

ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA IX.

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 Strategický rozvoj a AI a Vnitřní komunikací pro zaměstnance ČT ve spolupráci s Archivem ČT.

Scenárista Jiří Hubač (1929–2011) se výrazně zapsal do dějin nejen televizní tvorby. Psal také divadelní hry, spolupracoval na filmech určených pro kina, avšak těžiště jeho práce se vázalo právě k Československé televizi (ČST), případně po vzniku samostatné České republiky k České televizi (ČT).

Upozornil na sebe hned svou prvotinou *Zítřka a pozítří*, která se dotýkala stinných stránek dospívající generace a kterou roku 1960 režíroval František Filip. Snímek několik let zápolil s cenzurou, než se v okleštěné podobě objevil na obrazovce.¹ Tématice mládeže zůstal věrný v rovněž Filipově inscenaci *Tloušťák* (1961), která se však nedochovala. V následujících letech jako by hledal své další zakotvení, částečně se podílel třeba na seriálech *Tři chlapi v chalupě* (1963), *Eliška a její rod* (1966), mimořádnou oblibu i uznání mu však později vynesly již výhradně seriálové projekty *Dobrá voda* (1982) a zejména *Sanitka* (1984), které celé psal sám.

Opakovaně se vracel k dilematům lidí, kteří se ocitli v nějakém zlomovém životním bodu: v *Dlouhém podzimním dnu* (1961, též 1971) se jedná o vstup do důchodu a následný pocit prázdna, v nedochované *Ženě ve smutku* (1965) řešil nedůvěrou nahodané vztahy mezi dospělými sourozenci. Rozhodl se také adaptovat cizí předlohu, a sice Kuprinův *Souboj* (1968), zachycující ponižující, bezohledné poměry v carské armádě, které umoří každou citlivější duši.

1

Raport

V období 1968–1970 však podle Hubačových předloh začaly vznikat filmy zkoumající ledví lidí, kteří se ocitli pod tlakem nelítostných vnějších podmínek – nejprve to byla nacistická okupace jako v *Raportu* (1968) a dále též v *Podezření* (1970), souběžně se však Hubač v *Pasiánsu* (1969) uchýlil k ohrožení stejně deprimujícímu, avšak již bez konkrétního pojmenování či zdroje, takže je bylo možné libovolně aktualizovat. *Podezření* i *Pasiáns* si vysloužily zákaz, ani *Raport* se po svém premiérovém uvedení na normalizační obrazovky nevrátil.

Minimalisticky pojednaný *Raport*, režírovaný Antonínem Moskalkem v téměř jediné dekoraci, zachycuje několik dnů v nacistickém vězení. Autoři se pokoušejí přetočit obvyklá odbojářská dramata a pojetí postav v nich, sejmut z nich příkrov významové jednoznačnosti a schematického rozdělení povahopisů. Vladimír Menšík tu představuje žvanivě bodrého Evžena, uvaďče v kině, který byl zatčen nejspíš za nějaký hospodářský delikt (není to blíže specifikováno), i když sám o sobě vychloubačně tvrdí, že byl zatčen kvůli pomoci rodinám těch, kteří skončili na popravišti – stejně jako jeho původní spoluvězeň, ne vždy chápavý a důvtipný vesničan Arnošt (Jaroslav Moučka), jenž se ve vězení ocitl za zabijačku načerno, kvůli níž praštil policajta. Výřečný a posměvačný Evžen, jenž si rád připisuje schopnost i ve vězení sehnat téměř cokoli

¹ Blíže Jan Jaroš, *Archivní televizní tvorba VI* (<https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/novodoba-historie-ct/projekt-historicke-a-teoreticke-analyzy-televizni-tvorby/>); viz též Jan Jaroš, *Tvorba Československé televize pod cenzurním dohledem v padesátých a šedesátých letech*. Film a doba, 2024, č. 3, s. 56–57.

a případný vzkaz dostat za její hranice, jeho situaci příznačně komentuje: „Chudák Arnošt, čeká ho provaz... velezrada nebo co... majznul klackem oficíra, když byl na zlodějně.“

Dost dobře nejsme schopni posoudit lidský rozměr Evženovy osobnosti, nepochybně chce přežít za jakýchkoli okolností, ochoten i udávat. Slíbí nacistům, že prozradí důvěrné informace, pokud se mu je podaří získat od spoluvězně Karla (Jan Tříska), zapojeného do odboje. Ani ten, na pohled mladičkář a nezkušený, vyjukaný neúprosností odboje, není vylíčen jako příkladný hrdina: dívá se téměř nehnutě, mluví málo, ztichle a jakoby provinile. Z jeho slov vyplývá, že si vyčítá zatčení svých druhů, protože včas neodstranil udavače, náhle jat soucitem vůči němu. A Evžen si zadaný úkol sám pro sebe omlouvá tím, že by tak Karla zachránil před zbytečným utrpením, protože dotyčné informace by z něho vyšetřovatelé stejně vytloukli.

Zatímco Karel i Arnošt, záhy přesunutý do jiné cely, jsou vylíčení spíše jednorozměrně a neproměnně, Evžen – i díky Menšíkovu hereckému mistrovství – prochází niternou proměnou, posléze snad i připraven neznat důvěru. Taková modelace není nijak nová, s úspěchem ji vyzkoušely třeba italské tragikomedie *Velká válka* (1959) a *Generál della Rovere* (1959), avšak Hubač dohlíží ještě dál: lidský osud se stává pouhou hříčkou ve víchru náhod, pokud se mu přiřkne jednoznačná a nesmazatelná nálepka, v tomto případě udavače. Evžen skutečně nejprve vyzradí, co mu Karel sdělil, jenže údaje to byly záměrně neaktuální, takže našťvaný vyšetřovatel přikázal Evžena zbit. Když se ztloučený nešťastník vrátí na celu, Karel získává dojem, že Evžen tak dopadl proto, že nic neprozradil, navíc později vezme na sebe i prohřešek, kterého se Karel dopustil. Posléze se Evženovi svěří, komu je zapotřebí poslat z věznice zprávu.

Avšak Arnošt, vyděšený ze svého přesunutí, neboť jej považuje za předstupeň své zkázy, se jme na vězeňské chodbě vykřikovat, že ho Evžen udal, a proto jej přemístili. Ovšem zprávu, že Evžen udává, si potají předávají i zatčení odbojáři, takže se jako hodnověrné sdělení dostane i ke Karlovi. Ovšem jen divák vyrozumí, že Evžen, jenž má při ranní vizitě upustit misku na jídlo, pokud bude znát žádoucí zprávy, a dát tak znamení, že je připraven vypovídat, odolá pokušení a vzepře se svému strachu. A snad je skutečně připraven pomoci, když předstírá vážné onemocnění, aby se dostal na marodku, kde působí lékař, který by mohl vzkaz vynést. Ale nelítostný běh událostí již nelze zastavit. Karel, rozhodnutý vyvarovat se stejné chyby, jaké se dříve dopustil, usínajícího Evžena uškrtí propašovaným provázkem (ve scénáři mu do jídla nalil propašovaný jed).

Komunistický deník Rudé právo zveřejnil recenzi, podle níž inscenaci scházelo srozumitelnější rozuzlení: „Pro pochopení smyslu závěrečné scény má například základní důležitost, aby divák pochopil, že Evžen se rozhodl Karla nezradit. Situace, která měla toto sdělení divákům zprostředkovat, však byla spíše obrazem jeho váhání než skutečného rozhodnutí. A tak zamýšlená tragická ironie závěru, kdy Karel zabíjí ne svého nepřítele, ale právě získaného přítele, zůstala jen nevýrazně naznačeným záměrem.“² Naproti tomu Helena Slavíková ve své knize o televizních filmech 60. let tvrdí, že *Raport* s totální skepsí a negací coby pointou nemá v tehdejší televizní ani filmové tvorbě obdoby.³

Scény, kdy mezi oběma muži probíhají vzrušené rozmluvy, jsou mnohdy roztříštěné a afektované, když Karel dává najevo svou nedůvěru a svá podezření, zatímco Evžen se dotčeně brání. Když dříve se opájel vyhlídkou, že by si po propuštění – nebo po válce – rád otevřel papírnický krámk, Karel se jej později zlověstně táže, zda peníze sežene díky něčemu ohavnému. Evžen se durdí se slovy, „že není žádné hrdina, si nechá líbit hodně, ale ne zas moc“. Od zprvu výbušných sporů (hlavně Evženovou vinou) se komunikace přesouvá ke ztišené mluvě, prosycené však rostoucí nedůvěrou.

² Zdeněk Bláha, *Raport*. Rudé právo 28. 9. 1968, s. 5.

³ Helena Slavíková, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*. Brno: Janáčkůva akademie múzických umění 2007, s. 113.



Režisér Antonín Moskalyk, i za pomoci kameramana Jiřího Kadaňky, zdůraznil stísněný rozměr celého dění, jak ukazuje stísněnost cely i stále napjatější, byť útržkovitě vedené rozmluvy mezi vězni, které někdy nabývají až monologických, vzájemně se neprotínajících vyjádření. Brutální výjevy bití jsou jen naznačeny, neboť se odehrávají mimo obraz, nanejvýš doprovázeny zvukovým doprovodem; spatříme až výsledek, třeba zraněnou tvář. Oba tvůrci promyšleně budují osudovou, neodvratnou tragiku, jakkoli ji Hubač prošívá prvky směšnosti a absurdity, ať již se odrážejí v Evženových promluvách, jednou sebestylizačních (směrem ke Karlovi), jindy provokujících a deptavých (směrem k Arnoštovi), nebo zejména v dozorcových promluvách, jehož i ironizovanou komisností představuje Vladimír Hlavatý coby karikovaný zastávce řádu a pořádku. Když se Evžen v jednu chvíli popere s Karlem, dozorce se směšnou výhružností praví: „Tehle rajón mi svěřili sakumprásk i s nábytkem. Tím pádem porážet židle je sabotáž!“

Raport se zařadil mezi pozoruhodná díla své doby, byť se ve vzrušených časech svého uvedení (nedlouho po vpádu „spřátelených vojsk“) nejspíš minul účinkem a byl víceméně zapomenut. Ačkoli scénář byl napsán v roce 1966 (získal tehdy cenu ČST)⁴, a inscenace tudíž stěží mohla reagovat na aktuální události srpna 1968, prý bylo Hubačovi při politických prověrkách vytýkáno, že skrytě kritizuje právě vstup vojsk a zacházení s těmi, kdo s ním nesouhlasili.⁵ Není ovšem vyloučeno, že snímek mohl takové asociace skutečně probouzet.

Pasiáns

Poté s Hubačem spolupracoval režisér Jan Matějovský, když podle jeho předlohy natočil podobenství *Pasiáns*, které se okamžitě zařadilo mezi trezorová díla. Na televizní obrazovky proniklo až po pádu bývalého režimu. Tenhle film vznikl podle databáze fotografií během října 1969, tedy již po nástupu nového vedení ČST, ale přesto se ocitl na seznamu „pomýlených“ děl, která vznikla v „krizových letech“ – a své premiéry se dočkal až po pádu bývalého režimu. Nebylo divu, neboť autoři velice zřetelně zakomponovali pocity bezmoci i postupného přivýkání abnormální situaci, jaká nastala po vpádu vojsk a následně po zahájení politické normalizace.

Pasiáns lze považovat za podobenství, možná inspirovaného Buňuelovým snímkem *Anděl zkázy* (1962) nebo také Sartrovým dramatem *S vyloučením veřejnosti* (1944): popisuje, jak skupinka turistů procházejících i s průvodcem podzemím jakéhosi paláce uvízne v tomto prostoru, neboť nenalezne způsob, jak se odtud dostat. Veškerá vstupní i výstupní místa totiž záhadně zmizela, zůstaly jen neprodyšné kamenné zdi. Naštěstí tam mají zdroj vody, která vtéká do kašny, i dostatek jídla, lahví s alkoholem, pokrývek a ošacení – nejspíš se jednalo o nějaké vojenské sklady, jak nasvědčují uniformy, které si někteří navlékají.

Co autory nejvíce zajímá, je počínání jednotlivých zúčastněných – od Hrušínského průvodce, jenž panovačnou vemlouvavostí prosazuje podřízení se řádu a pořádku, přes několik mladých nadšenců, kteří zoufale prokopávají zdi v marné snaze nalézt východ (jeden z nich posléze spáchá sebevraždu), přes jedinou ženu mezi nimi (Jana Brejchová), která podléhá hysterii a zdání, že zvenčí slýchává nějaké zvuky (a její milenec, jehož představuje Josef Abrhám, se na ní osopuje, že se zblázní stejně jako její tety), až ke zdánlivě netečnému panu profesorovi (Ladislav Boháč), jenž přišel s několika studenty a krátí čas vykládáním karet pasiánsu, aniž by jej hmatatelněji zajímalo, co se kolem něho děje, neboť se hlavně odmítá podřizovat vířícím zmatkům a podléhat klamným nadějím.

⁴ Anonym, *Stalo se...* Literární noviny, 1966, č. 50, s. 11.

⁵ Viz <https://www.csfd.cz/film/106808-raport/prehled/>.

Zajisté vadily zdůrazněné leckteré repliky (průvodce hlásá, že není důležité, co by člověk chtěl, ale co může!) či změny smýšlení od revolty k přijetí stávajících poměrů (lidé uvízlí v podzemí si na své postavení natolik zvykli, že odmítnou šanci skutečně uniknout – v umývárně zřejmě natrvalo zamknou průvodce, který rovněž kdesi vzhůru uslyšel chůzi lidí a zamýšlel tím směrem přinejmenším upozornit na přítomnost nedobrovolně uvězněných lidí). Každopádně zvěsti o dění, které nelze ovlivnit, mají širší zastoupení, stačí třeba pomyslet na víceméně přehlížená upozornění, že hladina vody v kašně stále stoupá. K zákazu vysílání jistě přispěly i rozmluvy, zpochybňující principy socialistické demokracie. Požadavek, aby přítomní hlasovali o nastalé situaci, neboť více hlav více ví, je profesorem vzápětí označen za omyl demokracie: „Copak je možné odhlasovat si dveře tam, kde nikdy nebyly?“

Pasiáns se vyznačuje skvěle vystavěným příběhem, jakkoli v něm prosvítá částečná tezovitost, postavy i jejich reakce jsou načrtnuty prvoplánově. Režisér zvýraznil odlišnost jednotlivých povahopisů. Rudolf Hrušínský předložil další variantu úlisně se chovajícího mocichtivého jedince, jenž se vemlouvavě snaží sexuálně si podmanit i jedinou přítomnou ženu; kořeny tohoto (anti)hrdiny, přesvědčeného o své pravdě jako záruce šťastného přežití, nejspíš nalezneme ve Spalovači mrtvol – ovšem s tím rozdílem, že se pokusí změnit situaci, kterou pomáhal vytvářet, když si uvědomí, že svítla naděje na osvobození.

Jana Brejchová svou zmatkařskou hrdinku modeluje asi se zbytečně napruženou expresivitou, která ve své vyzývavé labilitě přestává být uvěřitelná. Právě s ní se pojí nejistota, zda zvuky, které ona i divák slyší, jsou pouhým produktem její zjitřené jurodivosti nebo naopak realitou „tam jinde“, kterou nakonec přijme za svou i průvodce. Josef Abrahám se přiklonil k poloze bezohledného ironika či přímo cynika, jenž snadno vzkypí, svou partnerku přesvědčuje, aby se zklidnila a byla spokojená, těmito slovy: „Chybí nám snad něco? Jídlo, pití, muzika. Všecko máme, tak co.“ Ladislav Mrkvička stejně jako Eduard Cupák, kteří ztělesňují postavy činorodé, snažící se někam prokopat, jsou upozaděni stejně jako František Řehák v úloze podlézavce přitakávajícího jako jediný Hrušínského průvodci – je přitom příznačné, že právě ten, jemuž obětavě slouží, jím posléze opovrhne. Ladislav Boháč vtiskl svému „doktoru“ ostentativní nezáměr o cokoli, nechávající jej chladným, jak pokusy změnit situaci, tak snaha zavést přísný režim vojenského ražení, jako kdyby upřednostňoval vlastní klid a pohodlí ničím nekomplikované.

Výrazný podíl na výsledku si získává kameraman Juraj Šajmovič, jenž se kochá svým způsobem majestátním prostorem sahajícím do závratných výšek (prý se natáčelo v podzemí Pražského hradu). Upřednostňuje až graficky strohé obrazy, samozřejmě černobílé, které evokují hlavně rozměr neprostupnosti, mžitkovitě ulpívá na zřejmě barokních reliéfech. Právě kontrast mezi rychle se střídajícími statickými záběry a zdlouhavým přihlížením dialogickým výměnám v často krouživých či na detail najíždějících kamerových pohybech určuje zvláštní dramatické pnutí. Ustavičné elektrické osvětlení jako by stíralo rozdíl mezi dnem a nocí, přerušovalo povědomí o délce pobytu. Zajímavé je také zvukové opracování včetně hudebního. Zaslechneme jak kapání vody, tak tlukot kladívek po zdech zjišťujících, neskrývají-li se v nich nějaké dutiny. Hudbu dotvářejí skladby na dvou gramofonových deskách (na jedné je pochod, na druhé fuga), které jediné se dochovaly. Autoři se záměrně vyhýbají jakémukoli přesnějšímu označení místa a času, nanejvýš zmíní množství paláců, které se tu vyskytují. Desky a starobylý gramofon na kliku představují vlastně jediný záchytný bod, který určuje, když ne zakotvení času příběhu, tak aspoň dobu, z níž pocházejí.

Je zajímavé, že na výrobě snímku se podílel i Československý armádní film⁶, ačkoli sotva vysledujeme nějakou přímočařejší souvislost s vojenskou tematikou. Tedy pokud armádě nepatřil prostor, kde se natáčelo. Tvar i význam *Pasiánsu* podrobně rozebrala Helena Slavíková z několikrát již citované publikace *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*. Domnívá se, že režisér patřil mezi

⁶ Václav Šmidrkal, *Armáda a stříbrné plátno*. Praha: Naše vojsko 2009, s. 69–70. Pasiáns je tu popsán následovně: „Film je podobenstvím o životě v totalitní společnosti, kde ten, kdo roztočil „mlýnek na maso“, se nakonec stane jeho obětí“.



přesvědčené komunisty, kteří v průběhu šedesátých let prošli deziluzí z destruktivních projevů ideologie, kterou vyznávali. Informuje, že scénář Pasiánsu vznikl ještě před srpnovou invazí, takže nelze než ocenit Hubačovu jasnozřivost, s jakou vyhmátl fungování stávajícího politického systému, které se zanedlouho stane ještě zřetelnějším: „Tématem je bezvýchodnost, a to doslova a do písmene. Bezvýchodnost, střídající iluzi samozřejmé volnosti. Zbývá-li nějaká svoboda, pak je to svoboda rozhodnutí. Přijmout iluzi, že žít v jakýchkoli podmínkách je vlastně vždycky štěstí, nebo nežit.“⁷

Podezření

Mezi televizními inscenacemi, nepřipuštěnými kolem roku 1970 do vysílání, nalezneme i *Podezření*. Scenáristovi Jiřímu Hubačovi a režiséru Janu Matějovskému nepomohlo, ani když příběh zasadili na sklonek nacistického panství – jasnozřivá studie lidského strachu, přerůstajícího v manipulativní snahy i mezi postiženými, příliš zřetelně postihovala dilemata, která nastolila i nedávná okupace „spřátelenými armádami“. Noví mocipáni tyto skryté podtexty okamžitě pochopili. Na rozdíl od předchozí vězeňské tragédie *Raport* (1968), strohé a neúprosně bezvýchodné, nyní Hubač zdůraznil místy až směšně děsivou obskurnost načrtávaného dění.

Černobíle natočený snímek vypráví o náhodně se setkavší čtveřici mužů, svévolně nahnáných do opuštěné školní třídy, neboť Němci vyšetřují zabití svého vojáka. Zadrženci marně přemítají o nejisté budoucnosti. Čekání v nich jen prohlubuje stále více stísnující pocity rostoucího ohrožení. Autoři svému příběhu vtiskli ryze komorní rozměr, ostatně celý se odehrává v jediné místnosti, v rozlehlé školní třídě, která tudíž dovoluje soustředit se v ní jen na určitá místa obsazená jednotlivými postavami, ať již sedí v lavicích nebo postávají před tabulí či u dveří.

Hubač spoléhá na mnohotvárnou kresbu jednotlivých postav i dialogy, které mezi sebou vedou. Ty jsou napsány umně, snad až příliš sofistikovaně, aby vynikla jejich provázanost. A sugestivitu samozřejmě umocňuje svrchované herecké ztvárnění – v hlavních rolích se jeden vedle druhého blýsknou Rudolf Hrušínský, František Husák, Vlastimil Brodský a Pavel Landovský. Sotva kde jinde se sešla taková ohromující sestava.

Hrušínského Hanousek, jehož profesi můžeme jen nejistě odhadovat ze sdělení, že je „státním zaměstnancem“, je jediný, kdo v patové situaci přichází s činorodým řešením, navrhuje, aby si zkusmo ohmatali případné vyšetřování a připravili se na očekávatelný směr výsledku. Chce, aby si vzájemně přiznali svá alibi – ale sám na sebe nikdy nic neprozradí. Sice halasí, že nelze přisoudit vinu někomu, kdo se ničeho nedopustil, ale současně sdělí, že lidé jsou dobří, jen když musí, i když povídavý obchodní cestující Adámek, jak jej s naivistickým, ublíženeckým pohledem ztělesnil Vlastimil Brodský jako labilního bázlivce, tvrdí opak. Hanousek se během hry na vyslýchání natolik vžívá do role vyšetřovatele, zvláště když důmyslně kladenými dotazy odhaluje rozpory ve výpovědích, až si začíná osobovat právo ovládat své druhy. S jakousi zvrácenou radostí rozbíjí jejich obhajoby, nutí je přiznat černé svědomí, vyžívá se v ponižování, až se Adámek, doslova zahrnut do kouta a podezírán ze zločinu, stává terčem kolektivního násilí.

Hrušínský ztichlým hlasem, téměř nehybným výrazem tváře a střídavými pohyby modeluje svého Hanouska jako člověka navenek dobrosrdečného, který promlouvá s téměř otcovsky domlouvavým tónem. Vystavuje na odiv starostlivou laskavost, byť ji provází nezbytná důslednost. Avšak pod tímto zevnějškem, téměř zosobňujícím obezřetnou laskavost a vůli dopátrat se pravdy i spravedlnosti, však

⁷ Helena Slavíková, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2007, s. 156–161 (citát na straně 156).

stále častěji probleskuje děsivý podtext, jakási zvrácená bestialita, která čeká jen na vhodné podmínky k probuzení.

Improvizované vyšetřování, které mělo pomoci utřídit argumenty, k tomu paradoxně poskytlo příležitost, pod rouškou nezištné pomoci se šíří zlověstný chlad Hanouskových výroků a znepokojivá bezcitnost. Kulatolebý muž nenápadně rozpoutal všeobecné podezírání, aniž by se hlásil k jeho důsledkům.

Snímek ukazuje hroživou svůdnost podezírání: posléze Hanouskovým demagogickým tvrzením i výbuchu kolektivního násilí podléhají i zbývající dva muži. Přitom se jeden (František Husák zdůraznil jeho zdrženlivost či ostýchavost) po celou dobu spíše stavěl na Adámkovu stranu a snažil se zmírnit napětí i obviňování, zatímco druhý (Pavel Landovský), charakterizován na rozdíl od ošuntělého vzhledu ostatních už svým nápadným frajerským oděním, nejprve s pohrdlivostí hlásal, že se zbývajících mužů nechce mít nic společného a distancoval se od nich.

Hubač se nejednoznačnosti přidržuje až do konce: akcentuje otevřený konec, když příchod malého děvčátka ukáže, že okupantští vojáci mezitím odešli a na zadržené nejspíš zapomněli. Hanousek chce s dívenkou navázat kontakt, ale jen ji svou přehnaně mazlivou mluvou vyděsí. Omlouvá se Adámkovi za způsobené příkoří, dokonce nastane jakési uvolnění, když Adámek začne nabízet své zboží dosud ukryté v kufříku. Smířlivé oddechnutí z vypjaté situace je však zdánlivé. Muži si dokonce vymění adresy, aby toho vzápětí litovali – a rozběhnou se za prchajícím Adámkem. Jen se dotvrdí, že nevíťezilo porozumění či dokonce stud, nýbrž opět zavládla neslábnuoucí paranoia.⁸

Pozoruhodná je modelace prostoru: ačkoli se dění téměř bezvýhradně odehrává ve školní třídě, prostor rozšiřují jak občasné výhledy z okna a z okolí doléhající zvuková kulisa nejčastěji střeleb, tak pohledy zvenčí na školu, eventuálně na okno, za nímž se neslyšně odehrává dozvuk událostí, kterým jsme těsně předtím přihlíželi. Kameraman Juraj Šajmovič si opět pohrává i s krátkými průstřihy na rekvizity, které se ve třídě vyskytují, najmě s názornými přírodopisnými obrazy i vycpaninami zvířat. Dramatický celek dotváří hudba Jana Klusáka imitující vojenské pochody, avšak posunuté do ironizované, místy až groteskně pouťové polohy.

Podezření dosáhlo optimálního dramatického sevření. Názorně předvádí, jak i ve skupině potenciálních obětí se může rozvinout bacil nesnášenlivosti, touha nalézt obětního beránka, který by smyl pocit vlastního selhání či viny, který by poskytl útěchu díky zjištění, že i bezprávný jedinec může trýznit někoho ještě bezprávnějšího. To je poselství, které znělo varovně nejen před více než půlstoletím, ale svou platnost si uchovává podnes.

Lítost

V roce 1970 následovalo Hubačovo vztahové drama *Lítost*. Režíroval je Evald Schorm a k divákům poprvé proniklo v říjnu 1970. Pak mohli jen nostalgicky vzpomínat, protože nežádoucím se stal jak režisér, tak představitelka hlavní ženské role Vlasta Chramostová. Přitom se film vyhýbá jakýmkoli politickým podtextům, zcela se noří do vnitrorodinných neshod. Autoři se přesto až bolestivě dotkli tehdejšího rozčarování, mimoděk postihli devaluaci životních hodnot i vyhlídek. Nejen primární výjevy mezi otcem a synem, ale také vztahové rozpory mezi otcem a jeho osobní i uměleckou partnerkou, jakkoli z dramatického hlediska vedlejší, jsou tu načrtnuty a herecky zvládnuty na nejvyšší úrovni.

Hrušínský tu svým neopakovatelně minimalizovaným hereckým stylem stvořil postavu stárnoucího

⁸ Podezření podrobně rozebírá Helena Slavíková in *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*, s. 114–118.

pana Zárubeckého, člověka již smířeného s vlastní rezignací. Vidíme, jak se žije jako druhořadý zpěvák, jak žadonivě se chlubí všelijakými známostmi při zajišťování nicotných výhod – a jaké naděje vkládá do svého dospívajícího syna Pavla (Jan Hrušínský). Avšak ten se vybarvuje jako stejně průměrný, v tom podoben otci, byť se proti jeho nabádavé blahosklonnosti dosti dětinsky bouří, ovšem činí tak potají, protože v rozmluvách s otcem dává najevo jedině zdvořilý nezáměr, navenek se podřizuje jeho nabádavým kázáním, které se naprosto míjejí účinkem. Marně se jej otec snaží k sobě připoutat, jednou Pavla přesvědčuje, jindy zakazuje, ale pokaždé bez hmatatelného výsledku. Posléze Pavla spatříme, jak s partou stejně bezcílných výrostků holduje pochybné hře na statečnost – pouštějí si svítiplyn, soutěžíce, kdo jej vydrží dýchat déle. Ten, kdo první podlehně strachu a soutěžení ukončí, si vyslouží označení za sraba. Pavlův otec pak v jedné z plytkých promluv říká, že někdy je těžší být srabem než hrdinou.

Nejvíce zaujme Hrušínského práce s hlasem. V gestech téměř nehybný soustředí veškeré napětí do verbálního projevu, nastoluje hebce poučivou, nenápadně autoritativní dikci, jejíž vynucovací podtóny se zhusta míjejí účinkem. Pavel odmítá přijmout otcovy náhledy, které považuje za omezující a vemlouvavé, za hloupé. Otcovy kázavé promluvy, jednou káravé, jindy povzbudivé, poslouchá nezáučeně, jako kdyby byl duchem nepřítomný (viz scénu ztišeného domlouvání v odosobněném prostředí restaurace). Otec zjevně nechápe hloubku generační roztržky, neúnavně opakuje bezobsažné fráze, jak pevně věří, že se syn jednou prosadí. Nechápe, že Pavla, jemuž Jan Hrušínský vtiskl hrozivě lhostejnou netečnost, jeho pocity i dilemata míjejí, ani zvýšení hlasu a výčitky již nezabírají. Pavel nestojí o pomoc, skrze níž by otec uskutečňoval vlastní nenaplněné ambice – a právě to otec nechápe.

Na *Lítosti* nejvíce zaujme nenápadná všednost vyprávění, pronikající do rozmluv mnohdy navenek plkavých, ve skutečně až hrozivě vypovídajících o pouhém předstírání pohody. Nemám na mysli jen svár mezi otcem a synem, ale také otcovu rozepři s přítelkyní, jejich směšně dojemnou hádku, jak se kdo v životě prosadil. Režisér ovšem bravurně postihuje i obyčejné, nenápadné události, z nichž prosvítá duchovní přízemnost, jakási únava, která zabraňuje toužit; ukazuje, jak se pošetilé přání zmocňuje střizlivého vnímání reality. Průběh jedné trapné tancovačky, z níž Pavel nakonec uteče, patří k takovým okamžikům.

Kameraman Rudolf Milič natáčel v reálných prostředích, upřednostňuje statické záběry, které nanejvýš cílí na postupně přibližovaný detail, zachycuje zamlžená pražská panoramata. *Lítost* skrze působivé obrazy ukazuje všední životní okamžiky, vnímané jako obvyklé a běžné, i když v podtextu silně rezonuje pocit deziluze a zmařených lidských existencí. Schorm prokázal schopnost vyjadřovat se úsporně, i za záplavou navenek bezobsažných, často frázovitých, ale přitom výmluvných plků, pro Hrušínského postavu prázdně starostlivého otce mistrně Hubačem sepsaných, se skrývá obraz lidského nitra, ponořeného do sebeklamu o vlastní důležitosti.⁹

Helena Slavíková o *Lítosti* píše, že je „filmem apolitickým, prostým jakýchkoli konkrétních narážek. Postavy rodičů za sebou nemají rozporuplnou minulost, a pokud ano, nemluví o ní. Jazyk, jímž mluví, už nevychází z parodií konkrétního ideologického slovníku, ale zachovává si charakter frází.“¹⁰ Jan

⁹ Jiří Hubač získal čestné uznání ve scénářistické soutěži na původní televizní hru v roce 1968, takže sotva mohl reagovat na společenský marasmus šířící se po srpnovém vpádu „spojeneckých“ vojsk a na začátek normalizace (viz Spisový archiv ČT, fond RED, karton 291, inventární číslo 2164). Schorm však tento podtext do natáčeného díla úspěšně propašoval. Scénář byl zjevně hodnocen jako mimořádně hodnotný, protože jej otiskl i časopis *Film a doba*, který si dosud vybíral jen scénáře k filmům pro kina (Jiří Hubač, *Lítost*. *Film a doba*, 1970, č. 8, s. 406–413).

¹⁰ Helena Slavíková, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2005, s. 26.

Bernard v monografii režiséra Schorma doplňuje: „Film je nemilosrdnou analýzou života nové maloburžoazie, jak se formoval v duchu ideálů konzumní společnosti.“¹¹ Zajímavé přitom je, že dobová kritika, snad ve snaze pomoci režisérovi, který se již ocital mezi zapovězenými, se *Lítost* pokouší vyložit jako společensky záslužné zpodobnění generačních rozporů, když otci přisuzuje zodpovědnost za sebe sama i za druhé.¹² Zbývá doplnit, že snímek lze spatřit na iVysílání ČT.¹³

Dlouhý podzimní den

Na počátku normalizačního období Jiří Hubač sotva skýtal záruku, že bude psát ideologicky přijatelné příběhy. Z pěti titulů¹⁴, které v období 1968–1970 podle jeho scénářů vznikly, dva (*Podezření* a *Pasiáns*) nebyly vůbec odvysílány a zbývající tři se dočkaly pouze premiéry, reprízovány již nebyly. Absenci vhodných námětů vyřešilo vedení Československé televize jednoduše: do výroby zadávalo buď přepisy prověřených literárních děl (také Hubač se tomuto diktátu podřídí), nebo staré televizní scénáře, samozřejmě nezávadné, jejichž původní zpracování se nedochovalo. To je případ i *Dlouhého podzimního dne* (1971).

Příběh člověka, jenž se jen obtížně smiřuje s nástupem do důchodu, poprvé natočil Jaroslav Dudek v roce 1961 a vysloužil si téměř jednomyslně výtku, že hlavní roli špatně obsadil. Zvolil si totiž Čestmíra Řandu, jemuž tehdy bylo pouhých 38 let a jenž postavu o čtvrt století starší nedokázal přiměřeně zvěrohodnit. Režisér Antonín Moskalyk, když chystal svou verzi, tentokrát vsadil na Ladislava Peška a jednoznačně uspěl. Svým způsobem se jedná o ilustraci teze, že práce je doopravdy první potřebou člověka – a její náhlé vysazení mu nabourá zavedené stereotypy, což se negativně odrazí zejména ve vzájemném soužití s nejbližšími, zvláště když nemá žádné jiné zájmy a nedokáže si nalézt nový smysl své existence. Také teprve dvaadesátiletý, ale jakoby již příznakům stáří propadnuvší protagonista *Dlouhého podzimního dne* si připadá jako přebytečný, ostatní členové vícegenerační rodiny jej vnímají jako podrážděného, vztahovačného, některé skutečnosti před ním tají, protože se obávají jeho odmítavé reakce, zvláště pak v případě přestěhování.

Snímek, jehož životnost omezuje technická nedokonalost jakoby rozostřeného obrazu, ovšem obrušuje tyto prvoplánové hrany, když se soustředí především na psychické rozpoložení hlavního hrdiny. Peškův Jan Mrákota totiž celý život pracoval jako dělník v továrně, třebaže už z úvodního rozlučkového posezení pochopíme, že ne se všemi spolupracovníky si rozuměl, ale až přemíra volného času, s nímž si neví rady, jej žene k zoufalým pokusům vrátit se – nebo se aspoň vykázat, byť i předstíraným zájmem z bývalého pracoviště, který se posléze ukáže být skutečným. Autoři ovšem vycházeli ze zjištění, že důchodce doopravdy mohou sužovat deprese jako následek uvědomění si své nepotřebnosti.¹⁵

Ladislav Pešek v ústřední roli prokázal mnohostrannost svého hereckého mistrovství, postihl početné a mnohdy protikladné plošky Mrákovy rozpoložení, vyhmátl projevy měnící se nálady. Mrákovu kresbu odvozoval toliko z verbální stránky a mnohavrstevného nakládání se zdánlivě bezobsažnými, zdvořilostními

¹¹ Jan Bernard, *Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus 1994, s. 161.

¹² EF (Eva Friedrichová), *Angažované drama*. Tvorba, 1970, č. 44, s. 11.

¹³ Viz <https://www.ceskatelevize.cz/porady/134888-litost/>.

¹⁴ Kromě čtyř vlastních látek, o nichž jsem již psal (*Raport*, *Pasiáns*, *Podezření*, *Lítost*), adaptoval Jiří Hubač také cizí předlohu, a sice podle Kuprina *Souboj* (1968), zasazený do lidsky zaostalého vojenského prostředí v časech carského Ruska. Jenže sugestivní zpodobnění tehdejší neurvalé, bezcitné mentality, proti níž čestný jedinec nic nezmuže, později vadilo, neboť prý mohlo být vztaženo i na poměry v bolševickém Sovětském svazu.

¹⁵ Pocitu osamělosti a existenční bezvýchodnosti u důchodců si již na sklonku 50. let všiml krátký snímek *Aby nebyli sami* (1958). Seniorským věkem a jeho problémy se souhrnně, navíc v dějinné perspektivě zabývá např. Helena Haškovcová v knize *Fenomén stáří* (Praha: Panorama, 1991; 2. vydání Praha: Havlíček Brain Team, 2010). Nejnovější zjištění přináší psycholog Vladimír Svoboda, když tvrdí, že zvláště pro ovdovělé, osamocené žijící muže je odchod do důchodu doslova smrtící – tři čtvrtiny z nich během jednoho roku zemřou (Jan Čáp, *Samota jako neviditelný zabiják*. Téma, 2022, č. 3, s. 47–48).

či naopak dotčenými, nakvašenými promluvami, v nichž se přitom tají široká škála významů už jen díky tomu, jak se vysloví. Zaujal i drobnými pohybovými studiemi, třeba hledáním nejvhodnějšího uvelebení v křesle, v detailech pak kamera zachytila třeba neklid rukou či výraz tváře, někdy zúžený až na oči coby nositele niterného neklidu. Ostatně příběh pojednává ani ne tak o událostech jako spíše o pocitech, o pracném a bolestném hledání náhle ztracené životní rovnováhy.

Spoluherci se pak nutně ocitají v jeho stínu, protože v zásadě jen přihrávají, umožňují Peškovi, aby rozehrál příslušnou výrazovou polohu – ať již to jsou Mráková ustaraná manželka (Antonie Hegerlíková jí obdařila záměrnou monotónností), ustavičně se snažící chránit jej před možnými zraňujícími dopady okolního dění, nebo jeho submisivní dcera se svým stále našťavanějším, sociálně natvrdlým a v přímočarém rozhořčení se utápějícím mužem, jenž řeší i vlastní problémy se (samo)vzděláváním, jak je zpodobnili Věra Galatíková a Jiří Vala. Ostatně všechny vedlejší postavy jsou spíše jen zběžně načrtnuté, a to i v případě okázalé sebeaprezentace Mrákových kamarádů, jak je v ucelených, dobře vypointovaných epizodách předvedli Bedřich Prokoš a poté Eduard Kohout.

Dlouhý podzimní den, natáčený v převážně statických záběrech, někdy ovšem s rychlými prostřihy na vzájemně diskutující lidi, vznikl převážně v ateliéru a s důrazem na rozhovory, v reálu se pořizovaly jen ojedinělé dotáčky, třeba Mráková naopak těkavě bezeslovná výprava do parku, kde zděšeně pozoruje staré lidi, jak bezcílně, ba tupě posedávají na lavičkách. Snímek získal diváckou přízeň i odborné uznání, jeho téma zřejmě rezonovalo i v mezinárodním měřítku, protože Moskalyk tento příběh natočil ještě jednak pro belgickou, jednak pro maďarskou televizi.¹⁶

Tiskové ohlasy Hubačova a Moskalykova uměleckého počínu byly veskrze vstřícné, zvláště se vyzdvihoval suverénní, oduševnělý herecký výkon Ladislava Peška, který se vymanil z přihrádky hodných dědečků, a rovněž oceňovala schopnost tvůrců vyhnout se zbytečné sentimentalitě, vyprávět střízlivě, ale přesto publikum dojmout, přimět je k citové odezvě ve spoluprožitku. Jan Kliment v recenzi Rudého práva zdůrazňuje právě Mrákovu sepleť s prací a bývalými kolegy, v čemž shledává základní lidskou potřebu zaručující i ve stáří osobní spokojenost.¹⁷ Věra Poppová v Mladé frontě vítá, že televize uvádí obnovené premiéry (a považuje za takovou i *Dlouhý podzimní den*, byť v novém nastudování) a zdůrazňuje intenzivnější divácké spoluprožití, neboť „mnozí při první premiéře ještě nechápali to, co při druhé už vnímali jako vlastní zkušenost.“¹⁸ Marie Paříková v Lidové demokracii považuje právě televizi za ideální médium pro poutavé vyprávění o zdánlivě bezvýznamných příhodách a událostech, které však v sobě skrývají zápletky jednou komické, jindy tragické. Domnívá se, že „Hubačova hra není dramatem ve vlastním slova smyslu, ale spíš zřetězením jednotlivých scén, vybavujících silně emotivně atmosféru vnějšího i vnitřního světa hrdiny.“¹⁹

Pozdní léto

Snímek *Dlouhý podzimní den*, věnovaný potížím člověka po odchodu do důchodu, když marně hledá nové životní zakotvení, zvítězil v televizní soutěži Zlatá Praha a nádavkem získal i cenu diváků, takže vcelku logicky padl návrh na volné pokračování. To pod názvem *Pozdní léto* vzniklo v roce 1974, podílel se na něm až na výjimky stejný štáb tvůrců (scénář opět napsal Jiří Hubač, hudbu složil Luboš Fišer, režie se ujal Antonín Moskalyk, také herecké obsazení nalezneme téměř beze změny) a pro všechny zúčastněné to byl první barevně natáčený televizní projekt. Divácky patří mezi velice úspěšné pořady, neboť na obrazovce se

¹⁶ Een lange herfstdag, 1971; Hosszú őszi nap, 1974.

¹⁷ Jan Kliment, *Hra, která mnohé připomene*. Rudé právo 12. 6. 1971, s. 4.

¹⁸ pp (Věra Poppová), *Znovu po deseti letech*. Mladá fronta 12. 6. 1971, s. 4.

¹⁹ mp (Marie Paříková), *Televizní hra o stáří*. Lidová demokracie 15. 6. 1971, s. 5.

až k dnešku dočkal zhruba třiceti repríz (v některých letech byl uváděn i dvakrát ročně), zatímco *Dlouhý podzimní den* vykazuje zhruba třetinovou četnost. Protože *Pozdní léto* bývalo vysíláno převážně samostatně, na jeho velice volnou provázanost s *Dlouhým podzimním dnem* (vlastně jen díky motivu bezdětného manželství, protože stejná příjmení postav prozradí až závěrečné titulky) se ani neupozorňovalo. Moskalyk pak o několik let později tento Hubačův scénář natočil i pro maďarskou televizi.²⁰

Zatímco *Dlouhý podzimní den* zkoumal rozpoložení stárnoucího člověka a jeho rostoucí nasupenost jak v rámci rodiny, tak vzhledem k nejbližšímu okolí, v *Pozdním létě* se nazírání příběhu i důraz na postavy proměňuje. Téma tíživě doléhajícího stáří, pocitu samoty a nepochopení se rozplynulo, nahrazeno starostmi kolem případné adopce malého Františka. Moskalyk natočil ponejvíce dojemnou rodinnou selanku (nikoli však citově vyděračskou), když Peškův Mrákota, původně nabručený a konfliktní, se proměnil v čínorodého, vstřícného usměvavého pohodáře, ochotného uhlazovat spory i nejistoty, schopného vypomáhat všude, kde bude zapotřebí – což se odráží i ve zklidnělé, ale tím pádem také monotónnější dikci hlasového nasazení, které v celém filmu zosobňuje bezpodmínečnou laskavost.

Také se již uskutečnilo Mrákovovo přestěhování, kolem něhož se točila zápleтка předešlého filmu, protože u „mladých“ pobývá toliko na krátkodobé návštěvě. Navíc není jisté, zda ještě dochází do práce (což jej vlastně zachránilo), spíše si již užívá zasloužený odpočinek, čemuž by napovídal dostatek volného času. Patrné idylizaci odpovídá i příjemně pastelové barevné ladění, pro jaké se rozhodl kameraman Miroslav Harvan, zvláště když přibližuje vybavení bytu. Vlídne a pochopením prosycené pojetí ostatně zaručilo vřazení filmu mezi nejsledovanější vánoční programy roku 1974. Recenzenti jej pak zpravidla hodnotili v kontextu celé vánoční nabídky.²¹

V popředí zájmu se tentokrát ocitá Mrákovův zeť Karel (Jiří Vala, zvažující, zda zvládne otcovskou úlohu, když do rodiny přijme dítě z dětského domova. Oproti Karlově strohé, bezmála výslechové těžkopádnosti, na čemž se zjevně podílel i samotný herec, když zbytečně přeháněl jeho neschopnost přiměřeně komunikovat s děckem (Michal Suchánek ve své první roli naopak vystihl chlapcovu snahu vyhovět každému požadavku dospělých i svých zhrubších vrstevníků, když svého skromného, v laskavost lidí věřícího hrdinu obdařil nenápadnou spontaneitou v gestech, pohledech i ztišené mluvě). František navzdory své zamlklosti dokáže jednat i zkratovitě – to, když se pokusí z okna vyhodit roztomilého psíka, kterého si měl oblíbit. Hoch, pobývající u Mrákovovy rodiny toliko zkušebně, než se případní rodiče rozhodnou definitivně, se po svém návratu do dětského domova (při jeho cestování jej provázel jen děda Mrákota) rozhodne sám a potají odjet ke své nové rodině.

Přiznávám, že takové rozuzlení (možná vsunuté až na žádost dramaturgie) postrádá uvěřitelnost, sotva lze očekávat, že by malý kluk projel bez potíží vlakovou trasu a své nové útočiště bez problému našel v jemu zcela neznámém městě, že by natolik přilnul k muži, jenž jej spíše jen peskoval, dáváje najevo svou odtaziťost. Také je zvláštní, že s děckem komunikuje jen Karel, zatímco případná maminka (zbytečně submisivní Věra Galatíková) zůstává zcela mimo, jako kdyby její přítomnost byla jen epizodická, rozhodnuta ve všem se podřídí manželovi.

Postavu Karla ponejvíce definují právě bezradné rozmluvy s chlapcem, zatímco ostatní motivy jsou sotva naznačeny (jak Karel pozvolna rezignuje na vysokou školu, když si uvědomí, že by ji jen stěží zvládl; jak se setkal se svým prázdně nadutým, bezdůvodně vychloubačným otcem apod.). Tvůrci se chrání toho, aby

²⁰ Késöi nyár, 1977.

²¹ Jana Václavíková, *Žurnalistická reflexe vybraných děl Jiřího Hubače*. Praha: Univerzita Karlova – Fakulta sociálních věd 2018, s. 37–47 (diplomová práce). Viz

<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/100961/120311163.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Karla modelovali ve výrazně negativní poloze, jeho navenek sotva obhajitelné chování pramení z vnitřní nejistoty. Naopak prarodiče (Ladislav Pešek a Dana Medřická, jež díky svému místy kousavému, vyčítavému lamentování zdárně nahradila původní Antonii Hegerlíkovou, jen bezbarvě ochránářskou) získávají postavení jakýchsi nezištných poradců, kteří se pokoušejí váhající „mladé“ vyburcovat k uvědomělejšímu jednání, byť Karla mohou provokovat nadšením z vnoučka – a rozčilují jej i náhodné poznámky, jak je mu chlapec podobný. Právě oni zosobňují požadavek zodpovědnosti, která by vyhlédnuté děcko neměla zklamat. Ostatně i František je vůči takové možnosti jakoby imunní, když odmítá škodolibě výhrůžná tvrzení svých starších vrstevníků z dětského domova, že tatínkové a maminky se budou střídat jak na běžícím páse, protože každý vyhlédnutí rodiče jej zase vrátí.

Jestliže v *Dlouhém podzimním dnu* se Jiří Hubač jako by přikláníl k rozhlasovému dramatu, když zdůraznil někdy až bezbřehé plynutí slov (ale současně ponechal jak bezeslovnou výmluvnost exteriérových obrazů, tak do samostatných výjevů rozehranou konfliktnost, skrytou pod rádobu bodrým zevnějškem, jak by se mohlo jevit vnějšímu pozorovateli), nyní vtiskl příběhu do jisté míry divadelní půdorys, když jej rozčlenil do izolovaných, víceméně uzavřených výstupů zpravidla dvou jednajících postav, jejichž smýšlení či posuny v něm ozřejmí až následný výstup, ať již se odehrával na témže místě nebo v jiném prostoru stávajícího bytu, ve vlaku, případně v dětském domově či před ním. Plyne z takového přístupu jistá strojenost, umocněná i režisérem, jenž potlačil veškeré znepokojivé prvky a s chápavým očekáváním je proměnil v přechodné váhání. Karlova osobní nejistota, zda vůbec bude schopen chlapce přijmout do rodiny, pak vyznívá příliš vyumělkovaně, byla tak zjednodušena do prvoplánového popisu událostí. Hubačovým scenáristickým nedostatkem je pak i to, že zcela pominul úřední řízení kolem chlapcova převzetí, kde by se musela zjevně projevit Karlova omezená schopnost dítě bezproblémově přijmout.

Oči plné slunce

Na počátku sedmdesátých let se scenárista Jiří Hubač ocitl v obtížné situaci: patřil mezi tvůrce politicky nespolehlivé a šanci pracovat i za nových, již „znormalizovaných“ poměrů si musel v první půli 70. let vykoupit několika úlitbami. Pro televizi i pro divadlo dramatizoval kritické románové předlohy ideologicky přijatelných západních spisovatelů. Divadlo Na Vinohradech slavilo velké úspěchy s původně Clavellovým *Králem Krysou* (1974), který se dochoval i v televizním záznamu, a záhy k tomuto počínu připojilo adaptaci Hemingwayovy předlohy *Komu zvoní hrana* (1977). Pro televizi Hubač nachystal např. snímky *Obhájce* (1972), čerpající z hrdelního procesu s italskými anarchisty Saccem a Vanzettim, a *Černá horečka* (1974), přibližující tragický osud jednoho černošského aktivisty, byť v obou případech se jedná o proklamativně vystavěné příběhy podle skutečných kriminálních událostí, ovšem se zdůrazněním, jak je v kapitalistických státech složité či přímo nemožné dosáhnout spravedlnosti. Televizním vedením i v tisku nejvíce ceněná však byla „optimistická tragédie“ *Oči plné slunce* (1975) o komunistickém odbojáři, odhodlaném za německé okupace položit i vlastní život v zápase s nacisty. Ale ani snaha podřídit se požadavkům nezabránila již o rok dříve jeho propuštění z televize, kde pracoval jako dramaturg.

Jak lze usuzovat podle honorářových tabulek a počtu realizovaných scénářů, které napsal, Hubačovy autorské honoráře už v šedesátých letech převyšovaly dvojnásobně až trojnásobně tehdejší průměrný roční příjem. Byly to však výdělky řekněme navíc, protože je jistila pravidelná mzda plynoucí ze zaměstnaneckého poměru. Když byl propuštěn, hrozilo, že by mohl zůstat bez příjmů, kdyby se ocitl mezi autory zcela zapovězenými. Naštěstí k tomu nikdy nedošlo, takže se bez potíží uplatnil jako vyhledávaný a ceněný umělec na volné noze, jehož scénáře i divadelní hry (posléze směl opět předkládat vlastní látky včetně seriálových) zaujaly široké publikum hlubokými ponory do lidské duše i vztahových dilemat, třebaže je musel vyvázat z deziluzivních společenských kontextů.

Na *Očích plných slunce* je dobře patrné, jak Hubač musel plnit pokyny zadavatele, aby ústřední postavu vykreslil jako veskrze tolerantního a chápavého člověka, jenž věří, že ke komunistickému smýšlení a odpovědnosti jednou dospějí i ti spolubojovníci mu pomáhající, kteří dosud vyznávají jiné hodnoty, váhají či mají strach o život, ať již mezi ně patří staříček lékař, muzikant nebo filozof. Nikomu nevyčítá, že na provedení důležitého úkolu, jakým je vyhození skladu výbušnin (nebo je to zásobník pohonných hmot?) do povětří, zůstane nakonec sám. I oddané Marii, na níž má vinou svého působení v ilegaltě a přesouvání z místa na místo málo času a může se s ní stýkat jen pokradmu, dává na srozuměnou, že důležitější, než jakékoli city je odbojová činnost. Průběžně vřazované statické fotografie, které zpodobňují střelbu a popravy (možná, že z předchozího Karlova působení ve španělské občanské válce nebo možná odkazující k teroru za heydrichiády), vyznívají jako předzvěst zmaru. A muž paradoxně doplatí na romantickou chvilku, když si, vzpomínaje na šťastnější minulost, smluví s Marií jako kdysi dostaveníčko v parku, kde si jej všimne náhodně procházející německá hlídka.

Ústřední postava se jmenuje Karel – a teprve závěrečné titulky prozradí, že byla inspirována Janem Černým (1912–1944). To byl člen 2. ilegálního výboru komunistické strany, v roce 1942 nacisty rozprášeného; téměř všichni byli popraveni nebo zemřeli na následky mučení. Snímek jej představuje jako skromného muže, jenž hýří průpovídkami (hned na počátku si vyslechneme moudro, že někdo se rodí do větru, někdo do země; později definuje štěstí jako tanec na špičce jehly), jenž znenadání osvědčí svou hlubokou vzdělanost, když v diskusi opáčí, že v Goethově *Faustovi* zazní, že život má smysl jen tehdy, oddá-li se práci ve prospěch společnosti.

Hubač na Karla navěsil mnoho verbálních proklamací, které v hereckém ztvárnění ztrácejí sebemenší spontaneitu, vyznívají jako nucené průpovídky a nijak nepřispívají k životaschopnosti neokázale statečného hrdiny. Ani Petr Haničinec si s ním nevěděl rady, navíc oproti skutečnosti mnohem starším, takže milostné tokání s oddanou Marií (Jaroslava Obermaierová) vyznívá spíše strojeně až podivně, než že by odkazovalo k mladistvě horoucímu citu. Každopádně spojení komunistického odhodlání s melodramatickými prvky obtížně naplnitelné lásky silně drhne.

Ostatně nejen milenecká dvojice, ale vlastně i všechny okolní postavy jako by jen mechanicky odříkávaly slova prvoplánově upovídaného scénáře. Kamenem úrazu se také nejspíš stalo, že Karel zcela postrádá jakékoli na první pohled hrdinské rysy, naopak jeho síla se skrývá v nenápadnosti. Proto se herecká modelace utápí v pouhém recitování předepsaného textu, proto nijak nepomáhají písňové vsuvky na způsob starých sborových chorálů. Ani kameraman Alois Nožička nedospěl dál než ke staticky nasnímaným ilustrativním obrázkům, které sotva zprostředkují dusnou atmosféru protektorátní Prahy.

Patrik Ulrich se v hubačovské monografii domnívá, že „problém filmu není ani tak ve scénáři. Dialogy jsou sice v některých případech téměř účelové, jako by byly násilně spíchnuté za velmi krátký čas, ale dramaticky je příběh v zásadě stabilní. Vlivem slabé režie bohužel na povrch vystupuje tezovitost scénáře.“²² Režisérem byl Jaroslav Novotný, o němž Ulrich napsal, že to byl pouhý řemeslník, služebník, který do svých filmů nikdy nevnesl uměleckou invenci²³, avšak pisatel přehlédl, že v některých realizačně skromných (ateliérových) snímcích dosáhl Novotný záviděníhodného dramatického účinku, co se týká závažné výpovědi – třeba v trezorovém politickém dramatu *Dlouhé dopoledne* (1969). Pokud ovšem Ulrich vyčítá *Očím plným slunce* realizační neumělost, má pravdu, a to i v popisu rádobý akčního rozuzlení: „Odstrašujícím případem byla i nevzhledná papírová televizní dekorace muničního skladu, který hrdina na konci příběhu vyhodí do povětří. Tato maketa působí jako z dětské modelové železnice a její ateliérové umístění mezi uměle zasazené stromky nevypadá vůbec profesionálně.“²⁴

²² Patrik Ulrich, *Jiří Hubač. Šlechtic příběhů*. Praha: Euromedia Group 2019, s. 43.

²³ Tamtéž, s. 43.

²⁴ Tamtéž, s. 43–44.

Požadavkům normalizačního období se režisér Jaroslav Novotný rychle přizpůsobil a prореžimních výpovědí, jakkoli vypravěčsky sterilních a podřízených právě závaznému výkladu dějin, natočil dlouhou řadu – například *Zajatce šílenství* (1971), *Chléb a písně* (1971), *Hru na život* (1974), *Svědky obžaloby* (1974)... V závěru své kariéry dosáhl velkého diváckého úspěchu dvojicí komedií s Jiřinou Bohdalovou – nazývají se *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (1976) a *Idiotka* (1977).

V době premiéry nebylo možné k filmu vznést jakékoli výhrady. Už v článku, že snímek se chystá, autor vyzdvihuje Černého hrdinství a popisuje jeho osudy, aniž upozorní na to, že postava Karla je jím toliko inspirována. Cení si toho, že příběh není pouhým přepisem skutečnosti do scénické formy. Jako zvláštnost uvádí, že Hubač příběh vystavěl na principu důsledné konspirace, kdy hrdina nikomu (ani své milé) neprozradil podstatu a podrobnosti své ilegální činnosti,²⁵ takže i divák bude zprvu trochu tápat, než plně rozkryje Karlovo počínání. Novinové ohlasy jsou veskrze příznivé až obdivné, zdůrazňují aktuálnost snímku. Stačí přiblížit hodnocení Jana Klimenta otištěné ve stranickém deníku Rudé právo. Kliment soudí, že právě nepatetičnost učinila z celé inscenace zážitek směřující k dnešku: „A proto z oné prosté, na pohled a úmyslně nenápadné televizní hry zavanul tak silný dech zrovna osobního závazku pro nás všechny, závazku nezpronevřovat a nezpronevřit se nikdy odkazu těchto jasných bojovníků komunismu.“²⁶

Bez Jiřího Hubače – Svatý Michal

Jako každoročně jsme i letos připomněli tradice „vítězného Února“, když byl promítnut snímek Antonína Dvořáka *Svatý Michal* (1972). Už jeho knižní předloha²⁷, kterou o rok dříve vydal Jan Kozák, patří mezi první normalizační projekty, které oslavovaly úspěšné budování socialismu v Československu, jmenovitě pak na vesnici. Kniha i film naplňovaly ideologický požadavek, aby se prvořadým úkolem umění stalo takové působení na příjemce, že přijme marx-leninský výklad dějinného vývoje. Ve shrnujícím dobovém přehledu poválečné české literatury napsal tehdejší vysokoškolský pedagog Vítězslav Ržounek, že kniha „zobrazuje socializaci vesnice nikoliv jako předpoklad odčinění minulých křivd a naplnění snu o sociální spravedlnosti (...), ale jako existující proces proměny mezilidských vztahů, který přes všechny peripetie boří v lidech i mezi lidmi staré zvyky, vede je k novému chápání smyslu života.“²⁸

Dvořákův projekt uchopila ČST jako svého druhu prestižní záležitost, možná předpokládala případné uvedení v kinech podobně jako u snímků *Babička* (1971) nebo *Radúz a Mahulena* (1970), a proto zvolila spolupráci s Barrandovem. Politickou důležitost ztvdila i exklusivní televizní premiéra – snímek byl vyslán o novoročním večeru 1973; o rok později se dočkal ještě reprízy, ale poté již do vysílání nebyl nikdy zařazen. Možná již nesplňoval požadavky kladené na angažovanou tvorbu, aby vyslovovala přímočařejší sdělení. Nicméně v čase premiérového uvedení se o *Svatém Michalovi* nemohlo psát jinak než uznale a vstřícně, jak dokládají novinové ohlasy.²⁹

Svatý Michal byl natáčen barevně na filmový materiál a kameraman Vladimír Opletal upřednostnil tlumené, pastelové, někdy i soumravné odstíny. Snímek vznikl v autentickém vesnickém prostředí, které však vyznělo spíše jen jako nezávazná kulisa. Dvořák totiž sloučil v jeden celek jak rázovitou malebnost moravské

²⁵ of, *Oči plné slunce*. Týdeník ČST, 1975, č. 14, s. 5.

²⁶ Jan Kliment, *Tragédie plná slunce*. Rudé právo 9. 4. 1975, s. 5.

²⁷ Jan Kozák, *Svatý Michal*. Praha: Československý spisovatel 1971. Během dvou normalizačních desetiletí vyšla tato kniha celkem šestkrát.

²⁸ Vítězslav Ržounek, *Nástin poválečné literatury 1945–1980*. Praha: Československý spisovatel 1984, s. 207.

²⁹ Novinové ohlasy seřazují chronologicky: dh (Dita Hajná), *Nový rok se Svatým Michalem*. Mladá fronta 3. 1. 1973, s. 7; Oldřich Mračno, *Družstevní vesnice na obrazovce*. Rudé právo 4. 1. 1973, s. 5; dk (Danica Kozlová), *Cesta za současností*. Práce 9. 1. 1973, s. 6; er (Antonín Langr), *Televize do nového roku*. Lidová demokracie 9. 1. 1973, s. 5; jš (Josef Šnobl), *Komedie z vesnice*. Svobodné slovo 10. 1. 1973, s. 4; Zdeněk Potoček, *Chvála realismu*. Nová svoboda 16. 1. 1973, s. 5.



vinorodné vesnice a „drbavé“ vztahy mezi obyvateli, podle samotného spisovatele blízké poetice francouzských *Zvonokos*³⁰, tak uvědomělé politické (budovatelské) proklamace. Oba protagonisté příběhu, veskrze kladní a příkladní komunisté-funkcionáři, pojatí ovšem jako jednorozměrný plakát a zbaveni osobnostní minulosti, stále pociťují určitou rivalitu, protože oba se kdysi ucházeli o tutéž dívku, avšak spolupracovat se už naučili, protože sledují stejný cíl – vést vesnici ke šťastným zítřkům. Dostatek všeho je patrný už dnes, jak ukazuje hoštění soudruha poslance, jenž mezi družstevníky zavítal. A nade vším se klene pohoda s posezením ve sklípku nebo u řeky s pečením vlastnoručně nachytaných rybek.

Kozák i Dvořák načrtávají prkotinné nesnáze (přesun křížku, u něhož se hromadí nepořádek, zvířata i lidé tam čurají, na důstojnější místo, kde by nevadil dopravě), promýšlejí dopad pomluv na rodinné soužití i účinné opatření proti nim, ukazují, jak i proti místně prosazovanému kandidátu se může obrátit veřejné mínění. Všimneme si i cudného milostného motivu obtáčeného kolem ostýchavého mladičkého policisty. Tato rovina pracuje s mírnou nadsázkou, byť zpravidla dosti neumělou a chtěnou. Kozák i Dvořák si málokdy věděli rady s komediálním náhledem, jak ukázkově dokládá třeba rozmluva faráře s komunistickým funkcionářem, oboustranně postavená na užití nevhodných oslovení. Přiřadit lze i krajně rozpačitou manželskou aférku s anonymními vzkazy o nevěře.

Souběžně znějí fráze o společném zemědělském hospodaření a snaze zabránit tomu, aby se úroda kazila. Padnou návrhy, aby se vybudoval podnik na zpracování zelí, kvůli nedostatečnému odvozu často ohroženého shnitím, a když je tento nápad „na okrese“ zamítnut, družstevníci zvažují, že by nějaké jednoduché zařízení – třeba krouhárnu zelí – postavili sami. A samozřejmě všichni jsou hrdí na jednomyslném přitakání celé vesnice celostátním volbám. To by příběh situovalo do roku 1960, čemuž nasvědčují i letopočty na sudech s vínem, avšak s tím sotva souzní na stěně pověšený portrét prezidenta Zápotockého přetátý smuteční černou stužkou. (Ten zesnul o tři roky dříve.)

Svatý Michal spřádá svého druhu jiskrnou idylu, v níž bychom marně hledali nějakého zákeřného odpůrce, postavy – nanejvýš karikované, ať podléhají unáhlenostem či zbytečné podezíravosti, i farář coby státní zaměstnanec je ochoten ke kompromisům (přesunout kříž svolí výměnou za velké hodiny na kostele) a posléze se zařadí mezi družstevníky užívající si večerního posezení u řeky. Dokonce upoutává pozornost formálním ozvláštněním, když několikeré spiklenecké rozmluvy zahlší rachot projíždějícího traktoru nebo dokonce letadel na obloze. Dechovkové variace, které příběh v různorodém ztvárnění provázejí, složil Luboš Fišer, předcházející tak obdobně laděný hudební doprovod „vesnického“ seriálu *Chalupáři* (1975).

Výmluvné je rovněž herecké obsazení: trochu znesvářenou ústřední dvojici Michala a Viléma ztělesnili Zdeněk Buchvaldek, později hrdina prorežimního seriálu *Muž na radnici* (1976), a Josef Mixa, oba aktivně činní v komunistickém hnutí, aniž by se povznegli nad teatrálně rozvážené, ustarané nebo naopak rozhořčené výrazy tváře, gesta, případně rádobý přemýšlivou mluvu hraničící s ochotničením. Další, již vedlejší figury ztvárnili populární herci, věrní svým žánrovým „škatulkám“ – všimneme si hádavých, pomlouvajících, někdy i žárlivých ženských (mimo jiné Alena Vránová, Karolina Slunéčková, Míla Myslíková), výřečného traktoristy Vladimíra Menšíka nebo obtloustlého faráře, v něhož se převtělil Jan Libíček. Ačkoli zosobňují takřkajíc minulou, odvátnou tvář vesnice, proměnili se v neškodné figurky, které jinak myslí jen na společný prospěch, ostatně náboženská víra je z příběhu vytěsněna, ani na okamžik nespátříme, že by do kostela někdo docházel nebo že by kněz sloužil mši – většinou jej spatříme při hodování a popíjení.

Kozákův román posloužil ještě jednou jako předloha filmu, a sice Vorlíčkova politického dramatu *Bouřlivé víno* (1976), které však převzalo jen některé postavy, a navíc bylo posunuto do „krizového“ roku 1968, aby ukázalo řádění protisocialistických živlů, jejichž šalebným slibům leckdo uvěřil.

³⁰ Jan Kozák, *K novoročnímu „posvěcení“ Svatého Michala na televizní obrazovce*. Týdeník Čs. televize, 1973, č. 1, s. 9.



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

Publikováno 31. 8. 2026

Historie televize na webových stránkách <https://www.ceskatelevize.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 Městanské besedě.



Historie České televize
1992 - 2023



Historie Československé televize
1953 - 1992