie, něco častušky a něco kozáčka, něco lidové hyperboly a něco moderní zkratky, všechno pak řádně utři a promíchej a ve vymaštěném pekáči dej do trouby péci. Upeklo se z toho něco, co není znovuvytvořená ruská lidová

komedie, ale režisérsko-herecké pobavení na její účet.^{59/} Podle dalšího názoru lze jen stěží odhadnout, jak Blecha rezonovala v době svého vzniku, k jakým tehdejšími reáliím odkazovala pohyblivá kovová blecha, vyrobená sice „v Englicku“, ale podkůvky jí nasadil až zručný ruský kovář. Podle tohoto názoru veškerou aktuálnost Blecha už ztratila: „Na jevišti bude proto divák sledovat jen dobře odvedenou komediantskou švandu.“^{60/} Divácký ohlas však byl mizivý: přestala se uvádět po necelých čtyřech měsících, když dosáhla pouhých 18 repríz.

Televizní verze *Vajíčka* i *Kateřiny Veliké* (a hypoteticky i *Blechy*) mohou dobře posloužit i jako doklad scénických zvyklostí, které v 60. letech ovládaly divadelní provoz. Vypovídá o úrovni tehdejšího řemeslné stránce špičkové tvorby: některé záznamy úspěšně přežily dodnes (*Charleyova teta*, *Brouk v hlavě*, *Král Ubu*, *Jindřich IV.*, *Revizor*, *Kateřina Veliká*), jiné – rovněž důležité inscenace od významných režisérů – se bohužel nedochovaly, byť se ve své době s příznivým ohlasem vysílaly (např. Radokova *Zlodějka z města Londýna*, Ornestova *Idiotka*, Vymětalovi *Fyzikové* nebo Paloušova *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*).

ODKAZY:

1/ Nejnověji se touto záležitostí zabývá Jan Dobeš ve studii *Tečka, která se stále znovu proměňuje v čárku. Debaty o politických procesech a rehabilitacích v 50. a v první polovině 60. let*. In: Adéla Gjuričová, Martin Nodl, Vladimír Urbánek (eds.), *Historiografie, sociologie a politika paměti*. Praha: Argo 2024, s. 241-265; viz též Martin Groman, Michal Stehlík, *Náprava křivd, která se nekonala*. Deník N 29. 1. 2025, s. 12-13.

2/ V roce 1968 byly odvysílány pozastavené díly nazvané *Spor a Porota*, volící podobu fiktivní soudní pře mezi nejmladší (minulostí nedotčenou) a starší (jakoby vinnou) generací – stejně jako *Svědectví pro výstrahu*, které odkrývalo pozadí jednoho konkrétního politického procesu s takzvanou Velkou radou trockistů (1954), jeho dopad na rodiny postižených i vleklou se rehabilitaci jeho naštěstí přeživších obětí.

3/ Scénáře obou děl se dočkaly i prozaického přepracování. *Pařížského kata* jednak otiskl časopis *Divadlo* (1968, č. 3, s. 81-88), jednak jej nalezneme v knize *3x Oldřich Daněk* (Praha: Svoboda 1970, s. 93-122). *Kardinála Zabarellu* nalezneme – pod názvem *Večer u kardinála* – v povídkových souborech *Nedávno* (Praha: Československý spisovatel 1985, s. 151-177) a *Tak hustě sněží čas* (Praha: Československý spisovatel 1988, s. 59-85).

4/ Básník François du Bois je nejspíš smyšlenou postavou stejně jako motiv katova zavraždění.

5/ Poggio Bracciolini (1380-1459) patří k důležitým raně renesančním myslitelům, mimo jiné objevil a zpřístupnil řadu starověkých písemných památek. Dochovala jsou též jeho svědectví o upálení Jana Husa a Jeronýma Pražského, která několikrát vyšla i v českém překladu. Nejstarší „husovské“ tisky pocházejí už z předminulého století – viz např. Pogius (=Poggio Bracciolini), *Neomylnost papežova na koncilu kostnickém a výslech, odsouzení a upálení Jana Husa dne 5. a 6. července 1415*. Berlín: Husův komitét 1873; Pogius (=Poggio Bracciolini), *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém: jeho výslech, odsouzení a upálení*. Praha: nákladem knihtiskárny dra. Edv. Grégra 1875. Nejnověji Pogius (=Poggio Bracciolini), *Výslech, odsouzení i upálení Mistra Jana Husa*. Praha: K.O.F.C. 2003. Popis Jeronýmova odsouzení vyšel česky až mnohem později: Poggio Bracciolini, *Dopis Poggia z Florencie Leonardovi z Arezza o smrti M. Jeronýma Pražského*. Křesťanská revue, 1966, č. 10, s. 226-228; viz též Poggio Bracciolini, *Poggio zdraví svého Leonarda z Arezza*. In: Václav Černý, Josef Pelán (eds.), *Italská renesanční literatura /1. svazek/*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum 2020, s. 230-234.

6/ Zdeněk Bláha, *Tragédie diletanta*. Rudé právo 13. 12. 1968, s. 5.

7/ Jan Císař, *Přítomnost v historii*. Filmové a televizní noviny, 1969, č. 1, s. 4.

8/ Scénář snímku *Blažej* schraňuje Spisový archiv ČT (Sc-1969_0678_0326). Ačkoli na titulním listu scénáře není uvedeno jméno scenáristy, byl jím dramaturg filmu Ondřej Voeltanz, jak vypovídá doklad o zaplacených honorářích (Spisový archiv ČT, fond Red, karton 28, inv. číslo 272). Projekt byl zprvu veden pod názvem *Blažej novokřtěnec*. Předlohu poskytl slovinský spisovatel a dramatik Smiljan Rozman, jenž roku 1967 napsal divadelní hru *Blaž překrščevalec* – v témže roce ji pro slovinskou televizi režíroval Janez Drozg.



- 9/ Scénář *Vraždy v Olomouci* schraňuje Spisový archiv ČT (Sc-1969_0670_0179). Oldřich Daněk poté, co televizní zpracování bylo zakázáno, přepracoval příběh do románové podoby, též nazvané *Vražda v Olomouci* (Praha-Československý spisovatel 1972). Přítomnost televize samozřejmě zmizela, příběh se proměnil v jakousi středověkou detektivku, kde dva důvtipní pátrači na vlastní pěst i nebezpečí hledají ty, kteří zosnovali královraždu.
- 10/ Spisový archiv ČT, fond Red, karton 281, inv. číslo 272 (přípis vedoucího dramatického vysílání Romana Hlaváče ze dne 20. 11. 1969, adresovaný náměstkovi ústředního ředitele Karlu Kohoutovi; obsahuje stručné charakteristiky zakázaných dokončených děl i zastavených projektů).
- 11/ tamtéž (přípis vedoucího dramatického vysílání Antonína Dvořáka ze dne 24. 8. 1970 adresovaný náměstkovi ústředního ředitele Karlu Kohoutovi – jmenovitě se jedná o záznamy divadelních představení. *Král Ubu* z Divadla Na zábradlí byl uveden až po pádu komunistického režimu, *Blecha* z Divadla S. K. Neumanna se nedochovala).
- 12/ *Waterloo* lze dohledat na webu ČT - <https://www.ceskatelevize.cz/porady/134405-waterloo/>, avšak *Julián Odpadlík* kvůli nevypořádaným autorským právům absentuje.
- 13/ sch (Milan Schulz), *Průbojnost*. Literární noviny, 1967, č. 25, s. 8.
- 14/ Alexandr Mikšovic, *Úspěšná konfrontace*. Kulturní tvorba, 1967, č. 25, s. 14.
- 15/ Hutnou výkladovou informaci o Juliánovi poskytuje Luciano Canfora (*Dějiny řecké literatury*, Praha: Koniasch Latin Press 2001, s. 657-672).
- 16/ Ammianus Marcellinus, *Soumrak římské říše* (Praha: Odeon 1975), kde se Julián stává ústřední postavou celého dějepisného pojednání. Z dosud nepřeložených pramenů Juliana oslavuje např. Libaniova Pohřební řeč na císaře Juliana.
- 17/ Socrates Scholasticus, *Církevní dějiny* (in: *Osmá patristická čítanka*, Praha: ČKCH 1990, s. 5-26). Odsuzující proslovy přichystal i Řehoř Naziánský.
- 18/ Julián Apostata, *Protivous*; Řehoř Naziánský, *Z mého života*, Praha: Malvern 2024. Předmluvu vyhotovil Martin C. Putna (s. 7-103). Řehořovy řeči proti Juliánovi, reagující na jeho protikřesťanské výnosy, které svazek obsahuje, byly bohužel opomenuty.
- 19/ Martin C. Putna, *Kalendárium Juliánova druhého života v pozdější kultuře*. In: Julián Apostata, *Protivous*; Řehoř Naziánský, *Z mého života*, Praha: Malvern 2024, s. 257.
- 20/ Cenzurní (ne)schvalování děl Josefa Škvoreckého *Konec nylonového věku* a *Zbabělci* líčí druhý svazek knihy *V obecném zájmu* (Michael Wögerbauer, Petr Píša, Petr Šámal, Pavel Janáček (eds.); Praha: Academia a Ústav pro českou literaturu AV ČR 2015, s. 1266-1270).
- 21/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-128-2, Denní zpráva č. 66 ze dne 27. 3. 1959.
- 22/ Jan Lukeš, *Diagnózy času*. Praha: Slovart 2013, s. 77-83.
- 23/ Jan Otčenášek, *Občan Brych*. Praha: Československý spisovatel 1955. Jeho ohlas i význam, který mu byl přikládán, dokládá sedm dalších tuzemských vydání, uskutečněných do konce 50. let. V téže době se román dočkal navíc překladu do slovenštiny, francouzštiny, němčiny, maďarštiny, albánštiny, lotyštiny a ukrajinštiny, později ještě do čínštiny, ruštiny a rumunštiny.
- 24/ Blahoslav Dokoupil, Miroslav Zelinský (eds.), *Slovník české prózy 1945-1994*. Sfinga: Ostrava 1994, s. 275-276.
- 25/ Jaroslav Opavský, *Občan Brych v televizi*. Rudé právo 26. 2. 1958, s. 3.
- 26/ dh + vlp (Dušan Havlíček a Vladimír Procházka), *Dvě televizní inscenace*. Rudé právo 5. 3. 1960, s. 3.
- 27/ Oba scénáře jsou uloženy ve Spisovém archivu ČT (Sc-1958_0124_0223; Sc-1960_0223_0270).
- 28/ Verše pocházejí z básně *O bitevním poli v nás* (S. K. Neumann, *Rudé zpěvy*. Praha: Nakladatelství Večernice 1923, s. 33-34).
- 29/ První verzi *Občana Brycha* vysílala ČST 23. 2. 1958, druhé ztvárnění se na obrazovky dostalo 25. 2. 1960 (viz *Soupis her vysílaných v Čs. televizi*. Praha-Československá televize 1963, s. 47 a 73). Oba snímky jsou tu mylně považovány za totéž dílo.
- 30/ *Blíže k Vávrovi Občanu Brychovi viz Český hraný film III 1945-1960/Czech Feature Film III 1945-1960*. Praha: Národní filmový archiv 2001, s. 187-188.
- 31/ Vávrova *Občana Brycha* uvedla ČST naposledy 21. 2. 1988.
- 32/ Mejzlíkovský cyklus (1965), jehož jednotlivé části však figurovaly samostatně, ačkoli v Týdeníku Československá televize byl pojmenován jako *Případy komisaře Mejzlíka*, tvořilo sedm příběhů, odvysílaných v tomto pořadí: *Básník*, *Pád rodu Votických*, *Zmizení pana Hirsche*, *Smrt barona Gandary*, *O lyrickém zloději*, *Kupón* a *Zločin na poště*. Posledně jmenovaný titul se následně dočkal dalších zpracování – v roce 1980 jej



režíroval Jaroslav Dudek s Vladimírem Menšíkem v ústřední roli vesnického policisty, roku 2011 se jej ujal Martin Kopp, jenž obsadil Oldřicha Navrátila. Na webových stránkách ČT jsou dostupné jen první dva přepisy *Zločinu na poště* – <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1064000354-zlocin-na-poste/> a <https://www.ceskatelevize.cz/porady/136106-zlocin-na-poste/>.

33/ Josef Petráň, *Dvacáté století v Ouběnicích*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2009, s. 272-280.

34/ Karel Čapek, *Zločin na poště*. Lidové noviny 19. 8. 1928, s. 1-2. Následující rok vyšla povídka knižně (Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy*. Praha: Aventinum 1929, s. 231-240). Uzavírá ji příznačné zamyšlení četníka, které zazní, rozděleno mezi oba protagonisty, i v televizním zpracování: „Je-li nějaký vševědoucí a všemohoucí Bůh, to já nevím; a kdyby byl, tak nám to není nic platno; ale já vám řeknu, že musí být někdo nanejvýš spravedlivý. To zas jo, pane. My můžeme jenom trestat; ale musí být někdo, kdo by odpouštěl. Já vám řeknu, ta pravá a nejvyšší spravedlnost je něco tak divného jako láska.“

35/ Karel Čapek, *Kupon*. Lidové noviny 7. 10. 1928, s. 1-3; následující rok vyšla povídka knižně (Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy*. Praha: Aventinum 1929, s. 162-173).

36/ Viz <https://www.ptejteseknihovny.cz/dotazy/zpracovava-capkova-povidka-kupon-skutecny-kriminalni-pripad>.

37/ Snímek dostupný na webu ČT: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1006589291-kupon/>.

38/ Karel Čapek, *Povídky z jedné kapsy*. Praha: Aventinum 1929, s. 141-150.

39/ Západoněmecká stanice ARD uvedla Weissův snímek v lednu 1969 po názvem *Gerechtigkeit für Selvin*.

Zatímco v českém prostředí vyšlo minimum tiskových ohlasů, německé odezvy, jak je v překladu zprostředkoval interní věstník Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku (1969, č. 4, s. 36; č. 5, s. 52; č. 8, s. 15), byly početnější. Snímek v české verzi je dostupný na webu ČT -

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/147389-spravedlnost-pro-selvina/>.

40/ Sám režisér později zpochybnil účast Klause Schwarzkopfa slovy „byl to herec průměrný a v českém obsazení cizorodý.“ Viz Jiří Weiss, *Bílý mercedes*. Praha-Victoria Publishing 1995, s. 193. V této knize nalezneme i režisérovo tvrzení, že Čapka zřejmě inspirovaly obrany nevinně odsouzených lidí se židovským pozadím, ať již to ve Francii byla Zolova obhajoba důstojníka Dreyfuse nebo u nás Masarykova „hilsneriáda“. Jenže Čapek je měl sotva na mysli, když příběh vystavěl na zneužití důvěřivosti právě takovýchto aktivistů. Weiss rovněž prozradil, že Hrušínský váhal, zda má roli Undena přijmout, dokud jej nepřesvědčila nabídka, že honorář mu bude vyplacen v západoněmeckých markách.

41/ sm (Sergej Machonin), *9 otázek pro Friedricha Dürrenmatta*. Literární noviny, 1964, č. 27, s. 1+8.

42/ Zdeněk Hořínek, *Detektivka, divadlo, Dürrenmatt*. Divadlo, 1965, č. 3, s. 41-47 (citovaná část na straně 46).

43/ Dochoval se toliko scénář, viz Spisový archiv ČT, Sc-1969_0684_0448.

44/ Spisový archiv ČT, fond Inf, karton 214, inv. číslo 1290 – Informace ÚAPF, výkaz za 4. čtvrtletí 1989.

45/ Renata Ševčíková, *Divadlo a televize – koexistence nebo symbióza?* Praha: FAMU (diplomová práce), 1989, s. 32. Autorka rozlišuje vícero záznamů divadelních her. Vedle převzatého představení je to živě vysílaný přenos z divadla, který nehnutě zprostředkovával pohled blízký pohledu diváka sedícího v hledišti. Dále je to záznam také pořízený během divadelního představení, které se zpravidla zaznamenávalo po jednotlivých částech, kdy se dění na jevišti zastavovalo či opakovalo, neboť v kameře se musel průběžně vyměňovat zásobník s filmovým pásem. Takový záznam, patřičně opracovaný (sestříhaný do konečného tvaru), se vysílal s časovým odstupem – někdy až poté, co se přestala dotyčná inscenace na divadle uvádět. Proto bylo možné během natáčecích prací měnit postavení či pohyb kamery, využívat různé velikosti záběrů. Teprve s vývojem elektronického záznamu (video) a kamerové techniky (steadicam, multipohyblivý kamerový jeřáb) se dále rozšířily výrazové možnosti.

46/ Félicien Marceau, *Vajíčko*. Světová literatura, 1959, č. 1, s. 89-115.

47/ Félicien Marceau, *Vajíčko*. Praha: Orbis 1964.

48/ tamtéž, s. 8.

49/ Eva Uhlířová, *Žádné veledílo*. Divadelní noviny, 1963/1964, č. 20, s. 5.

50/ Alena Urbanová, *Milost pro bulvární divadla*. Kulturní tvorba, 1964, č. 30, s. 14.

51/ Sergej Machonin, *Proč Vajíčko?* Divadlo, 1968, č. 3, s. 43-45.

52/ Marie Boková, *Václav Voska – intelekt a srdce*. Praha: Achát 1999, s. 106.

53/ George Bernard Shaw, *Veliká Kateřina*. Praha: Družstevní práce 1929. Ale již řadu let předtím (24. 6. 1920) si hra odbyla premiéru na jevišti vinohradského divadla. Titulní roli v ní ztvárnila Leopolda Dostalová, proslulá však spíše úlohami tragicky vzedmutých heroin nežli komediálně laděnými postavami. V polovině 30. let se jako carevna Kateřina představila Meda Valentová, živelná komička s hřmotnou gestikulací i výřečností, ale v projevu

poněkud prvoplánově zdrsňelá a obhroublá (jak nasvědčuje třeba svou revuální divou v rané komedii Vlasty Buriana *To neznáte Hadimršku*, 1931).

54/ George Bernard Shaw, *Kateřina Veliká*. Praha ČST 1969 (Archiv ČT, fond Scénáře, signatura Sc-1969_182).

55/ Frank Tetauer, *Shaw a Slované*. Přítomnost, 1929, č. 34, s. 538.

56/ K postavě Kateřiny II. se ještě vrátil scenárista a režisér Oldřich Daněk, když jí zasvětil jednu část sedmidílného cyklu *Zhříček o královnách*, nazvanou *Jeden den velkokněžny* (1994). Zachytil svou ještě mladičkou hrdinku ještě před nástupem na trůn, kdy setrvává bezmála v domácím vězení vzdorujíc mocenským intrikám, které vůkol ní bují. Zde Kateřina – ztvárnila ji Zuzana Bydžovská – předstírá promyslnost i žadonění, aby dosáhla svých záměrů, neváhá manipulovat lidmi, kteří vcházejí do její komnaty (až se dění mění v jakousi bizarní hru na schovávanou, neboť žádný příchozí nechce, aby jej někdo jiný spatřil). Daněk dokáže jednoduchým náznakem (třeba každý Kateřinin host se nejprve dotazuje, zda z přistavené sklenky nepil nějaký sluha; přidat lze různé proměňující se zvěsti o závažnosti carevna onemocnění – carevna Alžběta, aniž ji vůbec spatříme, si osobuje právo rozhodovat o Kateřině, i jejího synka si uzmula do své výchovy) nastolit obskurní poměry vládnoucí na carském dvoře panující, odhodlá se však i k prvoplánové karikatuře. Najmě Kateřinin manžel Petr (Jaromír Hanzlík) se sice chová dětinsky či spíše klackovitě, stěží připraven na budoucí vladařskou roli, avšak ve své bezelstnosti je prost jakýchkoli úskoků. Celé dění provází jakoby nynějšími komentáři Jiřina Jirásková, občas vstupující do zkoumavých rozmluv i se samotnou Kateřinou. Úvodní i závěrečný záběr, pokaždé seshora snímáný, prozrazuje pečlivě nasvícenou scénu beze stropu s příznanými kulisami a reflektory v popředí. Naznačuje se tak zhuštěná modelovost celého příběhu.

57/ Jevgenij Zamjatin, *Blecha. Kumédeie o štyrech aktech a třech antraktech*. Praha ČST 1969 (Spisový archiv ČT Sc-1968_0679_034).

58/ Leoš Suchařípa, *Bída a naděje*. Divadlo, prosinec 1967, č. 10, s. 62-67.

59/ Sergej Machonin (bez názvu). Divadelní noviny, 1967/1968, č. 7, s. 5.

60/ Vladimír Procházka, *Blecha skoků zbavená*. Kulturní tvorba, 1967, č. 44, s. 13.

Text vznikl v rámci projektu České televize historické a teoretické analýzy televizní tvorby 2025

Historie televize na webových stránkách <https://www.ceskatelivize.cz/vse-o-ct/historie/>

Historie televizního vysílání

Televize v našich zemích vysílá více jak sedmdesát let. Nejprve jako Československá televize a po zániku federace jako Česká televize. Její zkušební vysílání bylo zahájeno 1. května 1953 z pražského studia v Měšťanské besedě.



Historie České televize
1992 - 2023



Historie Československé televize
1953 - 1992