

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

**Režisér Tomáš Svoboda  
a jeho tvorba v žánrovém  
zařazení do kontextu české  
kinematografie**

**Bakalářská práce**

**Autor:** Andrea Primusová

**Vedoucí práce:** Doc. PhDr. Vladimír Suchánek

Olomouc 2013

### **Prohlášení**

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: „Režisér Tomáš Svoboda a jeho tvorba v žánrovém zařazení do kontextu české kinematografie“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 10. 4. 2013      Podpis: Andrea Primusová

### **Poděkování:**

Největší poděkování patří panu docentovi Vladimíru Suchánkovi za inspirativní konzultace, laskavost a trpělivost při odborném vedení bakalářské práce. Dále bych ráda velmi poděkovala lektorce barrandovského archivu Zuzaně Formánkové za vstřícnost a ochotnou spolupráci. Děkuji také paní docentce Marii Mravcové za přínosné rady, pracovníci studijního oddělení FAMU Ivaně Novákové za informace o vzdělání Tomáše Svobody a herečce Kateřině Macháčkové, která mě seznámila s důležitými okolnostmi jeho života.

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Prameny a literatura)</b> .....	<b>5</b>
<b>3. Filmařské začátky Tomáše Svobody.</b> .....	<b>11</b>
3. 1. Jaroslav Balík. ....	11
3. 2. Oldřich Lipský.....	12
3. 3. Juraj Herz .....	13
3. 4. Pavel Juráček.....	13
3. 5. Filmové vzdělání.....	14
<b>4. Periodizace normalizační kinematografie</b> .....	<b>15</b>
4. 1. Počátek normalizace v ČSSR. ....	15
4. 2. Personální konsolidace v normalizaci. ....	16
4. 3. Ofenziva ideologické dramaturgie .....	17
4. 4. Progresivní tendence. ....	18
4. 5. Postnormalizace.....	19
<b>5. Žánrový kontext</b> .....	<b>21</b>
5. 1. Teoretické aspekty.....	21
5. 2. Klasifikace žánrů normalizační kinematografie. ....	22
5. 3. Prioritní kategorie vládnoucí ideologie. ....	23
<b>6. Režijní tvorba Tomáše Svobody.</b> .....	<b>26</b>
6. 1. Maturita za školou. ....	26
6. 2. Motiv pro vraždu.....	28
6. 3. Hodinářova svatební cesta korálovým mořem. ....	30
6. 3. 1. Přípravy.....	30

6. 3. 2. Realizace.....	33
6. 3. 3. Zhodnocení.....	33
6. 3. 4. Divácká reflexe.....	35
6. 4. Blázni, vodníci a podvodníci.....	36
<b>7. Zhodnocení tvorby Tomáše Svobody. ....</b>	<b>39</b>
<b>8. Závěr .....</b>	<b>41</b>
<b>9. Resumé.....</b>	<b>43</b>
<b>10. Summary .....</b>	<b>45</b>
<b>11. Literatura a prameny.....</b>	<b>47</b>
11. 1. Prameny. ....	47
11. 1. 1. Primární prameny.....	47
11. 1. 2. Sekundární prameny.....	47
11. 1. 3. Složky Barrandov Studio a. s., archiv. ....	48
11. 2. Literatura a odborná periodika.....	48

# 1. Úvod

Hlavním tématem mé práce je osobnost režiséra Tomáše Svobody a jeho tvorba v žánrovém zařazení do kontextu české kinematografie v období normalizace. Vzhledem k tomu, že jeho filmy vznikly ve Filmovém studiu Barrandov, budu se z širšího hlediska věnovat jeho práci v souvislosti s praktickými podmínkami filmové výroby v této instituci, jež byla hlavním z výrobních středisek Československého státního filmu. Ke své práci přistupuji především z hlediska historického, v souvislosti s problematikou žánrového kontextu se v minimální míře dotknu i neodmyslitelné roviny teoretické.

Zásadní motivací k volbě zadaného tématu byla možnost se v rámci jeho zpracování blíže seznámit s prameny, které jsou uloženy v archivu barrandovského studia. Inspirací mi byla také kniha Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění*.<sup>1</sup> Mým záměrem je poskytnout další příspěvek k tématu, které stálo až do nedávné doby stranou širšího vědeckého či historického zájmu. Klíčovým cílem zůstává připomenutí osobnosti Tomáše Svobody v souvislosti s jeho přínosem k českému komediálnímu žánru.

Z důvodů výrazné absence obecných biografických údajů o Tomáši Svobodovi jsem se rozhodla začít svou práci zjištěnými fakty spojenými s jeho zkušenostmi s filmovou praxí získanými již v šedesátých letech. Jakkoliv se tato kapitola může zdát s hlavním tématem přímo nesouvisející, rámcově do profilu osobnosti bezesporu patří a s ohledem na další okolnosti ji opomenout ani nelze.

Sledované období normalizace rozčlením na dílčí fáze, v jejichž rámci lze sledovat jak profesní vývoj Tomáše Svobody, tak proměnu obecného status quo české kinematografie. Poté přistoupím k žánrovému kontextu, který budu spolu s adekvátním zdůvodněním nazírat především z hlediska praktické kategorizace filmové výroby. Po uvedení těchto souvislostí se budu věnovat konkrétní Svobodově tvorbě. V tomto směru vycházím zejména z informací zjištěných v archivních složkách jednotlivých titulů a z hodnocení publikovaných v soudobých periodikách.

---

<sup>1</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012.

Nárazově zmíním také dva televizní filmy Tomáše Svobody, s ohledem na tematické vymezení žánrového kontextu normalizační kinematografie se jimi však nebudu zabývat podrobněji. Pro potřebu komplexnosti přehledu jeho tvorby jsem je však zcela ignorovat nechtěla. Pozornost zaměřím na celovečerní debut *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, kde je mým dílčím cílem poukázat na originální poetiku využívající aspektů komiky nonsensu, což je v české kinematografii ojedinělé. V tom smyslu následně zařadím tvorbu Tomáše Svobody do žánrového kontextu české normalizační kinematografie.

## 2. Prameny a literatura

Zcela zásadním pramenným zdrojem byly složky uložené v barrandovském archivu. V průběhu února 2013 zde došlo k personální výměně, s čímž souvisely i některé změny týkající se faktického uspořádání materiálů; nová lektorka konsolidovala složky dle faktického obsahu, což je dle mého názoru velmi šťastné řešení. V praxi to znamená, že došlo ke spojení složky k filmu *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* se složkou týkající se nerealizovaného scénáře *Romance za milion*. Nyní jsou tedy veškeré materiály zkompletovány do jedné složky, která obsahuje čtyři verze literárního scénáře *Romance za milion*, literární i technický scénář filmu *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, výrobní zprávy a související dokumenty, korespondenci a desky obsahující výstřižky z dobových periodik vztahující se k realizovanému filmu.<sup>2</sup> V tomto smyslu jsem zjistila, že soupis bibliografie uvedený v rámci katalogu *Český hraný film*<sup>3</sup> je zásadním způsobem nekompletní. Dále byla sloučena složka *Muž v kostkovaném saku* se složkou *Blázni, vodníci a podvodníci*.<sup>4</sup> Ta bohužel výstřižky neobsahuje, vycházela jsem tedy v tomto směru pouze ze soupisu bibliografie v katalogu *Český hraný film*<sup>5</sup>. Negativním aspektem obou složek je množství duplicitních dokumentů, jež jsou řazeny v různých deskách. Pro potřeby citací a případného dohledávání konkrétních materiálů to však zásadním způsobem problematické není. Pracovala jsem také se složkou k filmu *Motiv pro vraždu*<sup>6</sup> a *Maturita za školou*<sup>7</sup>.

Bylo mi umožněno nahlédnout také do velkého množství složek, které jsou součástí fondu **Barrandov – historie**.<sup>8</sup> Ty jsou archivovány chronologicky v abecedně značených kartonech, v nichž jsou uloženy číslované složky, jež nesou v rámci daného roku číslo a mají konkrétní název. Přehledný soupis takto

---

<sup>2</sup> Barrandov Studio a. s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*.

<sup>3</sup> *Český hraný film V*. Praha : NFA, 2007, s. 77.

<sup>4</sup> Barrandov Studio a. s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Blázni, vodníci a podvodníci*.

<sup>5</sup> *Český hraný film V*. Praha : NFA, 2007, s. 16.

<sup>6</sup> Barrandov Studio a. s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Motiv pro vraždu*.

<sup>7</sup> Barrandov Studio a. s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Maturita za školou*.

<sup>8</sup> Barrandov Studio a. s., archiv (BSA), sbírka Barrandov historie (BH).



řazených materiálů mi lektorka Zuzana Formánková poskytla v elektronické podobě, díky čemuž jsem se v tomto obsáhlém fondu mohla poměrně snadno orientovat. Konkrétní kartony a složky, z nichž jsem fakticky čerpala, jsou uvedeny v rámci poznámkového aparátu.

Zajímavým pramenným přínosem byla bilance bývalého ředitele Československého státního filmu Jiřího Purše *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*,<sup>9</sup> v níž jsem čerpala z kapitol *Československá kinematografie v období konsolidace a při plnění závěrů XIV. sjezdu KSČ (1969–1976)*<sup>10</sup>, *Československá kinematografie v období příprav a plnění závěrů XV. sjezdu KSČ (1976–1980)*<sup>11</sup> a využila jsem i některé údaje uvedené v části *Závěr*<sup>12</sup>. Tato kniha mi posloužila především jako zástupný hlas tehdejší ideologie, k níž jsem pochopitelně přistupovala z hlediska adekvátního současnému náhledu na socialistickou minulost.

Opozičním výrazem pramenné studie je kniha Pavla Melounka *Horečky všedního dne* z roku 1987,<sup>13</sup> přičemž autor hned zkraje uvádí, že na ní pracoval přibližně pět let.<sup>14</sup> Jan Bernard ji v předmluvě hodnotí jako cenný přínos mladého<sup>15</sup> filmového kritika, nicméně poukazuje na novinářský styl zpracování i její diskusní charakter. „*Postihl téma ve své komplexnosti a často složitých peripetiích, i když někdy jeho pohled směřuje možná až k přílišné subjektivitě v názoru, zejména pokud jde o hodnocení jednotlivých filmů.*“<sup>16</sup> Melounek mapuje československou kinematografii druhé poloviny sedmdesátých a začátku osmdesátých let dvacátého století a zaměřuje se na filmaře, kteří byli v dané době na začátku své profesní dráhy. Rámcově tuto skupinu označuje termínem „ne-generace“, což reflektuje neexistenci společného generačního souznění a koncepčního programu, spojujícím prvkem ovšem zůstává odmítnutí utilitární modelové dramaturgie první poloviny sedmdesátých let.<sup>17</sup> „*Ne všichni byli ve zmíněném úsilí úspěšní: přesto v drtivé většině těchto děl jsme s potěšením*

---

<sup>9</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československého znárodněné kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 99–144.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 145–182.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 183–208.

<sup>13</sup> MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. Praha : ČSFÚ, 1987.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>15</sup> V roce, kdy kniha vyšla, bylo Pavlu Melounkovi třicet let.

<sup>16</sup> BERNARD, J. Předmluva. In: *Horečky všedního dne*. Praha : ČSFÚ, 1987, s. 7–9.

<sup>17</sup> MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. Praha : ČSFÚ, 1987, s. 12.

*zaznamenali poctivější přístup k všednodenní realitě, snahu o nekonstruovaný, avšak konfliktnější vztah k vyprávěným příběhům.*“<sup>18</sup>

Co se Tomáše Svobody týče, je tato publikace velmi sdělná. Melounek mu věnoval celý jeden odstavec a v souboru fotografií nalezneme i pracovní snímek z natáčení, což je vzácný případ, kdy je zachycena Svobodova podoba. Pocit ironie z předešlých vět kompenzují konstatováním, že obdobný rozsah mu věnovala pouze soudobá periodika, a to ještě ne v nadměrném množství.

Dalším důležitým zdrojem informací byl elektronický vyhledávací systém Koniáš, přístupný v prostoru knihovny Národního filmového archivu. Zde jsem při zadání klíčového slova Tomáš Svoboda narazila v souvislosti s jeho jménem na titul *Pytagorejci*, jehož technický scénář bylo možné objednat k prezenčnímu prostudování.<sup>19</sup> Zásadně mylná byla ovšem informace, že tento scénář nebyl realizován. Ta vychází ze skutečnosti, že film je pokládán za ztracený, respektive neexistující. Z fondu knihovny Národního filmového archivu jsem dále čerpala i při potřebě prostudovat některá oborová periodika a literaturu.

Základní literaturou byla *Kinematografie zapomnění* Štěpána Hulíka, jež přehledným způsobem mapuje situaci v československé kinematografii v období let 1968 až 1973.<sup>20</sup> Hulík se zaměřuje především na Filmové studio Barrandov, nicméně se v některých souvislostech věnuje i ostatním subjektům Československého státního filmu, popřípadě komplexnímu kontextu filmové výroby. V tomto smyslu jsem občas narazila na určitou nekonceptnost, kterou nicméně nelze chápat jako tematicky irelevantní. V pozitivním slova smyslu mi studie poskytla základní orientaci v prostředí, na než se ve své práci zaměřuji. Výrazným přínosem mi byl soupis použité literatury a periodik. Zde bych ráda upozornila na zásadní editorskou chybu: seznam vyobrazení uvedený v závěru začíná až od dokumentu číslo 13.<sup>21</sup> Pro potřebu objektivnějšího zhodnocení *Kinematografie zapomnění* jsem se seznámila také s recenzí Petra Szczepanika,

---

<sup>18</sup> MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. Praha : ČSFÚ, 1987, s. 13.

<sup>19</sup> KALINA, Vladimír, SVOBODA, Tomáš, ČUŘÍK, Jan. *Pytagorejci*. Praha : FSB, 1972.

<sup>20</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 461.

jež vyšla v *Illuminaci*.<sup>22</sup> Ačkoliv jistě ovlivnila můj primárně nekritický soud, Szczepanikovy závěry s potřebami mé práce v podstatě nesouvisely.

Na téma normalizační kinematografie se soustředí první vydání časopisu *Illuminace* z roku 1997,<sup>23</sup> jehož součástí je výňatek z Juráčkova deníku<sup>24</sup>, rozhovory s produkčním Jaroslavem Solničkou, Hynkem Bočanem a Jiřím Menzlem a studie Jana Lukeše<sup>25</sup>. Tu ovšem v podstatě Štěpán Hulík zcela vytěžil, nemohu proto říci, že bych se dozvěděla další informace. Velmi zajímavou částí jsou materiály z archivu ÚV KSČ, konkrétně *Zpráva o situaci v československé kinematografii* z roku 1970 a *Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii*, v jejímž rámci je i seznam konkrétních personálních proměn.<sup>26</sup> Normalizačnímu filmu se věnuje také Jaromír Blažejovský, konkrétně jsem pracovala s jeho studií, jež vyšla v časopisu *Cinepur* v roce 2002.<sup>27</sup> Inspirativní pro mě byla zejména jeho periodizace normalizační kinematografie, z níž jsem vycházela i ve své stejnojmenné kapitole.

Žánrový kontext normalizační kinematografie je přehledně zpracován Brigitou Ptáčkovou v samostatné kapitole sborníku *Panorama českého filmu*.<sup>28</sup> Hlavním žánrům v celkovém kontextu české kinematografie se věnuje tato publikace i v dalších kapitolách.<sup>29</sup>

Vzhledem k tomu, že jsem výrazně omezila teoretickou bázi problematiky, jsem z hlediska teorie žánru využila pouze Altmanovu studii *Obaly na vícero použití*<sup>30</sup> a sborník 6. filmologické konference *Žánr ve filmu*<sup>31</sup>. Tématu žánru se věnuje i David Bordwell a Kristin Thompsonová v samostatné kapitole *Umění filmu*.<sup>32</sup>

---

<sup>22</sup> SZCEZPANIK, Petr. Scénáristovy dějiny normalizace. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 122–126.

<sup>23</sup> *Illuminace* 9, 1997, č. 1.

<sup>24</sup> JURÁČEK, Pavel. Deník. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 5–52.

<sup>25</sup> LUKEŠ, Jan. Vzestup, pád a nejistota. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 53–79.

<sup>26</sup> HOPPE, Jiří. Normalizace a československá kinematografie. Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 162–193.

<sup>27</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 6–11.

<sup>28</sup> PTÁČKOVÁ, Brigita. Hraný film v období normalizace (1970–1989). In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 155–193.

<sup>29</sup> PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000.

<sup>30</sup> ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40.

<sup>31</sup> PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha : NFA, 2004.

<sup>32</sup> BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. Filmové žánry. In *Umění filmu*. Praha : NFA, 2011, s. 423–447.

Po jménu Tomáše Svobody jsem pátrala v několika sbornících, proto bych jen velmi nerada vynechala jejich zhodnocení, ačkoliv z hlediska faktického využití byl jejich přínos minimální. Systematické zařazení a kompletní dosavadních děl vybraných režisérů jsem z těchto publikací využila v části věnované praktickým začátkům Tomáše Svobody.

Profil Tomáše Svobody chybí například ve sborníku *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*,<sup>33</sup> která obsahuje profily padesáti pěti tvůrců československé kinematografie. V tomto případě lze akceptovat, že jde o nešťastné načasování jeho celovečerního debutu do roku 1979, čímž se nestihl plnohodnotně zařadit do obsažené dekády.

Obsáhlejší obdobou je sborník *Filmové profily* autorského tandemu Šárka Bartošková, Luboš Bartošek; ani zde však profil Tomáš Svobody není.<sup>34</sup> Sami autoři v předmluvě časově uzavírají svůj výběr rokem 1980 a eliminují sborník na „přehled činnosti nejvýznamnějších českých a slovenských filmových scénáristů, režisérů, kameramanů, hudebních skladatelů a architektů především současných.“<sup>35</sup> Svůj prostor zde dále nedostali například režiséři Jaromír Dvořáček či Milan Muchna,<sup>36</sup> ani dnes již zavedený Jaroslav Soukup, jehož debut *Drsná planina* byl, stejně jako Svobodův, uveden až v roce 1979. Nenalezneme zde ovšem ani profil Pavla Juráčka, přestože jej jistě lze řadit k významným tvůrcům<sup>37</sup> československé kinematografie. Vysvětlením je pochopitelná okolnost, že publikace vydaná začátkem osmdesátých let jeho tvorbu z obecně známých příčin reflektovat nemohla.

Zarážející bezesporu je, že se jménem Pavla Juráčka se nesetkáme ani v encyklopedii *Malý labyrint filmu*,<sup>38</sup> přičemž kniha vyšla v roce 1988, kdy uvádění jeho jména už jistě nebylo tak nepřipustné jako na začátku této dekády. Absence profilu Tomáše Svobody po předchozích zkušenostech tolik překvapivá není.

---

<sup>33</sup> *Českoslovenští režiséři sedmdesátých let*. Praha : ČSFÚ, 1983.

<sup>34</sup> BARTOŠKOVÁ, Šárka, BARTOŠEK Luboš. *Filmové profily. Českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Praha : ČSFÚ, 1986.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>36</sup> Dle jejich filmografie je jistě nelze řadit k nejvýznamnějším.

<sup>37</sup> Nejen jako režisér, ale především jako scénárista.

<sup>38</sup> BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988.

Pracovala jsem také se souborem studií Jana Žalmana věnujících se vývoji československého filmu v šedesátých letech, jež vyšly pod názvem *Umlčený film*.<sup>39</sup> Zde je zajímavé podotknout, že ačkoliv se jejich autor několikrát zmiňuje o tvorbě Pavla Juráčka, zcela ignoruje *Případ pro začínajícího katra*. Logickým vysvětlením by se zdála možnost, že Žalman film neměl příležitost vidět. Film měl premiéru v červenci 1970 a do kin šel „jen na velmi krátkou dobu a v omezeném rozsahu.“<sup>40</sup> Žalman ho tedy nejspíše mohl shlédnout až při obnoveném uvedení, nicméně zemřel na konci září 1990, neměl tak mnoho času své studie v tomto smyslu doplnit. Rozhodně lze ovšem absenci upozornění na toto opomenutí a vysvětlení příčiny vytknout autorovi předmluvy.<sup>41</sup>

Využila jsem soupisu periodik uváděných v rámci jednotlivých titulů v katalogu *Český hraný film*,<sup>42</sup> z nichž je část dostupná v elektronické knihovně Národního filmového archivu. Počítala jsem i s možností, že soupis bibliografie u jednotlivých filmů nemusí být přesný, popřípadě kompletní, což mi posléze potvrdil obsah archivní složky Hodinářova svatební cesta korálovým mořem.

---

<sup>39</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha : KMa, 2008.

<sup>40</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012, s. 231.

<sup>41</sup> Autorem předmluvy a odborným redaktorem byl Jan Šiman.

<sup>42</sup> *Český hraný film V*. Praha : NFA, 2007.

### 3. Filmařské začátky Tomáše Svobody

Pro naprostý nedostatek biografických údajů a možností zjistit okolnosti jeho počátků ve filmařském prostředí jsem vycházela primárně z informací, které uvádí *Filmový přehled* z roku 1975.<sup>43</sup> *Filmový přehled* doplňoval anotace k premiérováným filmům informacemi o jejich režisérech v případě, že se jednalo o jejich první počín.<sup>44</sup> Jsou zde však určité nepřesnosti, které vyplynou z dalších konkrétních souvislostí. „*Tomáš Svoboda se narodil 27. července 1935 v Praze. Původně studoval divadelní režii, 1961 přešel k filmu. Jako pomocný režisér pracoval s Jaroslavem Balíkem (Reportáž psaná na oprátce, Tarzanova smrt), s Oldřichem Lipským (Limonádový Joe, Zabil jsem Einsteina, pánové, Slaměný klobouk), s Jurajem Herzem (Kulhavý d'ábel). Povídka Kapsář je jeho režijním debutem.*“<sup>45</sup>

#### 3. 1. Jaroslav Balík

Tomáš Svoboda je tedy nejspíše poprvé uveden v titulkové sekvenci filmu *Reportáž psaná na oprátce*, nicméně zde není konkretizováno jeho profesní zařazení. „*I na příkladu Jaroslava Balíka lze ukázat, jak inspirativní byla šedesátá léta také pro tvůrce starší generace, vyznávající jinak docela odlišnou poetiku i rozdílný přístup k filmovému médiu.*“<sup>46</sup> Tomáš Svoboda spolupracoval s Balíkem dále i při výrobě středometrážních filmů *Tarzanova smrt* a *Blbec z Xeenemünde*, jež byly od začátku určeny ke společnému uvádění. Musím říci, že stejné obsazení hlavních, charakterově zcela odlišných, postav v obou příbězích se mi z percepčního hlediska jeví jako velmi nešťastné řešení, jelikož v první části druhého filmu *Blbec z Xeenemünde* se tak v podstatě tříští divákova pozornost. Za ne zcela funkční považuji také stylizaci do grotesknosti. „*Balík si však dost neuvědomil, že ve filmu, vystavěném napořád divákově bdělé pozornosti, musí být všechny složky přesně vymodelovány, vybroušeny a přesně řízeny, aby do sebe*

---

<sup>43</sup> *Filmový přehled*, 7. 3. 1975, č. 9.

<sup>44</sup> Na tuto zavedenou praxi mě upozornila docentka Marie Mravcová v soukromém rozhovoru dne 4. března 2013.

<sup>45</sup> Doplněk k filmu Motiv pro vraždu. *Filmový přehled*, 7. 3. 1975, č. 9, s. 1.

<sup>46</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012, s. 259.

vzájemně plynule zapadaly. (...) *Honičky, skoky, střelba herců i Tarzanovy bezděčně animální pohyby musí být zkušené, odborné, musí působit autenticky v každém zlomku vteřiny, ač jsou naladěny o půltón výš, právě jako v amerických groteskách.*<sup>47</sup> Podobné výhrady budou mít později i hlasy kritizující tvorbu Tomáše Svobody, které mu vytknou vzájemnou nesourodost jednotlivých složek jako negativní faktor působící na divákovu pozornost.

### 3. 2. Oldřich Lipský

O nejvýznamnější spolupráci se dá mluvit u Oldřicha Lipského. Jako pomocný režisér se Svoboda podílel na výrobě čtyř filmů: *Limonádový Joe, Happy-end, Zabil jsem Einsteina, pánové* a *Slaměný klobouk*. Všechny uvedené snímky spojuje komediální žánr, druhově je odlišuji jako groteskní parodii, experimentální grotesku, historickou sci-fi komedii a zfilmovanou divadelní frašku. Oldřich Lipský, stejně jako Jaroslav Balík, byl režisérem pokračujícím v práci i v období normalizace. Na rozdíl od Balíkových ovšem jeho filmy prakticky nemají politický podtext, a přesto z hlediska normalizačních posuzovatelů plnily svůj společenský úkol. Hodnocení z dnešního pohledu je nemilosrdné. Přestože oba režiséři jsou již po smrti, tvorba Oldřicha Lipského žije dále i v dnešní době. „*Avšak nebudeme-li na Lipského komedie – Limonádový Joe a Happy-end – klást nároky, jež neunesou, podkládat jejich tvůrcům úmysly, které neměli, zůstane přesto fakt, že i takovéto „žertíky“ vnášely do české filmové komedie pohyb, změnu a hravost...*“<sup>48</sup> Obdobně lze dnes hodnotit i přínos filmů Tomáše Svobody, na rozdíl od svého učitele však neměl mnoho příležitosti o tom diváky ani kritiky dostatečně přesvědčit.

---

<sup>47</sup> SVOBODA, Jan. *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha : NFA, 2007, s. 156.

<sup>48</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha : KMa, 2008, s. 253.

### 3. 3. Juraj Herz

Jednorázově byl Tomáš Svoboda pomocným režisérem Juraji Herzovi.<sup>49</sup> Z dnešního pohledu je možné označit snímek *Kulhavý ďábel* za žánrový experiment v režisérově filmografii, jenž v kontextu jeho další úspěšnější tvorby významově zapadl. Výrazné místo má naopak ve výčtu Herzových hereckých rolí, jelikož zde ztvárnil jednu z hlavních postav. Hudební groteska těžila z popularity zpěváka Václava Neckáře a mladistvého půvabu herečky Jany Šulcové. Tendence ke grotesce jsou zcela zřetelné. „Pro větší efekt střídal černobílé partie s barevnými, a la Clair nechával hlavní dvojici prožívat dobrodružství v různých historických epochách, inscenoval dokonce ‚největší šlehačkovou bitvu dějin‘ – aby nakonec ztroskotal na myšlenkově nevalné předloze s banálními dialogy a invenčně nezajímavými situacemi, jimž se řada populárních zpěváků marně pokoušela dodat zdání poetického kouzla.“<sup>50</sup> Dlužno říct, že myšlenkově nevalné předlohy byly jedním ze zásadních problémů také filmů Tomáše Svobody.

### 3. 4. Pavel Juráček

*Filmový přehled* z roku 1975 pochopitelně neuvádí, že jako pomocný režisér je Tomáš Svoboda uveden také u vrcholného autorského díla Pavla Juráčka. Surrealistické podobenství *Případ pro začínajícího kata* bylo jedním z filmů, jenž si svým načasováním vytáhl pomyslného „černého Petra“. Převážná část natáčení se uskutečnila od 5. března do 10. září roku 1969, dokončovací práce od září do začátku prosince a 29. prosince 1969 byl film předán do distribuce Ústřední půjčovně filmů. O dva měsíce později byl Juráček odvolán z funkce vedoucího dramaturga tvůrčí skupiny Juráček – Kučera a na konci září 1970 dostal definitivní výpověď z celého komplexu Filmového studia Barrandov.<sup>51</sup> Jeho poslední film patří dodnes k jednomu z nejlepších snímků české kinematografie. „Tajemství Juráčkova filmu, toho, že jej divák sleduje s nepolevujícím napětím, je

---

<sup>49</sup> Vzhledem k tomu, že Juraj Herz je posledním žijícím režisérem, s nímž Tomáš Svoboda spolupracoval, kontaktovala jsem ho pro zjištění bližších podrobností, nicméně si na něj Herz z vcelku pochopitelných důvodů nevzpomněl.

<sup>50</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha : KMa, 2008, s. 257.

<sup>51</sup> Opis kompletní výpovědi je obrazovou přílohou komplexního vydání Juráčkových deníků. In JURÁČEK, Pavel. *Deník (1959–1974)*. Praha : NFA, 2003, s. 989.



*právě v tom, že jeho bezprostřední empiričnost vyvolává v divákovi naději, že v požehnané chvíli jasnozřivosti pochopí souvztažnost všech jeho různorodých částic. Soubor diskontinuálních motivů však přece jen nepostrádá vnitřní vazbu.*<sup>52</sup> Také Tomáš Svoboda ve svém celovečerním debutu do jisté míry se spojením nesouvislých motivů pracoval, avšak hodnocení jejich vnitřní vazby je záležitostí spíše polemickou. Jeho cílem však rozhodně nebylo surrealistické podobenství.

### **3. 5. Filmové vzdělání**

Praktické filmařské zkušenosti byly pro Tomáše Svobodu bezesporu impulsem k mimořádnému studiu na FAMU v období od 16. října 1967 do 30. června 1968. Dle informací pamětníků byla tato forma studia spíše jakýmsi kurzem v daném oboru, jenž nebyl zakončen státní závěrečnou zkouškou, diplomem ani titulem. Těmto studentům se ani nearchivovaly osobní materiály, proto jméno Tomáše Svobody v seznamu absolventů FAMU nenalezneme.<sup>53</sup> Krátce po absolutoriu tohoto studia se ovšem společenské podmínky pro Svobodovo uplatnění radikálně změnily.

---

<sup>52</sup> SVOBODA, Jan. *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha : NFA, 2007. s. 245.

<sup>53</sup> Emailová komunikace s pracovníci studijního oddělení FAMU Ivanou Novákovou ze dne 12. 3. 2013.

## 4. Periodizace normalizační kinematografie

### 4. 1. Počátek normalizace v ČSSR

Invazí vojsk Varšavské smlouvy na území Československa dne 21. srpna 1968 skončilo období uvolněnějších poměrů, s nimiž je spojena zejména druhá polovina šedesátých let. Proces proměny společenského vědomí vyžadoval sladění kádrové, ekonomické a sociální politiky s požadavky ideologie, v čemž měla kulturní fronta zásadní význam. „*Po nástupu nového vedení KSČ 19. dubna 1969 v čele s Gustávem Husákem se cílevědomě uskutečňovala opatření, která politickými prostředky vedla k odstranění krize a rozvratu. Postupně krok za krokem se obnovoval pořádek a prosazovala se konsolidace a normalizace poměrů. (...) Na zasedání ÚV KSČ v květnu 1969 byla schválena realizační směrnice, která se stala vodítkem pro práci zdravých stranických sil pro nejbližší období.*“<sup>54</sup> S odkazem na Leninův výrok se jedním z nejdůležitějších nástrojů stranického vedení k ovládnutí myšlení národa stala československá kinematografie. Výroba filmu je ovšem velmi specifický proces, jenž vyžaduje dlouhodobější plánování, nelze jej proto ihned zcela transformovat podle potřeb ideologického direktivu. Za začátek normalizace v oblasti kinematografie tak považujeme 23. září 1969, kdy byl jmenován ústředním ředitelem Československého státního filmu Jiří Purš, který ve své funkci setrval až do roku 1988.<sup>55</sup> S jeho nástupem bylo zahájeno období faktické konsolidace poměrů ve filmovém průmyslu.

Následujících dvacet let české kinematografie lze v kontextu proměny ideologického diskursu rozčlenit do několika fází, přičemž tato periodizace v podstatě reflektuje obecnou společensko-politickou situaci. Ve svém dělení vycházím ze studie Jaroslava Blažejovského, jež vyšla v roce 2002 v časopisu *Cinepur*.<sup>56</sup> Aniž bych její základ výrazněji změnila, přizpůsobila jsem ji pro potřeby přehledu profesního vývoje Tomáše Svobody, jelikož jej lze považovat za

---

<sup>54</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985, s. 99.

<sup>55</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomenutí. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 – 1973)*. Praha : Academia, 2012, s. 424–425.

<sup>56</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 6–11.

zajímavý příklad zapomenutého normalizačního režiséra, jehož kariéra byla krátce před nástupem progresivnějšího proudu předčasně ukončena jeho smrtí.

## 4. 2. Personální konsolidace v kinematografii

Za první celostátní krok k normalizaci v oblasti filmu byla považována *Zpráva o situaci v čs. kinematografii*, kterou na jednání předsednictva ÚV KSČ v lednu 1970 předložil vedoucí ideologického oddělení Jan Fojtík.<sup>57</sup> „*Hned úvodu se vyskytuje seznam šestnácti osob až dosud odvolaných z vedoucích či jinak významných funkcí v Československém filmu. Kromě (...) výměn ve FSB došlo ke změnám ve vedoucích funkcích v Ústřední půjčovně filmů, Zpravodajském, Dokumentárním, Výukovém a Propagačním filmu, ve Studiu animovaného filmu, ve Filmových laboratořích a v Krátkém filmu (...).*“<sup>58</sup> Fakt, že na místa odvolaných vedoucích pracovníků byli instalováni lidé, jejichž kvalifikací byla spíše politická korektnost než adekvátní profesní předpoklady, je skutečností obecně známou.

Od ledna 1970 vystřídal dlouholetého ředitele Filmového studia Barrandov Vlastimila Harnacha Jaroslav Šťastný, význam jeho příjmení se však na daném postu neukázal být platný. Od října téhož roku na jeho místo nastupuje Miloslav Fábera, jenž v něm setrval do roku 1977. „*Ještě důležitější jeví se však z odstupů výměna na místě ústředního dramaturga, v němž od 1. prosince 1969 střídá F. B. Kuncův Ludvík Toman.*“<sup>59</sup> Nechvalně známé osobnosti normalizační kinematografie se podrobně věnuje Štěpán Hulík,<sup>60</sup> Tomanovo jméno zaznívá často i v dalších zmiňovaných souvislostech a ve vzpomínkách pamětníků jako symbol diktátorských manýr vládnoucích v tehdejších poměrech barrandovského studia.

V únoru 1970 byly zahájeny pohovory, jejichž účelem bylo prověřování politického postoje jednotlivých členů KSČ, tzv. prověrky. Na výsledky pak reagovala *Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs.*

---

<sup>57</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012. s. 100.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>59</sup> LUKÉŠ, Jan. Pád, vzestup, prohra. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 56.

<sup>60</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012. s. 170–177.

*kinematografii* předložena v březnu 1971. Jejich oficiálním zakončením byl XIV. sjezd KSČ, jenž se uskutečnil v květnu 1971 a potvrdil zakončení první etapy procesu normalizace.<sup>61</sup> V průběhu tohoto období byl ještě Tomáš Svoboda pomocným režisérem Oldřicha Lipského při výrobě zfilmované divadelní frašky *Slaměný klobouk*. V následujícím období se s jeho jménem setkáváme již jako se samostatným tvůrcem.

### 4. 3. Ofenziva ideologické dramaturgie

Od roku 1972 sledujeme fázi ofenzivní normalizace, přičemž v plném rozsahu se ve filmové výrobě projevuje od roku následujícího. V kinematografii převládá funkce ideologická nad estetickou, což se odráží v její celkové úrovni.<sup>62</sup> „V letech 1972–1975 bylo v československých filmových studiích natočeno více než 140 celovečerních filmů. I když ne všechny splňují požadavky na ideově uměleckou úroveň, i když bylo vyrobeno mnoho filmů slabších, průměrných a málo výrazných, lze na druhé straně jmenovat řadu zdařilých filmů, které důstojně reprezentují naši socialistickou tvorbu těchto let.“<sup>63</sup>

Specifickou kategorií, již lze v podstatě chápat jako svébytné žánrové určení, se staly snímky, které Jaromír Blažejovský charakterizuje jako „normalizující“.<sup>64</sup> „Normalizující filmy se vyznačovaly některými společnými postupy: často pateticky začínaly panoramatem Hradčan, ideové poselství se hojně svěřovalo hudbě (...), navíc bývalo poselství, podobně jako v severokorejských filmech, přitvrzeno komentářem. (...). Některé filmy inklinovaly až k jakémusi ‚socialistickému baroku‘.“<sup>65</sup>

V souvislosti s tvorbou Tomáše Svobody je nezbytné zmínit také další z nově zavedených praxí, jež fungovala po celou dobu normalizace, a sice výrobu povídkových filmů. Faktickým důvodem byla zejména ze začátku potřeba nových lidí, jelikož počet kvalifikovaných režisérů po stranických čistkách výrazně

---

<sup>61</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012, s. 95–128.

<sup>62</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8.

<sup>63</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československého znárodněné kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985, s. 138.

<sup>64</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 11.

<sup>65</sup> Tamtéž.

klesl.<sup>66</sup> Se jménem Tomáše Svobody jako samostatným režisérem se setkáme hned u prvního z těchto projektů. Tato fáze normalizačního procesu vrcholí rokem 1976, kdy „*XV. sjezd KSČ dospěl k závěru, že československá společnost učinila výrazný krok k rozvoji socialismu, že program XIV. sjezdu byl splněn a že uplynulých pět let patří k nejúspěšnějším obdobím socialistické výstavby v ČSSR.*“<sup>67</sup>

V lednu 1977 byl zveřejněn dokument *Charta '77*. I přes okamžitou opoziční reakci vládnoucí ideologie, jejímž výstupem byla *Anticharta*, se pomalu začíná projevovat názorová i umělecká pluralita a znovu se prosazuje estetická funkce i společensko kritické poslání filmu.<sup>68</sup> Tomáš Svoboda připravoval od roku 1976 s Vladimírem Kalinou pokračování filmu *Romance za korunu*, v roce 1977 se však práce na scénáři zastavily. V mezičase let 1977 a 1978 natočil Svoboda dva celovečerní snímky v brněnské produkci Československé televize *Kufr plný nadějí* a *Když kluci drží basu*.<sup>69</sup> Příprava filmu *Romance za milion* pokračuje až od roku 1979. Na začátku roku 1980 je mu přidělen k realizaci další film s názvem *Muž v kostkovaném saku*. V květnu 1981 Tomáš Svoboda náhle umírá ve věku čtyřiceti šesti let.<sup>70</sup> Jeho smrt lze považovat také za symbolický konec nejvýraznější etapy vlivu agresivní ideologie socialistické doktríny na českou kinematografii.

#### 4. 4. Progresivní tendence

V srpnu 1981 proběhla reorganizace Filmového studia Barrandov. V rámci ní byla zrušena funkce ústředního dramaturga, kterou nahradil post uměleckého šéfa, čímž v české kinematografii končí éra neotřesitelného vlivu Ludvíka Tomana. V dalším období se model normalizačního filmu proměňuje. Byla založena Dramaturgicko-výrobní skupina Tvůrčí mláďí, v jejímž čele stanul Jan Vild. Cílem skupiny bylo především umožnit plnohodnotné uplatnění čerstvých

---

<sup>66</sup> Přesnější bilanci se věnuje Štěpán Hulík v kapitole Nástup normalizace ve FSB, cit. 51.

<sup>67</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československého znárodněné kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985, s. 148.

<sup>68</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 9.

<sup>69</sup> Tato fakta jsem zjistila v systému PROVYS, což je základní informační modul České televize.

<sup>70</sup> Kateřina Macháčková v soukromém rozhovoru uvedla jako příčinu jeho úmrtí infarkt, nicméně tuto informaci se mi nepodařilo ověřit.

absolventů pražské FAMU.<sup>71</sup> Postupně docházelo k dalšímu oživení normalizační kinematografie, jež bylo posléze podpořeno i oficiální politikou „glasnosti“ v období „perestrojky“. Jaromír Blažejovský charakterizuje celkovou kulturně-společenskou proměnu: „*Iniciativu přebírají umělecké svazy, v časopisech se otevřeně diskutuje, do distribuce se začínají uvolňovat zakázané filmy. Režiséři se uchylují k realistické kritičnosti (Bony a klid, Čas sluhů), k alegorii (Dobří holubi se vracejí, Sedm hladových, Vlčí bouda), ke spiritualitě (Dům pro dva), k avantgardním impulsům (Pražská pětka, Šašek a královna).*“<sup>72</sup> Tyto tendence vyvrcholily revolučními událostmi na konci roku 1989, které považujeme za oficiální konec období normalizace (nejen) v české kinematografii.

#### 4. 5. Postnormalizace

„Sametovou revolucí“ skončilo v listopadu 1989 další specifické období českého národa. Jakkoliv bylo uplynulé půlstoletí totalitní vládou jedné strany, zřetelně odlišujeme difference formy. Z hlediska vývoje české kinematografie tedy považujeme normalizační období za samostatnou epizodu. Otázkou ovšem zůstává, nakolik je tato kapitola uzavřena. Již v polovině devadesátých let si Pavel Melounek povzdechne: „*Realizační těžkopádnost byla kupodivu nejen problémem sedmdesátých let, kdy cenzura pečlivě hlídala jakýkoli formální úlet a okamžitě varovala protisovětským postojem. Tvarová a stylová impotence se docela překvapivě ukázala jako neduh i v devadesátých letech, kdy „se může všechno“ ...*“<sup>73</sup> Progresivní tendence v kinematografii s nově nabytou svobodou narazily do pomyslné zdi.

V roce 2001 konstatuje Jiří Cieslar, že „*českému filmu vládnou nejrůznější podoby vnějšku: opuštěné kameramanské hledisko, technické ctižádosti, neujasněné teze. Vnitřek se propadl. Zmizela dramaturgie, intelektuální náročnost k sobě, sám duch autorství.*“<sup>74</sup> Aniž by se situace v mezičase zásadně proměnila, o dekádu později diagnostikuje Štěpán Hulík stav české audiovizuální tvorby: „*Převážná část televizní produkce, podobně jako většina divácky nejúspěšnějších*

---

<sup>71</sup> BSA, BH, 1981 A1 Personalistika (Soupis opatření k zajištění 7. pětiletého plánu kádrového, personálního a sociálního rozvoje).

<sup>72</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinapur* 11, 2002, č. 21, s. 9.

<sup>73</sup> MELOUNEK, Pavel. *Biják. Intimní osvětlení českého filmu*. Praha : PRAGMA, 1994, s. 101.

<sup>74</sup> CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha : NAMU, 2003, s. 394.

*filmů v kinech nám říká o naší současnosti stejně málo, jako říkala normalizační kinematografie o Československu let sedmdesátých a osmdesátých. Stejně jako tenkrát, i dnes nás filmy chtějí především ukolébat ve slastném pocitu, že se nic podstatného neděje, že nic podstatného není třeba řešit, že nás obklopuje všeobjímající pohoda.*<sup>75</sup> Jakkoliv nechci srovnávat „sametovou revoluci“ s invazí vojsk, výrazná konsolidace poměrů po roce 1989 na českou kinematografii evidentně také nemá příliš příznivý vliv. Kinematografii uplynulého čtvrtstoletí bych proto definovala jako **postnormalizační**.

---

<sup>75</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012, s. 295.

## 5. Žánrový kontext

### 5. 1. Teoretické aspekty

Z hlediska teoretického přístupu k žánrům (nejen) normalizační kinematografie je zajímavé citovat tezi Josefa Šlerky, jež byla vyslovena v rámci jeho příspěvku na 6. česko-slovenské filmologické konferenci zaměřené na téma žánr ve filmu.<sup>76</sup> „Existuje představa, že bychom mohli definovat filmové žánry pomocí teorie vyprávění, tedy v prostoru vymezeném naší schopností zobecnění společných prvků filmu a literatury. (...) Další pokusy jak najít odpověď na otázku, co je žánr, jsou inspirované úspěchy lingvisticky orientované sémiotiky. Pokoušejí se aplikovat její objevy, jako třeba rozlišení syntaktické, sémantické a pragmatické vrstvy znaku filmu. Bohužel však tyto úvahy neberou v potaz samotnou povahu filmu jako symbolického systému. (...) Potíž nastává ve chvíli, kdy obrátíme svoji pozornost na materiál, který má být diferencován.“<sup>77</sup>

V souvislosti s tvorbou Tomáše Svobody, respektive jeho celovečerním debutem *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, jenž byl určen do výrobní kategorie filmů hudebních,<sup>78</sup> se zdá být relevantní otázka rozlišení hudebního filmu a muzikálu. Ačkoliv jsou rozdíly intuitivně zřetelné, platná definice se může stát záležitostí polemickou. Například ve chvíli, kdy je východiskem rozdílná percepce narativního významu jednotlivých scén. Obecně v případě muzikálu očekáváme, že zpívané pasáže posouvají děj, není to však pravidlem. U hudebního filmu toto v podstatě nepředpokládáme (typickým reprezentantem jsou filmové biografie muzikantů či hudebních uskupení, často v kombinaci s fikcí). Muzikál lze tedy možná lépe specifikovat, nicméně i tak patří do širší kategorie hudebních filmů.

Odpovědí by tak mohlo být prosté zpřesnění hierarchie kategorizace. Zatímco muzikál je nutně vždy filmem hudebním, v případě komedie je to záležitostí druhově určující. Hudební složka filmu nesouvisí s typologií postav či formou narace, chápeme ji jako adjektivum charakterizující konkrétní snímek.

---

<sup>76</sup> ŠLERKA, Josef. Žánr jako řečová hra. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu. Sborník příspěvků VI. filmologické konference v Olomouci*. Praha : NFA, 2004, s. 39–45.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>78</sup> BSA, BH, 1979 A14 Dramaturgie (Dramaturgický plán na léta 1979–1981).



Tím tedy můžeme určit muzikál jako žánrový typ a hudební film jako specifický druh, jenž snímek charakterizuje z hlediska formy, nikoliv obsahu. To v podstatě potvrzuje Rick Altman ve své studii *Obaly na vícero použití*, když říká: „Tomu, aby byl adjektivní žánr povýšen na žánr substantivní, ve skutečnosti výrazně napomáhá aplikovatelnost adjektivního materiálu na více různých substantivních žánrů. Skutečnost, že hudba může být připojena k dramatu, komedii i romantickému příběhu, zvyšuje pravděpodobnost, že se z několika hudebních adjektivních žánrů vytvoří žánr substantivní.“<sup>79</sup>

Problematice definice filmových žánrů se věnují také Kristin Thompsonová s Davidem Bordwellem v jedné z kapitol *Umění filmu*.<sup>80</sup> „Definici žánru komplikuje skutečnost, že žánry mohou být více či méně obsažné. Známe rozsáhlé, zastřešující žánrové kategorie, jimž odpovídá velmi mnoho filmů. (...) Kritici, diváci nebo filmaři si proto mohou vymyslet subžánry, jež pak přesně vymezují, jaké filmy do té které kategorie patří.“<sup>81</sup> Je tedy evidentní, že definice žánru úzce souvisí s kategorizací.

Pro teoretické určení rámcových žánrových kategorií normalizační kinematografie se mi tak jako optimální jeví specifikace Martina Ciela, který diferencuje tři základní superžánry v oblasti hraného filmu: **melodramata**, **komedie** a **filmy dobrodružné**, jež jsou určeny trojím druhem katarze: **soucitem**, **smíchem** a **napětím**.<sup>82</sup> Přestože konkrétní výrobní kategorie Filmového studia Barrandov tyto superžánry do jisté míry hybridizují, ve své podstatě lze ideologický účel katarzí jednotlivých filmů chápat právě v této rovině.

## 5. 2. Klasifikace žánrů normalizační kinematografie

Chceme-li charakterizovat tvorbu Tomáše Svobody v kontextu žánrové kategorizace normalizační kinematografie, je nutné si uvědomit, že „*utváření filmových cyklů a žánrů je nekonečným procesem, který je těsně svázán s kapitalistickými potřebami diferenciací produktu a snadno rozpoznatelných*

---

<sup>79</sup> ALTMAN, Rick. *Obaly na vícero použití*. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 23.

<sup>80</sup> BORDWELL, David. THOMPSONOVÁ Kristin. *Umění filmu*. Praha : AMU, 2011, s. 423–447.

<sup>81</sup> Tamtéž. s. 423.

<sup>82</sup> CIEL, Martin. Žáner v hranom filme a niekoľko svislostí s dorazom na druhú polovicu XX. Storočia – dobrodružství, komédia, melodrama. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. *Sborník příspěvků VI. filmologické konference v Olomouci*. Praha : NFA, 2004, s. 91–105.

*komodit.*“<sup>83</sup>. Normalizační kinematografie, jakožto produktový komplex vznikající primárně pro potřeby ideologického diktátu, proto chápe žánrovou klasifikaci především schematicky. Jednotlivé žánry tak lze nazírat spíše jako praktické kategorie filmové výroby.

„Výrobu celovečerních hraných filmů, určených pro promítání v kinech, zabezpečují Filmové studio Barrandov (FSB), Slovenská filmová tvorba (SFT) a Filmové studio Gottwaldov.“<sup>84</sup> Z přehledové tabulky let 1980–1983 je zřetelně nejvýkonnějším subjektem Filmové studio Barrandov, které z celkového počtu 185 vyrobených filmů vyrobilo v těchto letech 125 celovečerních snímků.<sup>85</sup> Žánrové kategorie definované ve výrobních plánech Filmového studia Barrandov tak můžeme považovat za primárně určující pro celkový přehled žánrového schématu normalizační kinematografie. Dramaturgické a výrobní plány ze sledovaného období počítají s pěti základními žánrovými kategoriemi: **filmovými dramaty, dobrodružnými a detektivními filmy, hudebními a zábavnými, filmy pro mladého diváka** a samostatnou kategorií snímků **dětských**. Od roku 1977 jsou filmy pro mladého diváka konkretizovány jako filmy s problematikou mladého diváka, název kategorie hudební a zábavné je upraven na veselohry a hudební filmy.<sup>86</sup>

### 5. 3. Prioritní kategorie vládnoucí ideologie

Filmovou výrobu z hlediska žánrů v období let 1976 až 1980 hodnotí Jiří Purš ve své bilanci *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*: „Filmová tvorba se v uplynulém období vyznačovala značnou žánrovou pestrostí. V celkové skladbě jsou z kvantitativního hlediska preferovány žánry a látky vyznačující se co největší sdělností pro diváka. (...) Vznikla řada filmů, které svým ideovým poselstvím a uměleckým zpracováním úspěšně naplňují kulturně politickou koncepci filmové tvorby. Vedle děl nesoucích pečeť vysoké kvality však

---

<sup>83</sup> ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 21.

<sup>84</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československého znárodněné kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985, s. 186.

<sup>85</sup> Tamtéž.

<sup>86</sup> BSA, BH: 1973 B8 Dramaturgie (Dramaturgický plán na rok 1973 a 1974); 1974 C13 Dramaturgie (perspektivní dramaturgický plán na léta 1975–1980); 1977 B9 Dramaturgie (Dramaturgický plán na léta 1977–1981).

vznikla i díla průměrná a naše tvorba se v uplynulém období nevyhnula ani některým prohrám.“<sup>87</sup> Je zajímavé, že při reflexi neúspěšných projektů Jiří Purš příklady striktně neuvádí. Ačkoliv si tedy vedení normalizační kinematografie uvědomovalo nízkou úroveň některých filmů, explicitně na ně neupozorňovalo, což ve výsledku neumožnilo v širší míře diskutovat o neúspěších, objektivně analyzovat chybné postupy a především kritizovat konkrétní tvůrce.

Hlavní pozornost normalizační kinematografie byla zaměřena na žánry dramatické. Druhově je lze rozdělit na historicko-politické filmy (dále je specifikujeme například jako životopisné), společensko-kritické (příkladem jsou snímky z prostředí pracovního kolektivu, tzv. kolektivní) a generační (filmy pro mladého diváka). V této skupině snímků chápeme zastoupení superžánru melodramatu, přizpůsobeného ideologickým potřebám.

Ve filmografii Tomáše Svobody ovšem tento žánrový typ nenajdeme. Jeho jméno je (už od šedesátých let, kdy začal spolupracovat s Oldřichem Lipským) spojeno především s komediálním žánrem, jenž je s ohledem na potřebu co největší sdělnosti pro diváka druhým nejvýznamnějším žánrem normalizační kinematografie. „*Tyto filmy, vycházející především ze současnosti, plní zejména zábavnou funkci, ale často se dotýkají i některých vážných společenských problémů.*“<sup>88</sup>(...) *Naše komedie současně usiluje o vytváření nových pohledů a pestrost vyjadřovacích prostředků.*“<sup>89</sup> Paradoxně právě možnost dotýkat se vážných společenských problémů odlehčenou formou využívali tvůrci pro vyjádření kritiky společenských podmínek, jež by v jiné podobě nebyla přijatelná. Tato praxe má v české kinematografii tradici již od dob protektorátu a v této souvislosti lze poukázat na nízkou myšlenkovou úroveň současných komedií, jež ze své podstaty nemají potřebu formou perzifláže vyjadřovat nic oficiálně nepřijatelného.

Komedie je z hlediska určení typických žánrových konvencí velmi flexibilní, přičemž konečná charakteristika snímku zůstává záležitostí

---

<sup>87</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československého národního kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985, s. 186.

<sup>88</sup> Jako příklady uvádí Jiří Purš filmy *Zralé víno*, *Srdečný pozdrav ze zeměkoule*, *Pozor, vizita!*, *S tebou mě baví svět*, *Anděl s ďáblem v těle* a *Pásla kone na betóne*.

<sup>89</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československého národního kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985, s. 187.

individuálního výkladu.<sup>90</sup> Definici subžánrů doplňuje velmi široké spektrum druhových specifik, jež lze vzájemně kombinovat a variovat (hudební či pohádková komedie). Komedialní příběh také může využít syžety typické pro jiné žánry (detektivní či hororová komedie), popřípadě humorizovat samotná žánrová pravidla (parodie). Specifickým žánrovým aspektem je také přítomnost komických prvků, které lze ovšem funkčně využívat i v jiném než veseloherním žánru. Tomáš Svoboda ve své tvorbě inklinoval ke komice nonsensu, jež byla v normalizační komedii v podstatě ojedinělou záležitostí, a k jejíž charakteristice se vrátím v souvislosti s jeho konkrétními filmy.

Zástupcem třetího superžánru jsou v normalizační kinematografii filmy detektivní. Přesnější vymezení žánrových aspektů umožnilo tvůrcům jistou volnost při volbě časoprostorového určení děje (například Sequensova filmová tetralogie navazující na divácký úspěch televizního seriálu *Hříšní lidé města pražského*). Postupně se ovšem detektivka transformuje na specifičtější druh filmu kriminálního, jenž mohl demonstrovat skutečné výsledky policejní práce a poskytoval také větší prostor pro vykreslení psychiky postav (*Smrt stopařek*). Další vývojové linie tohoto žánru směřují od konce sedmdesátých let k rovině kritiky negativních společenských jevů, respektive k angažovanému kriminálnímu filmu (*Pumpaři od Zlaté podkovy*), popřípadě se soustředí na zvyšující se požadavek akce a napětí (*Past na kachnu*).<sup>91</sup> Opus magnum detektivního žánru z období normalizace je bezesporu seriál *Třicet případů majora Zemana*. Tomáš Svoboda přispěl k tomuto žánru v roce 1974 povídkou *Kapsář*, jež byla součástí debutantského filmu *Motiv pro vraždu*. „Základním důvodem, proč DS přistoupila k projektu realizovat tento povídkový film, byla snaha dát příležitost novým mladým režisérům, aby mohli projevit a prokázat své schopnosti samostatné režijní práce (...).“<sup>92</sup> Tomáš Svoboda však faktickým debutantem nebyl.

---

<sup>90</sup> Příkladem může být zkušenost z přednášky Petra Bilíka, při níž demonstroval prvorepublikové melodrama *Světlo jeho očí* jako výsostně humornou parodii. V případě přijetí jeho výkladu tak snímek skutečně fungovat může.

<sup>91</sup> PTÁČKOVÁ, Brigita. Hraný film v období normalizace (1970–1989). In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 160.

<sup>92</sup> BSA, SCE, Film: *Motiv pro vraždu*, Různé, nepodepsané hodnocení filmu ze dne 29. 12.1974.

## 6. Režijní tvorba Tomáše Svobody

### 6. 1. Maturita za školou

V lednu 1972 začal Vladimír Kalina připravovat pro dramaturgickou skupinu Oty Hofmana projekt pracovně nazvaný *Když něco končí, tak něco začíná*. Původním záměrem bylo pět povídek pro začínající režiséry, což bylo chápáno jako projekt výjimečný.<sup>93</sup> V červnu téhož roku je již předložený scénář eliminován na čtyři povídky a zároveň Ludvík Toman ve svém dopise Miloslavu Fáberovi specifikuje výrobní záměr jako potřebu Studia „*vyzkoušet další režiséry z řad dosavadních pomocných režisérů FSB*.“<sup>94</sup> Tomáš Svoboda byl osloven mezi prvními. Původně se rozhodl realizovat povídku *Básník*<sup>95</sup>, posléze však své rozhodnutí změnil. „*Složitější to bylo s Pytagorejci, kde režisér Svoboda přijal základní příběh a postavy a rozestavení postav, snažil se však do této povídky dostat více poetické nadsázky, která je mu blízká a v tomto duchu řešit nově i závěr příběhu (myšlenkově však shodně s původní verzí)*...“<sup>96</sup>

Filmová povídka ani literární či technický scénář filmu *Pytagorejci* součástí archivované složky k filmu *Maturita za školou* není, nicméně technický scénář je k dispozici v knihovně Národního filmového archivu.<sup>97</sup> Lze si tedy udělat poměrně jasnou představu o žánrovém určení povídky, přestože konkrétně jej autoři neuvádějí. Sledujeme jednoduchý příběh školního výletu na Karlštejn, jehož hlavními hrdiny jsou recesisté Zach se Zacharem vedoucí spolu rozmluvy ve stylu žertovně-intelektuální nadsázky. Scénář konkretizuje jejich kostýmy: „*oba ve smokingu s bělostnými náprsenkami a upravenými motýlky*.“<sup>98</sup> Při prohlídce hradu se díky svému úboru náhodně přimísí ke svatebčanům a mladým ženichem jsou požádáni, aby se stali svědky. Záhy po obřadu vyjde najevo, že novomanželé

---

<sup>93</sup> BSA, SCE, Film: Maturita za školou, desky č. 519/72, dopis Oty Hofmana Miloslavu Fáberovi ze dne 25. 1. 1972.

<sup>94</sup> Tamtéž, dopis Ludvíka Tomana Miloslavu Fáberovi ze dne 10. 7. 1972.

<sup>95</sup> Později byla realizována režisérem Jaromírem Hníkem. Ten byl doporučen poté, co nabídku odřekl původně navrhovaný pomocný režisér Jan Mimra z důvodů svých závazků při vrcholících přípravách muzikálu Noc na Karlštejně. BSA, SCE, Film: Maturita za školou, desky č. 519/72.

<sup>96</sup> BSA, SCE, Maturita za školou, desky č. 519/72, dopis Oty Hofmana Ludvíku Tomanovi ze dne 23. 8. 1972.

<sup>97</sup> KALINA, Vladimír, SVOBODA, Tomáš, ČUŘÍK, Jan. *Pytagorejci*. Praha : FSB, 1972.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 3.

uskutečnili svůj záměr bez vědomí rodičů. Svatební hostina, jíž se účastní i ostatní spolužáci, se koná na břehu řeky. V jejím průběhu se objevují nevěstini rodiče, čímž je rozpoutána série komických situací, která končí očekávaným happyendem. Banální děj staví na akční komice a humorných situacích, dialogy hlavních postav jsou stylizovány do rozmluv anglických gentlemanů.

Ve scénáři nacházíme shodné motivy či gagy, které byly později použity v jeho celovečerním debutu. Paralelu spatřuji především v typologii Zacha a Zachara, jež jsou obdobou trojice průvodců dějem *Hodinářovy svatební cesty korálovým mořem*, a v motivu mladých novomanželů ve spojení s reakcí nevěstiny rodičů. K dílčím, později znovu využitým, gagům patří například přehazování kapra<sup>99</sup> nebo svačící tloušťka později srovnatelný s postavou ženy opakovaně se smějící nad *Dikobrazem*.

1. listopadu 1972 byl sestřižený materiál předveden ústřednímu dramaturgovi, který sice měl stíhové připomínky a doporučil krácení, v zásadě však udělil souhlas k provádění dokončovacích prací. 21. prosince byla povídka předvedena tvůrčí skupině, jež ji bez připomínek schválila.<sup>100</sup> 28. května 1973 byl předveden celý film *Maturita za školou*, jenž byl schválen s následujícím dodatkem: „Na přání ředitele ÚPF s. Maška a se souhlasem schvalovacích orgánů byla z filmu vyňata povídka *Pytagorejci*. Práce s tím spojené (...) byly dokončeny 28. června 1973.“<sup>101</sup> Vyvinula jsem značné úsilí ve snaze dopátrat se konkrétního zdůvodnění, avšak bezúspěšně. Nicméně je to výmluvný ukazatel vlivu, jež měla v dané době Ústřední půjčovna filmů jakožto schvalovací orgán.

Návrh výrobní skupiny, aby natočená povídka byla, i přes rozhodnutí o vyřazení, samostatně otitulována, znamená, že produkce evidentně počítala s jejím možným pozdějším využitím; přesto je však dnes film pokládán za ztracený. Z existujícího technického scénáře je ovšem zřejmé, že Tomáš Svoboda již od začátku své tvorby tendoval ke komediálnímu žánru ve specifickém pojetí. Jeho oficiální debutem ovšem zůstává žánr kriminální – povídka *Kapsář* z filmu *Motiv pro vraždu*.

---

<sup>99</sup> Obdobou je sekvence *Hodinářovy svatební cesty*, kdy si Luděk Sobota a Ladka Kozderková přehazují sele.

<sup>100</sup> BSA, SCE, Film: *Maturita za školou*, Výrobní zpráva, výrobní zpráva filmu *Pytagorejci* a Bíbr Grizzly, nedatována, nicméně její příprava byla určena do dnů 27.–30. 12. 1972.

<sup>101</sup> Tamtéž, sdělení Stanislava Bracha adresované Věře Kadlecové ze dne 29. 6. 1973.

## 6. 2. Motiv pro vraždu

Snaha barrandovské dramaturgie poskytnout prostor novým adeptům režie pokračovala třemi povídkami zaměřenými na odhalování příčin kriminálních deliktů.<sup>102</sup> Ačkoliv tedy nebyl Tomáš Svoboda fakticky začínajícím tvůrcem, dostává příležitost i v druhém debutantském filmu. Implicitním důvodem může být absence diváckého ohlasu jeho předchozí povídky, v dostupných materiálech však tato příčina ani jiné vysvětlení explicitně uvedeno není. Jisté je, že bylo v zájmu Filmového studia Barrandov, aby v práci samostatného režiséra pokračoval.

Podíl Tomáše Svobody na konečné verzi povídky *Kapsář* podle soudu Jiřího Svobody spravedlivě odpovídalo jedné třetině účasti.<sup>103</sup> Režijní úpravy scénáře jsou zcela běžnou a pochopitelnou praxí. Hranice mezi přizpůsobením literární předlohy praktické realizaci a tendencí k autorství jsou i přes zdánlivou neurčenost u konkrétních případech poměrně zřetelně viditelné. V případě Tomáše Svobody spatřujeme definovatelnou polohu vlastní poetiky již u jeho prvního tvůrčího počínu. Naplno se později projeví i v jeho celovečerních filmech. Inspirací mohla být i předchozí divadelní praxe.

Pořadí povídek bylo oproti původnímu záměru změněno.<sup>104</sup> Jiří Svoboda vyjádřil svou nespokojenost, poukázal na myšlenkové oslabení celkové koncepce,<sup>105</sup> nicméně uvádí, že dle informace dr. Železného si konečné slovo vyhradil ústřední dramaturg Toman,<sup>106</sup> což je patrně implicitním vysvětlením, proč námítky Jiřího Svobody nebyly reflektovány i přes zjevnou dramaturgickou logiku. Poslední povídkou tak zůstal *Kapsář* Tomáše Svobody. „*Je velice správné, že tato povídka je zařazena jako poslední, neboť v ní nejvíce je akcentován program a péče naší společnosti o lidi, kteří se vracejí z výkonu trestu. Poprvé v českém filmu se objevuje postava kurátora, vysokoškolsky vzdělaného člověka,*

---

<sup>102</sup> BSA, SCE, Film: Motiv pro vraždu, Různé, nepodepsané hodnocení filmu ze dne 29. 12. 1974.

<sup>103</sup> Tamtéž, dopis Jiřího Svobody Dramaturgické skupině Vladimíra Kaliny, určený k rukám dr. O. Železného ze dne 24. 10. 1974.

<sup>104</sup> Tamtéž.

<sup>105</sup> Jeho argumentací jsou rozdílná zakončení jednotlivých povídek. V případě *Víkendu a Kapsáře*, končí delikventi dopadením a smrtí, *Rukojmí* končí křikem novorozence. Jiří Svoboda poukazuje na symbolickou rovinu závěru povídky *Rukojmí*, jež má symbolizovat vítězství života nad smrtí.

<sup>106</sup> BSA, SCE, Film: Motiv pro vraždu, Různé, dopis Jiřího Svobody DS dr. Vladimíra Kaliny, určený k rukám dr. O. Železného ze dne 24. 10. 1974.

jehož úkolem je pomáhat všemi silami těm recidivistům, kteří po odpykání trestu stojí na životním rozcestí.“<sup>107</sup> Oficiální Svobodův debut z hlediska režijního výkonu byl obecně hodnocen velmi kladně. „Tomáš Svoboda v povídce **Kapsář** doložil, že umí perfektně zvládnout psychologii svého příběhu jak použitím prostředků filmového napětí, tak i prostředků poetických, které záměr a vyznění povídky v režijním zpracování výrazně podtrhly.“<sup>108</sup>

Jakkoliv se může zdát, že trend povídkových filmů byl nouzovým řešením normalizátorů, kteří rychle potřebovali zvýšit počet politicky přijatelných režisérů, je tato praxe dle mého názoru velmi adekvátní. Pokud vytýkáme povídkovým filmům normalizačního období celkovou úroveň, je nezbytné chápat je v kontextu hodnocení ostatní výroby, která byla určena požadavky producenta, respektive ideologií dramaturgie. Dnes tato praxe ustoupila především z důvodu absence institucí, jež by tento prostor poskytovaly. Do jisté míry je sice suplují televizní producenti, kteří k mladým tvůrcům přistupují paradoxně stejně jako v době normalizace, dnes jim však tento prostor spíše neposkytují.

Hlavní důvod, proč v normalizační kinematografii tyto debutantské filmy vznikaly, spatřuje Melounek „v nedůvěře svěřit začátečníkovi celovečerní plochu a zhruba onu pětimilionovou částku.“<sup>109</sup> Jeho názor plně potvrzuje studiové hodnocení filmu **Motiv pro vraždu**. „Kdybychom chtěli takový pokus stavět na uceleném dlouhometrážním filmu, mohlo by eventuálně dojít k problémům ekonomickým i uměleckým. (...) V povídkovém filmu však lze při přiměřených nákladech prověřit režisérů více za nejvhodnějších organizačních a ekonomických podmínek, takže uvedená rizika nehrají žádnou roli. (...) Proto také hodlá naše DS v podobných povídkových filmech se současnou tematikou a dalšími novými režijními adepty pokračovat.“<sup>110</sup> Zbývá dodat, že v období normalizace vznikly téměř dvě desítky takto realizovaných filmů, od roku 2000 dostali začínající tvůrci

---

<sup>107</sup> BSA, SCE, Film: Motiv pro vraždu, Různé, Hodnocení filmu Motiv pro vraždu ze dne 29. 12. 1974, nepodepsané s razítkem DS Vladimíra Kaliny.

<sup>108</sup> Tamtéž.

<sup>109</sup> MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. Praha : ČSFÚ, 1987, s. 27–28.

<sup>110</sup> BSA, SCE, Film: Motiv pro vraždu, Různé, Hodnocení filmu Motiv pro vraždu ze dne 29. 12. 1974, nepodepsané s razítkem DS Vladimíra Kaliny.



příležitost pouze ve dvou<sup>111</sup> obdobných projektech a od začátku druhé dekády 21. století zatím nebyl uveden žádný.<sup>112</sup>

### 6. 3. Hodinářova svatební cesta korálovým mořem

#### 6. 3. 1. Přípravy

Ve druhé polovině roku 1976 připravuje Vladimír Kalina s Tomášem Svobodou pro tvůrčí skupinu Miloše Brože volné pokračování filmu *Romance za korunu* z roku 1975. V rozmezí září až listopadu vznikly čtyři verze literárního scénáře a 9. prosince 1976 souhlasí s realizací ředitel Filmového studia Barrandov Miloslav Fábera.<sup>113</sup> Ředitel Československého státního filmu Jiří Purš vyjadřuje souhlas 30. prosince 1976.<sup>114</sup> V tomto časovém určení by tedy bylo předpokládáno zařazení filmu do výroby na rok 1978, nicméně se tak nestalo. Začátkem dubna 1978 adresuje vedoucí tvůrčí skupiny Miloš Brož Ludvíku Tomanovi své stanovisko, ve kterém realizaci filmu *Romance za milion* ve své skupině nedoporučuje.<sup>115</sup> Odkazuje k tomu, že ačkoliv byla konečná verze scénáře předložena 29. července 1977, přes několikeré urgency na poradách vedoucích dramaturgů mu nebylo sděleno definitivní vyjádření. Poukazuje také na dříve projevené Tomanovy pochybnosti o realizátorovi filmu a jeho úvaze o jiné možnosti režijního obsazení. Jako hlavní argument uvádí časovou prodlevu, jež je příčinou potenciální nefunkční návaznosti na film *Romance za korunu*, a dodává své pochyby o obsazení původních hlavních postav. „(...) *pokud se týče představitelů hlavní chlapecké role, projevovaly se již loňského roku dosti značné problémy.*“<sup>116</sup> V červnu 1978 je film převeden z dramaturgické skupiny Miloše Brože do skupiny Vladimíra Kaliny.<sup>117</sup> Nikomu přitom nevadí, že Kalina je jedním z autorů scénáře, čímž nastává střet zájmu při jeho objektivním přístupu

---

<sup>111</sup> Radhošť, 2002; 4 věci, 2005.

<sup>112</sup> Pro ověření jsem specifikovala žebříčky filmů na webových stránkách Československé filmové databáze, dostupné z <http://www.csfd.cz/>.

<sup>113</sup> BSA, SCE, Film: Hodinářova svatební cesta korálovým mořem, Různé, dopis Miloslava Fábera Ludvíku Tomanovi ze dne 9. 12. 1976.

<sup>114</sup> Tamtéž, dopis Jiřího Purše ze dne 30. 12. 1976.

<sup>115</sup> BSA, SCE, Film: Hodinářova svatební cesta korálovým mořem, Různé, dopis Miloše Brože Ludvíku Tomanovi ze dne 4. 4. 1978.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>117</sup> Tamtéž, Návrh na převedení filmu „ROMANCE ZA MILION“ z DS dr. Brože do DS dr. V. Kaliny, dopis Vladimíra Kaliny ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi ze dne 9. 6. 1978.

k filmu. Na fakt, že tyto praktiky byly ve Filmovém studiu Barrandov pravidlem, upozorňuje podrobněji Štěpán Hulík.<sup>118</sup> Otázkou je, zdali tato neblahá tradice nepokračuje do dnešních dnů i v České televizi, která je jedním z nejvýznamnějších koproducentů současných českých filmů.

Film *Romance za milion* je zařazen v plánu Filmového studia Barrandov až na rok 1979 v kategorii C/ Hudební, veselohry.<sup>119</sup> Jan Otčenášek v explikaci ke čtvrté verzi scénáře podotýká: „*Pokládám tento žánr za velice potřebný v dramaturgické skladbě. Domnívám se, že se scénáristovi podařilo již prvním dílem vytvořit zvláštní typ literární předlohy pro film, který není možné charakterizovat ani jako muzikál ani jako hudební film. Je to film s písničkami pro současného mladého diváka, v němž naši přední zpěváci nejsou nuceni do stylizovaných rolí, na něž zcela logicky nestačí.*“<sup>120</sup> Za pozitivní rys příběhu pak považuje Otčenášek skutečnost, že hlavními protagonisty jsou mladí lidé, přičemž výchovným sdělením filmu má být varování před ukvapeně uzavíranými sňatky.<sup>121</sup>

Základní koncepce vychází z kombinace stylu retro (předpokládalo se využití odrazu lesku hvězdy Oldřicha Nového a atmosférou orchestru Karla Vlacha) se soudobou populární hudební scénou. Tvůrci scénáře počítali s účastí Ladislava Štáidla a Karla Gotta, kteří byli významnými aktéry již snímku *Romance za korunu*. Motiv Staroměstského náměstí pak měl být „*přehlídkou našich nejlepších zpěváků a orchestrů*“.<sup>122</sup> Z hlediska žánrové kategorizace je tedy celovečerní debut Tomáše Svobody podtitulem jednoznačně určen jako „*hudební krazy*“<sup>123</sup> *komedie*“, supervizí byl pověřen Oldřich Lipský.<sup>124</sup> Prokazatelně prioritní byl princip hvězdného kultu, fikční narativní linie významově sekundární. „*Příběh samotný, jako ostatně v případě řady dalších komedií, není pro diváka to*

---

<sup>118</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha : Academia, 2012, s. 161.

<sup>119</sup> BSA, BH, 1979 A14 Dramaturgie (Dramaturgický plán na léta 1979-1981).

<sup>120</sup> BSA, SCE, Film: Hodinářova svatební cesta korálovým mořem, Různé, vyjádření Jana Otčenáška ze dne 14. 11. 1976.

<sup>121</sup> Tamtéž.

<sup>122</sup> KALINA, Vladimír, SVOBODA, Tomáš. *Romance za milion*. Praha : FSB, 1976, s. 131.

<sup>123</sup> BSA, SCE, Film: Hodinářova svatební cesta korálovým mořem, Různé, žádost Jaromíra Souška o vysvětlení počestění žánrového označení „krazy“. Vyjádření k jeho požadavku součástí složky není.

<sup>124</sup> Tamtéž, dopis ústředního dramaturga Ludvíka Tomana řediteli FSB Františku Marvanovi ze dne 27. 4. 1977.

*nejpodstatnější, důležitější je právě všechno to okolo.*<sup>125</sup> Potvrzení, že o kontinuitu příběhu opravdu nešlo, vyčteme i mezi řádky dramaturgického hodnocení filmu. *„Předností konečné verze literárního scénáře bylo nejen dostatečné množství slovních, situačních i hudebních gagů, ale především celková kompozice filmového příběhu, umožňující překvapivé zvraty v ději, hravou uvolněnost vyprávění, ironizující nadhled i poetickou rozmarnost, jež je zcela spontánní, a proto se nikde nenutí do křečovitosti a ani nepřekračuje míru vkusu.*<sup>126</sup>

Na konci března 1979 žádá Vladimír Kalina a dramaturg Václav Nývlt ústředního dramaturga o povolení změny názvu z původní **Romance za milion** na **Hodinářovu svatební cestu korálovým mořem**, jelikož takto *„více odpovídá koncepci a stylu tohoto hudebního projektu“*.<sup>127</sup> Název filmu byl definitivně schválen až 19. října 1979 na poradě vedení Filmového studia Barrandov, o čemž o pět dní později písemně informoval Vladimíra Kalinu ústřední dramaturg Ludvík Toman.<sup>128</sup> On sám přitom o souhlas se změnou titulu žádal 17. září 1979 Ústřední půjčovnu filmů, což mu bylo potvrzeno o osm dní později jejím hlavním dramaturgem Jiřím Bublou.<sup>129</sup> *„Název nové barrandovské komedie je odvozen od dvojího významu slova korál: divák přichází do kina v sladkém očekávání, že uvidí pacifickou exotiku korálových ostrovů, ale pak se podiví, že naletěl, protože filmaři mají na mysli korále made in Jablonec.*<sup>130</sup> Svatební cestou hodináře je pak míněno putování protagonisty k uskutečnění sňatku, nikoliv tradiční novomanželské líbánky. Komika nonsensu tak zřetelně platí už v samotném názvu filmu.

---

<sup>125</sup> JELÍNKOVÁ, Eva (-ej-). Slasti a strasti svatební cesty. *Kino* 35, 1980, č. 7, s. 8–9.

<sup>126</sup> BSA, SCE, Film: *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, Různé, Hodnocení filmu „HODNÁŘOVA SVATEBNÍ CESTA KORÁLOVÝM MOŘEM“ ze dne 27. 12. 1979, podepsané dramaturgem Václavem Nývlttem a vedoucím DS Vladimírem Kalinou.

<sup>127</sup> Tamtéž, Návrh na změnu titulu filmu *Romance za milion*, žádost Vladimíra Kaliny adresovaná Ludvíku Tomanovi ze dne 27. 3. 1979.

<sup>128</sup> Tamtéž, dopis Ludvíka Tomana Vladimíru Kalinovi ze dne 24. 10. 1979.

<sup>129</sup> Tamtéž, dopis Jiřího Buby Ludvíku Tomanovi ze dne 25. 9. 1979.

<sup>130</sup> Tamtéž, Výstřižky, *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, Průboj, Ústí nad Labem, 31. 7. 1980, podepsané autorskou značkou –vb–.

### 6. 3. 2. Realizace

Natáčení se uskutečnilo v průběhu léta a podzimu 1979 a provázela ho řada potíží. „Řada prominentních herců, zpěváků i hudebníků dávala přednost svojí dovolené před natáčením o prázdninách a z toho vyplývaly značné problémy při sestavování natáčecích programů.“<sup>131</sup> Výroba filmu je vrcholně flexibilní záležitostí, jelikož vychází z potřeby fungování řady faktorů, jež mohou její průběh nějakým způsobem ovlivnit, přerušit či zastavit. Z toho důvodu lze umělce pro konkrétní roli navrhnout a oslovit, nicméně je potřeba mít v záloze náhradní řešení pro případ kolize s jeho dalšími závazky. Není výjimkou, že komplikace vzniknuvší během natáčení způsobí nutnost původní obsazení změnit. Možnosti či ochotu umělce své plány podle toho upravit přitom lze ovlivnit jen v minimální míře.

Vzhledem k tomu, že každá výrobní složka filmu je vysoce specifická, a tím pádem v podstatě nenahraditelná, dochází v průběhu realizace ke změnám nepoměrně častěji než v jakémkoliv jiném výrobním procesu. V tomto ohledu lze o každém natáčení říci, zdali mělo průběh bezproblémový, nebo komplikovaný, přičemž *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* byla evidentně tím druhým případem. Přes veškerá úskalí byl snímek 22. prosince 1979 dokončen, posléze schválen a vedoucí výroby Zdeněk Oves<sup>132</sup> v závěrečné zprávě konstatuje, že „byl vytvořen poměrně levný film svého druhu.“<sup>133</sup> Bez ohledu na konkrétně uvedené úspory si myslím, že z dnešního hlediska je mistrovský kousek vypustit vodu z Vltavy bez použití triku, což ovšem opět souvisí s uvažováním hravého ducha komiky nesmyslného.

### 6. 3. 3. Zhodnocení

Chceme-li hodnotit tvorbu Tomáše Svobody, je potřeba oprostít se od kritiky diskontinuity či celkové úrovně filmového příběhu a zaměřit se na samotnou poetiku jeho režijního přístupu, jenž ke komice nonsensu výrazně

---

<sup>131</sup> BSA, SCE, Film: *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, Různé, výrobní zpráva filmu „*Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*“ ze dne 29. 12. 1979.

<sup>132</sup> Paradoxem je, že Zdeněk Oves byl během realizace odvolán z důvodů přílišné pracovní zaneprázdněnosti a nahrazen Janem Balzerem.

<sup>133</sup> BSA, SCE, Film: *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, Různé, výrobní zpráva filmu „*Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*“ ze dne 29. 12. 1979.

inklinoval. „Z logiky nonsensu vyplývá i specifický charakter základní stavební jednotky nonsensu – absurdní situace. I v situačních a crazy-komediích se lidé dostávají hojně do situací, jež mají absurdní charakter. (...) Proces „znesmyslňování“, kterému podrobuje skutečnost distancovaný pozorovatel-tvůrce, připouští dvě rozdílně, ale úzce příbuzné formy. Jednak odhalování prvku nesmyslnosti potenciálně obsaženého v realitě, čímž se jevy zdánlivě rozumné a „logické“ přivádějí ad absurdum a degradují. Tato forma je produktem „odstupu kritického“, poněkud připomínajícího metodu satiry. (...) Forma druhá vědomě rozbíjí řádný chod života tím, že převrací smysl věci naruby, úmyslně rozbíjí přirozenou totalitu, když do ní vnáší absurdní prvky a absurdní zákonitosti. Je výsledkem „odstupu hravého“.<sup>134</sup> Celovečerní debut Tomáše Svobody v sobě obě tyto formy skutečně snoubí, přičemž využívá spíše hravost než tón satirický.

„Nic proti komice nesmyslného – pokud má ovšem nějaký smysl ideový a mravní a pokud má estetický řád. Ale Hodinářova cesta je samoučelný produkt, v němž prostředek (komická situace a vtip jako charakterotvorný prostředek) je povýšen na cíl. (...) Pravda, autoři filmu dokázali, že vědí, jak se dříve točily dobré filmové komedie. Ale sléváním nejslavnějších značek vín zpravidla vznikne dryják.“<sup>135</sup> Negativní postoj hodnotitele ovšem do jisté míry opomenul princip absurdního humoru, jenž rozbíjí řádný chod života a svého cíle dosahuje především povýšením komických situací na charakterotvorné prostředky. „Tvůrčí záměr příliš přechází nad dějem filmu a příliš okatě se upozorňuje na chtěnou komediálnost situace. Vyváženost některých sekvencí, jak obsahová, tak výrazová, ztrácí občas půdu pod nohama, což je celkovému vyznění filmu bezesporu na škodu.“<sup>136</sup> Tomáš Svoboda se tedy sice rozhodl jít cestou originální formy, nicméně je mu vytýkána absence sofistikovanějšího podtextu. V tomto smyslu však směřuje kritika především na adresu dramaturgie.

---

<sup>134</sup> HORÍNEK, Zdeněk. Chvála nonsensu. *Divadlo*, 1963, č. 10, s. 69.

<sup>135</sup> BSA, SCE, Film: Hodinářova svatební cesta korálovým mořem, Výstřižky, Hodinářova svatební cesta korálovým mořem, Průboj, Ústí nad Labem, 31. 7. 1980, podepsané autorskou značkou –vb–.

<sup>136</sup> Tamtéž, Hodinářova svatební cesta korálovým mořem. *Mladá fronta*, 29. 8. 1980. Autorem kritiky byl Jiří Tvrzník.

#### 6. 3. 4. Divácká reflexe

Hlavní představitel normalizační filmové kritiky Jan Kliment se ve své recenzi v *Rudém právu* zaměřuje především na otázku, zdali je tento druh komedie přijatelný pro soudobého diváka.<sup>137</sup> Respektive spíše vysvětluje čtenářům, že pokud se jim snad film z jakéhokoliv důvodu nebude líbit, chyba je na jejich straně. „*Jde však o to, aby Svobodův snímek neposuzoval nikdo jinak, než jak jej jedině posuzovat lze. Zábava je to docela dobrá. Pro toho, kdo má tento druh humoru rád. Myslím však, že nás není nijak málo.*“<sup>138</sup> Z dnešního pohledu se tak jeho argumentace i samotný závěr zdají být zcela modelovou ukázkou normalizačního typu recenze.

V obdobném duchu je v podstatě veden také fiktivní rozhovor pana Starého a pana Jarého, který vyšel nedlouho po premiéře v časopisu *Kino*.<sup>139</sup> Z hlediska pramenné hodnoty je poměrně zajímavý, jelikož oba účastníci dialogu popisují zkušenost se soudobou diváckou recepcí. Ačkoliv se jedná o rozhovor postav pomyslných, lze předpokládat, že v tomto směru reflektuje autentický zážitek, respektive skutečné reakce návštěvníků kina. Ti jsou takto diferencováni věkovým zařazením, jako ostatně patrně i smyšlení účastníci sporu.

V úvodu rozhovoru charakterizuje pan Jarý svému konzervativnějšímu oponentovi film *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* jako pokus autorů o „*nový typ bláznivé komedie, ve kterém si dělají legraci z klasické filmové dramaturgie,*“<sup>140</sup> aby vzápětí připustil, že se může jednat také o umělecký experiment, jež diváci nemusí hned chápat. Konfrontace zkušeností s rozdílnými diváckými reakcemi ho dále přivádí k argumentaci, že ideální cílovou skupinou jsou lidé mladšího věku, jelikož chápou snímek spíše jako studentskou recesi. V tomto smyslu také omlouvá případné výtky na adresu filmu poukazem na fakt, že byl celovečerním debutem mladého režiséra, při němž lze akceptovat sbírání zkušeností. V závěru v opozici panu Starému, který ve svém postoji vychází ze zkušeností s nebavícími se diváky, vyslovuje naději, že tento neúspěch napraví

---

<sup>137</sup> Veselohra ne jako jiné. *Rudé právo*, 14. 8. 1980, s. 5.

<sup>138</sup> Tamtéž.

<sup>139</sup> –von-. Svár o hodinářovu cestu (a nejen o ni). *Kino* 35, 1980, č. 16, s. 14–15.

<sup>140</sup> Tamtéž.

Tomáš Svoboda příště.<sup>141</sup> Z hlediska hodnocení Filmového studia Barrandov byl ovšem film považován za úspěch. V době premiéry *Hodinářovy svatební cesty korálovým mořem*, byl Svobodův další snímek již ve fázi realizace.

#### 6. 4. Blázni, vodníci a podvodníci

Pod názvem *Muž v kostkovaném saku* připravil literární scénář tehdy začínající scénárista David Jan Novotný spolu s Emanuelem Kaněrou<sup>142</sup> pro tvůrčí skupinu Miroslava Hladkého v první polovině roku 1979, přičemž se od začátku počítalo s Kaněrovou režii. Vzhledem k jeho úmrtí v srpnu 1979 vznikla potřeba převést již schválený scénář na jiného režiséra. V listopadu 1979 byl osloven Vladimír Drha,<sup>143</sup> v lednu 1980 však navrhuje Dramaturgická skupina Miroslava Hladkého ústřednímu dramaturgovi pověřit režii Tomáše Svobodu.<sup>144</sup> Ludvík Toman postupuje tento návrh řediteli Filmového studia Barrandov Františku Marvanovi<sup>145</sup> a jako argument uvádí příznivý výsledek filmu *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*.<sup>146</sup> K návrhu byla přiložena i režijní explikace Tomáše Svobody, v níž označuje scénář za dobrý základ k situační komedii.<sup>147</sup> „Některé scény ve scénáři, které jsou zatím položeny na dialogu a herecké akci, by neměly být při realizaci ‚zahrány‘, ale mělo by se vyjít z komediální situace a tu pokud

---

<sup>141</sup> –von-. Svár o hodinářovu cestu (a nejen o ni). *Kino* 35, 1980, č. 16, s. 14–15.

<sup>142</sup> Z jeho nepříliš obsáhlé filmografie uvedený v Československé filmové databázi je zřejmě nejvýraznější jeho dokumentární tvorba v padesátých letech, evidentně vysoce poplatná tehdejšímu ideologickému diskursu. Zajímavý je jeho středometrážní televizní film charakterizovaný jako parodie na westerny, jenž byl natočen v kulisách postavených pro film *Limonádový Joe*. V sedmdesátých letech v soupisu jeho děl nenajdeme téměř nic, až v roce 1979 je uveden jako autor scénáře ke Strnadovu snímku *Poprask na silnici E 4*. Přestože jeho jméno v titulkové sekvenci filmu *Blázni, vodníci a podvodníci* uvedeno je, ve scénáristické filmografii Československé filmové databázi tento titul nenalezneme.

<sup>143</sup> BSA, SCE, Film: Blázni, vodníci a podvodníci, Různé, nepodepsaný dopis s razítkem DS dr. Miroslava Hladkého ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi ze dne 1. 11. 1979, jehož přílohou je také režijní explikace Vladimíra Drhy.

<sup>144</sup> Tamtéž, dopis DS Miroslava Hladkého ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi ze dne 28. 1. 1980 podepsaný v. z. Miloslavem Vydrou.

<sup>145</sup> František Marvan nahradil předchozího ředitele Miloslava Fáberu ve funkci v roce 1977.

<sup>146</sup> Paradoxem zůstává, že vedení Filmového studia Barrandov kladně hodnotilo film, aniž by mělo k dispozici ohlas diváků.

<sup>147</sup> BSA, SCE, Film: Blázni, vodníci a podvodníci, Různé, režijní explikace Tomáše Svobody ze dne 28. 1. 1980.

možno dotáhnout. (...) Důležité je zároveň obsazení filmu. Domnívám se, že to nemohou být neznámí, začínající herci, ale vyzkoušené ‚hvězdy‘ v tomto oboru.“<sup>148</sup>

V květnu 1980 žádá dramaturgická skupina Miroslava Hladkého<sup>149</sup> o změnu titulu na *Vražda musí mít figuru*, což ovšem Ústřední půjčovna filmů nedoporučila kvůli nevhodnosti termínu „vražda“ pro komediální žánr.<sup>150</sup> Tento argument ovšem vyzní poněkud demagogicky v souvislosti se starší Lipského komedií *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. V září je pak schválen definitivní titul *Blázni, vodníci a podvodníci*.<sup>151</sup> Změna názvu byla poměrně častou záležitostí a i dnes je titul často definitivně určen až v závěrečné fázi procesu výroby.

Tomáš Svoboda od Filmového studia Barrandov „dostal za úkol vytvořit tzv. lidovku, tj. film, který má opravdu sloužit k pobavení diváků.“<sup>152</sup> Svůj tvůrčí záměr specifikoval v rozhovoru pro *Záběr*: „Komédie směřuje k absurdnímu humoru, pointování situací a gagů je zkratovitější, často se film nechává inspirovat kreslenými vtipy a jejich poetikou.“<sup>153</sup> Po této stránce by bylo vše v pořádku, kdyby nehrozilo riziko opakování předešlé chyby, jež spočívala ve vytykané nesourodosti až plytkosti děje. Režisér se proto spíše alibisticky pokusil přidat ke zhodnocení filmu rámeček jakési společenské angažovanosti, což ovšem vyznívá minimálně lehce rozpačitě. „Nejde o běžný veseloherní příběh. Ani v tématu, ani v jeho provedení. Dává možnost k novým nápadům, je tvárný, aniž by ztrácel něco na svém významu, který spočívá v kritice lidských slabostí a zbabělostí. A to jsou vlastnosti, o kterých vždy stojí za to promluvit, ať vážně nebo s humorem.“<sup>154</sup>

Právě rozhodnutí, zdali chceme cokoliv kritizovat vážně, či z nadhledu, je určujícím faktorem při volbě formy, jíž daný záměr uskutečňujeme. Příkladem

---

<sup>148</sup> BSA, SCE, Film: Blázni, vodníci a podvodníci, Různé, režijní explikace Tomáše Svobody ze dne 28. 1. 1980.

<sup>149</sup> Tamtéž, žádost DS Miroslava Hladkého ze dne 12. 5. 1980, podepsaná v z. Miloslavem Vydrou.

<sup>150</sup> Tamtéž, dopis hlavního dramaturga dr. Jiřího Bubly ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi ze dne 25. května 1980.

<sup>151</sup> Tamtéž, dopis hlavního dramaturga dr. Jiřího Bubly ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi ze dne 22. září 1980.

<sup>152</sup> Tamtéž, Zápis ze studiového hodnocení filmu „BLÁZNI, VODNÍCI A PODVODNÍCI“ ze dne 19. prosince 1980.

<sup>153</sup> LUKEŠ, Alexandr. Komédie v kostkovaném provedení. O novém filmu režiséra Tomáše Svobody. *Záběr* 13, 1980, č. 19, s. 3.

<sup>154</sup> Tamtéž.



mohou být komedie Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka v porovnání s veseloherní tvorbou Zdeňka Trošky. V případě *Hodinářovy svatební cesty korálovým mořem* požadavek společenské kritiky nezaznívá, což je ze snímku patrné a z hlediska celkového vyznění do značné míry osvobozující. *Blázni, vodníci a podvodníci* si tímto požadavkem společenské kritičnosti v podstatě svazují ruce, což se ve výsledku negativně projevilo v potlačení hravosti související s logikou komiky nonsensu, jež v případě předchozího snímku fungovala v plné míře. *Zápis ze studiového hodnocení filmu* obsahuje i vyjádření ředitele Filmového studia Barrandov. „Vyslovil se kriticky ke scénáři a vcelku kladně ke Svobodově režii s připomínkou, že režisér Svoboda by si zasloužil dostat jednu opravdu kvalitní scénář.“<sup>155</sup>

Tuto možnost však Tomáš Svoboda již nedostal, zemřel 20. května 1981. „Zprávě o nečekaném úmrtí Tomáše Svobody bylo těžké uvěřit. Vypadala příliš absurdně, když si uvědomíme, že plný elánu připravoval svůj další film, kterým měla být opět veselohra. (...) Vždy ho lákalo natáčet komedie, i když si byl vědom ošidnosti tohoto žánru. Viděl na mapě české filmové komedie ještě dostatek bílých míst a rozesmát diváky v kině považoval za nejobtížnější i nejkrásnější úkol, který režisér má.“<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> BSA, SCE, Film: Blázni, vodníci a podvodníci, Různé, Zápis ze studiového hodnocení filmu „BLÁZNI, VODNÍCI A PODVODNÍCI“ ze dne 19. 12. 1980.

<sup>156</sup> -SŠ-. Odešel Tomáš Svoboda. *Záběr* 14, 1981, č. 11, s. 2.

## 7. Zhodnocení tvorby Tomáše Svobody

Jan Bernard v předmluvě k Melounkově studii *Horečky všedního dne* soudí, že Tomáš Svoboda patřil mezi tvůrce<sup>157</sup>, kteří pokračovali v tvorbě, přestože neprokázali dostatečný talent.<sup>158</sup> Jeho snímkům skutečně lze vytknout některé negativní aspekty, s nimiž jsme se setkali v souvislosti s filmy, na nichž se podílel jako pomocný režisér. Příběhy nedosahují potřebného napětí, jelikož soubor diskontinuálních prvků víceméně postrádá vnitřní stavbu. Divák má problém s udržením pozornosti, jelikož všechny složky nejsou přesně vybroušeny a navzájem tak do sebe plynule nezapadají. Snaha o efekt místy ztroskotává na myšlenkově nevalné předloze s banálními dialogy a invenčně nezajímavými situacemi. Ještě přísnější je ve svém hodnocení Pavel Melounek: „*Zcela už rezignoval na jakékoliv záchvěvy reality a v podstatě vyzkoušel jisté meze uvolněné komediální fantazie bez hranic, se snahou rozšířit a snad i oživit tehdy (...) početnou sérii crazy komedií. Klíčem k úspěchu se měla stát přítomnost poezie, jakýsi uvolněný osvobozující duch skoro dětské hravosti, avšak **Hodinářova svatební cesta korálovým mořem** (1979) a především **Blázni, vodníci a podvodníci** (1980) se vymkly ušlechtilému záměru – staly se mnohem spíše snůškou chtěně dobývaného, málo nápaditého veselí, konzumně podbízivého.*“<sup>159</sup>

Je jistě nepopiratelnou pravdou, že za film jako celek nese zodpovědnost v první řadě režisér. Tuto skutečnost je ovšem potřeba zasadit do kontextu stávajících realizačních podmínek, jež byly v normalizační kinematografii zcela odlišné od dnešních. Chtěl-li Svoboda naplnit své ambice k samostatné režii v rámci Filmového studia Barrandov, neměl, vzhledem k minimální praxi, příliš prostoru si vybírat. Kritiky filmů Tomáše Svobody poukazují především na nedostatky dramaturgické, nikoliv režijní. Uvedené negativní aspekty jeho snímků jsou tedy pochybením spíše v rovině literární, než realizační. Hlavním důkazem je povídka *Kapsář*, na kterou výše uvedené výtky neplatí. Znovu je tedy žádoucí upozornit na uvedené hodnocení kvality scénářů, jež Svoboda dostal. Ačkoliv se ve všech případech své samostatné tvorby na scénáři autorsky podílel, nelze v jeho

---

<sup>157</sup> Jako další jmenovité příklady uvádí Bernard Drahomíru Královou, Petera Hledíka, Zdeňka Míku a Vojtěcha Trapla.

<sup>158</sup> BERNARD, J. Předmluva. In: *Horečky všedního dne*. Praha : ČSFÚ, 1987, s. 9.

<sup>159</sup> MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. Praha : ČSFÚ, 1987, s. 61.

přínosu spatřovat více než výraz režijní poetiky. Hodnotím-li tedy jeho přínos z hlediska režijního vkladu, lze říci, že jeho tvorba skutečně vyplnila bílé místo na mapě českého filmového veseloherního žánru. S odkazem na charakteristiku komiky nonsensu je totiž možné jeho komedie druhově specifikovat jako absurdní, což je v české kinematografii záležitostí ojedinělou.

Tento přívlastek je v kontextu české dramatické tvorby automaticky spojován se jménem Václava Havla. *„Zda se bude mnou odkrytá absurdita jevit absurdní ještě také někomu jinému, závisí na tom, do jaké míry bude objektivní – to znamená, do jaké míry ozvláštněný automatismus skutečně ztratil společenský smysl, který do něho člověk vložil, do jaké míry přerostl onen bod, kdy začíná on ovládat člověka, místo aby člověk ovládl jej. Tak se objevuje nutnost zavést pojem společenské absurdity, tj. absurdity objektivně prokazatelné. Skutečnosti dostávají smysl vzájemnými relacemi, kterými je člověk svazuje. (...) Všechno záleží na jediné věci: zda má člověk schopnost poznat, kdy přestává sloužit automatismu jemu a kdy začíná on sloužit automatismu, a zda dovede zabránit zvratu první možnosti v druhou.“*<sup>160</sup> Záleží tak pouze na nás, do jaké míry budeme objektivními diváky, respektive nakolik bude sloužit automatismus nám spíše než naopak. Poetika Tomáše Svobody vychází především z ozvláštnění automatismů formou znesmyslňování, jež ve svém základu estetický řád nepostrádá. Narážíme-li však v jeho filmech na absenci smyslu ideového či mravního, směřuje výtky především na adresu autora scénáře, potažmo dramaturgii. V žánrovém zařazení do kontextu české normalizační kinematografie dokázal Tomáš Svoboda zejména svým prvním celovečerním filmem, že je schopným tvůrcem specifického druhu komedie, jenž neměl dostatek příležitosti své postavení potvrdit, či vyvrátit.

---

<sup>160</sup> HAVEL, Václav. Anatomie gagu. *Divadlo*, 1963, č. 10, s. 60.

## 8. Závěr

Ve své práci jsem představila osobnost režiséra Tomáše Svobody v historickém kontextu české normalizační kinematografie. Přiblížila jsem jeho praktické filmařské zkušenosti z šedesátých let i specifické studium FAMU, které ukončil nedlouho před srpnovou invazí v roce 1968. Svobodův profesní vývoj jsem rámcově zasadila do kontextu periodizace normalizační kinematografie, v níž jsem v historicko-společenských souvislostech charakterizovala proměnu tendencí české filmové tvorby z hlediska uměleckého i ideologického. Zhodnotila jsem i bezprostředně následující éru české kinematografie, v níž se normalizační modus odráží, přičemž tento trend dle mého názoru přetrvává do dnešních dnů. Aniž bych tedy časový rámec uzavírala, definovala jsem českou kinematografii po roce 1989 jako **postnormalizační**.

V souvislosti s žánrovým zařazením jsem nastínila teoretický diskurs a v tom smyslu hierarchizovala základní kategorie: subžánry, žánry a superžánry. Požadavky totalitní ideologie ovšem omezily princip žánrové variability pevným schématem výroby, proto jsem klasifikovala pět základních kategorií normalizační produkce na základě diference tří hlavních superžánrů, jež jsou určeny odlišným druhem katarze: napětím, smíchem a soucitem. S ohledem na konkrétní tvorbu Tomáše Svobody jsem se podrobněji věnovala komediálnímu a kriminálnímu žánru. Upozornila jsem také na fenomén povídkových filmů, jenž vznikl na začátku sedmdesátých let a zanikl s nástupem nové éry.

Vzhledem k předčasnému úmrtí Tomáše Svobody není jeho filmografie příliš obsáhlá. Natočil dva celovečerní filmy (*Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* a *Blázni, vodníci a podvodníci*), dva televizní (*Kufr plný nadějí* a *Když kluci drží basu*) a dvě povídky ze dvou povídkových filmů (*Maturita za školou*, *Motiv pro vraždu*). V rámci zjišťování okolností jejich realizace jsem narazila na zajímavý výraz vlivu Ústřední půjčovny filmů při schvalovacím procesu, kdy na její žádost byla z filmu *Maturita za školou* nenávratně odstraněna dokončená a schválená povídka *Pytagorejci* Tomáše Svobody (což byl důvod, proč posléze dostal prostor i v druhém povídkovém projektu, ačkoliv nebyl faktickým debutantem).

Prioritně jsem se zaměřila na Svobodův celovečerní debut *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*. Přiblížila jsem průběh realizace filmu v souvislosti s podmínkami Filmového studia Barrandov a reflektovala soudobá recepční hlediska. Dále jsem analyzovala režisérovu poetiku v souvislosti s aspekty komiky nonsensu, která vychází z principu znesmyslňování, respektive absurdního humoru. V žánrovém zařazení do kontextu české filmové tvorby jsem tak definovala Svobodův přístup jako ojedinělý případ specifického druhu filmové komedie. Z historického hlediska je však Tomáš Svoboda jen jedním z mnoha zapomenutých tvůrců české kinematografie.

## 9. Resumé

Ve své práci představuji osobnost a tvorbu režiséra Tomáše Svobody. Věnuji se jeho rané filmové praxi a speciální formě vzdělání na pražské FAMU, které ukončil nedlouho před srpnovou invazí v roce 1968. Svobodův profesní vývoj prezentuji v historicko-společenských souvislostech, v nichž charakterizují proměnu uměleckých a ideologických tendencí v české filmové tvorbě. Hodnotím také bezprostředně následující éru české kinematografie, v níž se normalizační modus odráží. Dle mého názoru tento trend přetrvává do dnešních dnů, aniž bych tedy uzavírala časový rámec, definovala jsem českou kinematografii po roce 1989 jako **postnormalizační**.

V žánrovém kontextu vycházím ze tří základních kategorií: subžánrů, žánrů a superžánrů. Požadavky totalitní ideologie omezily princip žánrové variability pevným schématem filmové výroby, klasifikovala jsem proto pět základních kategorií normalizační produkce (dramata, filmy dobrodružné a detektivní, hudební a zábavné, pro mladého diváka, dětské) na základě difference tří hlavních superžánrů, které odlišuje druh katarze: napětí, smích a soucit.

Filmografie Tomáše Svobody není příliš obsáhlá. Natočil dva filmy celovečerní (*Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* a *Blázni, vodníci a podvodníci*), dva televizní (*Kufr plný nadějí* a *Když kluci drží basu*) a dvě povídky ze dvou povídkových filmů (*Pytagorejci/ Maturita za školou; Kapsář/Motiv pro vraždu*). Na žádost vedení Ústřední půjčovny filmů však byla Svobodova povídka *Pytagorejci* z filmu *Maturita za školou* nakonec vyřazena a natočený materiál je považován za ztracený, respektive neexistující. Tato skutečnost ukazuje, jaký vliv měla Ústřední půjčovna filmů v normalizačním procesu schvalování filmů. Poukazuji také na fenomén povídkových filmů, jenž vznikl na začátku sedmdesátých let a po roce 1989 zanikl.

Zaměřuji se na Svobodův celovečerní debut *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*, popisují průběh realizace filmu v poměrech Filmového studia Barrandov a reflektuji soudobá recepční hlediska. Režisérovu poetiku analyzuji v souvislosti s aspekty komiky nonsensu, která

vychází z principu znesmyslňování, respektive absurdního humoru. V žánrovém zařazení do kontextu české filmové tvorby tak definuji Svobodův přístup jako ojedinělý případ specifického druhu filmové komedie.

## 10. Summary

In my work I have presented the personality and achievements of director Tomas Svoboda. I have described his early film experience and a special form of education at the Prague Film Academy of Performing Arts which he ended shortly before the Russian invasion in August 1968. I have presented Svoboda's professional development in historical and social relationships where I describe the transformation of artistic and ideological tendencies in the Czech filmmaking. I have also assessed the immediately following era of the Czech cinematography, reflecting the normalisation mode. In my opinion, this trend has been continuing up to now, so without closing the time frame, I have defined the Czech cinematography after 1989 as **post-normalisational**.

In the context of a genre I have based my work on three basic categories: subgenres, genres and supergenres. Since the requirements of the totalitarian ideology reduced the principle of genre variability by supporting a fixed scheme of film production, I have classified five basic categories of normalisation production (drama, adventure and detective films, music and fun films for young viewers, films for children) based on differentiation into three main supergenres distinguished by the type of catharsis: tension, laughter and compassion.

The filmography of Tomas Svoboda is not too extensive. He produced two feature films (*Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* and *Blázni, vodníci a podvodníci*), two TV films (*Kufr plný nadějí* and *Když kluci drží basu*) and two stories in two short story films (*Pytagorejci/Maturita za školou; Kapsář/Motiv pro vraždu*). however, at the request of the management of Ústřední půjčovna filmů (the Central Film Distribution), Svoboda's story *Pytagorejci* which should have been included into the *Maturita za školou* film was eventually withdrawn and the taken footage is considered lost, or non-existing. This shows the influence the Ústřední půjčovna filmů used to have in the normalisation process of approving films. In the context of the genre I have focused more on the phenomenon of short



story movies, which originated in the early seventies and disappeared after 1989.

I have focused mainly on Svoboda's feature debut *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem*. I have described the process of realization of movies under conditions of the Filmové studio Barrandov (Barrandov Film Studio) and I have reflected the contemporary reception terms. I have analyzed the director's characteristics in relation to the aspects of nonsense comics, which is based on the principle of making no sense, respectively on absurd humor. In the genre classification into the context of the Czech feature film I have defined Svoboda's approach as an unique case of specific type of a film comedy.

## 11. Prameny a literatura

### 11. 1. Prameny

#### 11. 1. 1. Primární prameny

JELÍNKOVÁ, Eva (-ej-). Slasti a strasti svatební cesty. *Kino* 35, 1980, č. 7, s. 8–9.

Veselohra ne jako jiné. *Rudé právo*, 14. 8. 1980, s. 5.

-von-. Svár o hodinářovu cestu (a nejen o ni). *Kino* 35, 1980, č. 16, s. 14–15.

LUKEŠ, Alexandr. Komedie v kostkovaném provedení. O novém filmu režiséra Tomáše Svobody. *Záběr* 13, 1980, č. 19, s. 3.

-Sš-. Odešel Tomáš Svoboda. *Záběr* 14, 1981, č. 11, s. 2.

#### 11. 1. 2. Sekundární prameny

CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha : NAMU, 2003, 578 s. ISBN 80-85883-89-9.

JURÁČEK, Pavel. *Deník (1959 – 1974)*. 1. vyd. Praha : NFA, 2003, 1078 s. ISBN 59-044-03.

KALINA, Vladimír, SVOBODA, Tomáš, ČUŘÍK, Jan. *Pytagorejci*. Praha : FSB, 1972.

MELOUNEK, Pavel. *Biják. Intimní osvětlení českého filmu*. 1. vyd. Praha : PRAGMA, 1994, 107 s. ISBN 80-85213-70-2.

MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. 1. vyd. Praha : ČSFÚ, 1987, 156 s. ISBN 59-226-86.

PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československé národně kinematografie*. Praha : ČSFÚ, 1985. 347 s. ISBN 59-210-82.

ŽALMAN, Jan, *Umlčený film*. 1. doplněné vyd. Praha : KMa, 2008, 435 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

Doplněk k filmu Motiv pro vraždu. *Filmový přehled*, 7. 3. 1975, č. 9, s. 1.

### 11. 1. 3. Složky Barrandov Studio a. s., archiv

#### **Barrandov Studio a.s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE):**

Film: Maturita za školou.

Film: Motiv pro vraždu.

Film: Hodinářova svatební cesta korálovým mořem.

Film: Blázni, vodníci a podvodníci.

#### **Barrandov Studio a.s., archiv (BSA), sbírka Barrandov historie (BH):**

1973 B8 Dramaturgie, Dramaturgický plán na rok 1973 a 1974.

1974 C13 Dramaturgie, Perspektivní dramaturgický plán na léta 1975-1980.

1977 B9 Dramaturgie, Dramaturgický plán na léta 1977–1981.

1981 A1 Personalistika, Soupis opatření k zajištění 7. pětiletého plánu kádrového, personálního a sociálního rozvoje.

### 11. 2. Literatura a odborná periodika

ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5-40. ISSN 0862-397X.

BARTOŠKOVÁ, Šárka, BARTOŠEK Luboš. *Filmové profily. Českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. 2. upravené a doplněné vydání, Praha : ČSFÚ, 1986, 520 s. ISBN 59-249-85 .

BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1988. 509 s. ISBN 13-734-88.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 6–11. ISSN 1213-516X.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu*. 1. vyd. Praha : NAMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

*Českoslovenští filmoví režiséři 70. Let*. 1. vyd. Praha : ČFÚ, 1983, 100 s., ISBN 59-082-80.

*Český hraný film V*. 1. vyd. Praha : NFA, 2007. 621 s. ISBN 978-80-7004-131-4.

HAVEL, Václav. Anatomie gagu. *Divadlo*, 1963, č. 10, s. 54-60.

HOPPE, Jiří. Normalizace a československá kinematografie. Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Illuminace* 9, 1997, č. 1, s. 157-201. ISSN 0862-397X

- HOŘÍNEK, Zdeněk. Chvála nonsensu. *Divadlo*, 1963, č. 10, s. 61-69.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968 – 1973)*. 1. vyd. Praha : Academia, 2012. 476 s. ISBN 978-80-200-2041-3.
- LUKEŠ, Jan. Pád, vzestup, prohra. *Iuminace* 9, 1997, č. 1, s. 53–79. ISSN 0862-397X
- SZCZEPANIK, Petr. Scénáristovy dějiny normalizace. *Iuminace* 24, 2012, č. 1, s. 122 – 126. ISSN 0862-397X.
- SVOBODA, Jan. *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha : NFA, 2007. 405 s. ISBN 978-80-7004-132-1.
- PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu*. 1. vyd., Praha : NFA, 2004, 179 s. ISBN 80-7004-116-1.