

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

Bakalářské prezenční studium  
2009 – 2012

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Jiří Krob

Československá kinematografie v době normalizace - filmová  
nová vlna versus konformní normalizační tvůrci

**Praha 2012**

**Vedoucí bakalářské práce:  
Mgr. Václav Janeček, Ph.D.**

**JAN AMOS KOMENSKÝ UNIVERSITY PRAGUE**

Bachelor Full-Time Studies  
2009 - 2012

**BACHELOR THESIS**

Jiří Krob

Czechoslovak Cinematography under Normalisation:  
the New Wave vs. conformist normalisation film-makers

**Prague 2012**

**The bachelor thesis work supervisor:  
Mgr. Václav Janeček, Ph.D.**

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená .....práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval(a) samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal(a), v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V..... dne .....

*Jméno autora/ky* .....

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Václavovi Janečkovi, Ph.D. za odborné vedení, za praktické rady a v neposlední řadě trpělivost, které přispěly k vypracování této práce.

## **Anotace**

Bakalářská práce „Československá kinematografie v době normalizace - filmová nová vlna versus konformní normalizační tvůrci“ popisuje přeměnu tuzemské kinematografie, ke které došlo v období normalizace v Československu. Hlavním cílem je přiblížit tuto dobu na konkrétních dílech a osudech filmových tvůrců.

## **Klíčové pojmy**

Anticharta, Barrandov, Filmová nová vlna, normalizace, Bočan Hynek, Chytilová Věra, Jaromil Jireš, Kachyňa Karel, Menzel Jiří, Papoušek Jaroslav, Purš Jiří, Toman Ludvík

## **Annotation**

Baccalaureate thesis titled :“Czechoslovak Cinematography under Normalisation: the New Wave vs. conformist normalisation film-makers“ describes the changes in the domestic cinematography enforced in Czechoslovakia by the so-called normalisation policies. The chief aim of the work is to characterise the period by concrete films and the fates of their makers

## **Key words**

Barrandov Film Studios, the New Wave in Czechoslovak Film, political normalisation, Ludvík Toman, Jiří Purš, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jaroslav Papoušek, Hynek Bočan, Jaromil Jireš, Karel Kachyňa, the Anti-Charter

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	8
1. ŠEDESÁTÁ LÉTA A VZNIK ČESKOSLOVENSKÉ NOVÉ VLNY.....	9
2. NÁSTUP NORMALIZACE.....	11
2. 1 Nástup normalizace v Československu.....	11
2. 2 Nástup normalizace v Československém filmu.....	13
2. 2. 1 Jiří Purš.....	16
2. 2. 2 Ludvík Toman.....	18
3. JIŘÍ MENZEL.....	20
3. 1 Jiří Menzel v šedesátých letech.....	20
3. 2 Jiří Menzel v době normalizace.....	23
4. VĚRA CHYTILOVÁ.....	27
5. JAROSLAV PAPOUŠEK.....	29
6. JURAJ HERZ.....	31
7. HYNEK BOČAN.....	34
7. 1 Hynek Bočan v šedesátých letech.....	34
7. 2 Hynek Bočan v době normalizace.....	36
8. JAROMIL JIREŠ.....	38
8. 1 Jaromil Jireš v šedesátých letech.....	38
8. 2 Jaromil Jireš v době normalizace.....	40
9. FENOMÉN ČESKOSLOVENSKÉHO FILMU – KAREL KACHYŇA.....	42
10. NORMALIZAČNÍ TVŮRCI.....	44
<b>ZÁVĚR</b> .....	45
<b>SEZNAM POUŽITÉ ČESKÉ LITERATURY A PRAMENŮ</b> .....	46
<b>SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ</b> .....	47
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	48

## ÚVOD

Šedesátá léta minulého století přinesla svěží vítr do tuzemské kinematografie. Československý film té doby získal ve světě skvělé renomé. Za vrchol tohoto období je považováno takzvané Pražské jaro, jak se nazývá vrcholné období obrodného procesu. Dnes již nemá smysl spekulovat, jak by tento vývoj pokračoval, protože byl přerušen v srpnu roku 1968 okupací vojsk Varšavské smlouvy, po kterém následovala normalizace – tedy navrácení stavu do doby před obrodným procesem.

Vzhledem k tomu, že média tvořila jeden z hlavních propagačních nástrojů vládnoucí strany, projevila se tato změna dosazením lidí loajálních k režimu do řídicích funkcí, odbornost a kompetentnost nebyla na prvním místě. Personální čistky v domácí kinematografii se týkaly všech jejích oblastí.<sup>1</sup> Nebylo možné, aby se taková věc neprojevila na celkové kvalitě tehdy vyrobených filmů. Tato práce se snaží přiblížit tuto nezávislému umění nepřející dobu pomocí konkrétních osudů nadaných režisérů nové vlny šedesátých let, v konfrontaci s jejich díly let sedmdesátých a osmdesátých.

---

<sup>1</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 101



# 1. ŠEDESÁTÁ LÉTA A VZNIK ČESKOSLOVENSKÉ FILMOVÉ NOVÉ VLNY

V šedesátých letech vznikl v československé kinematografii fenomén, obecně nazývaný filmová nová vlna. Za určitý symbol uvolňování poměrů můžeme považovat zbourání ohromné sochy jednoho z největších masových vrahů historie J. V. Stalina na pražské Letné. Můžeme tvrdit, že v Československu opravdu začala destalinizace. Z pohledu umělecké kvality a tvůrčí svobody by se dala doba hlavně druhé poloviny šedesátých let nazvat zlatou epochou domácí filmové produkce. Tento stav pozitivně ovlivňovaly probíhající společenské a politické změny, které měly za následek nečekané jevy, z nichž jako základ pro svobodné vyjadřování můžeme považovat postupné zmírňování cenzury, které na jaře 1968 dosáhlo vrcholu, i když k naprostému odstranění cenzury nedošlo. Byly to důsledky kroků proreformních politiků (v čele s Alexandrem Dubčekem) se snahou vytvořit „socialismus s lidskou tváří“. To byl nezbytný předpoklad k zajištění dostatečné tvůrčí svobody a to samozřejmě nejenom na poli filmového umění. Během postupného uvolňování politických poměrů se z filmu začala vytrácet ideologická a politická angažovanost a v průběhu šedesátých let přestával být pouze nástrojem propagandy, tedy politicko-výchovným prostředkem.

Z pohledu většiny tehdejších filmařů nové vlny, je doba šedesátých let považována za nejsvobodnější období (samozřejmě z hlediska natáčení filmů) – bylo možné tvořit a byly na to finance.

Na tvorbu mladých československých filmových tvůrců začal působit vliv ze zahraničí, za vzor československé filmové nové vlny byla považována především francouzská filmová avantgarda a italský neorealismus. Tento směr nejvíce formovali převážně studenti FAMU přelomu padesátých a šedesátých let, mezi které můžeme počítat například Miloše Formana, Věru Chytilovou, Jiřího Menzela, Ivana Passera, Jana Němce, Pavla Juráčka, Evalda Schorma, Hynka Bočana, Jaromila Jireše, Antonína Mášu. Ale mezi studenty FAMU pronikli odjinud například Juraj Herz, nebo Jaroslav Papoušek.

Samotná vůle tvořit filmové umění znamená i její finanční zajištění. Tvůrčí skupiny měly v šedesátých letech možnost svobodně nakládat se svým rozpočtem. Tehdejší barrandovský vedoucí výroby Jaroslav Solnička uvádí konkrétní příklad, kdy

skupina Šebor-Bor měla roční rozpočet přibližně dvacet milionů, se kterými mohla nakládat opravdu producentsky a co se ušetřilo na jednom projektu, mohlo se dát do dalšího, případně bylo i možné, si navzájem mezi ostatními tvůrčími skupinami finančně vypomáhat. O tyto pravomoci pak v sedmdesátých letech tvůrčí skupiny přišly a o přidělu na každý konkrétní film se rozhodovalo na ředitelských poradách.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> ILUMINACE 1/1997 Solnička Jaroslav: „Sloužili jsme všichni“, NFA Praha 1997, str. 128

## 2. NÁSTUP NORMALIZACE

### 2.1 Nástup normalizace v Československu

Za počátek nástupu, či za spouštěcí mechanismus příchodu období, které se nazývá normalizace, případně konsolidace poměrů v Československu, lze považovat ozbrojenou okupaci Československa armádami vojsky Varšavské smlouvy, která překročila hranice státu během noci na 21. srpna roku 1968. Přestože ještě nějakou dobu zůstával Alexandr Dubček ve funkci prvního tajemníka ÚV KSČ, bylo jasné, že politická situace předešlých let se změní. Pokus o reformu komunismu v Moskvě neprošel. Zmírňování cenzury a tedy i právo na svobodné informace, možnost svobodné tvorby a nakonec i plány na ekonomické reformy, se příliš vzdalovaly požadavkům Moskvy a politikům stalinistického ražení. V roce 1992 byl v archivu prezidenta SSSR nalezen tzv. „Zvací dopis“, adresovaný Leonidu Iljiči Brežněvovi a podepsaný konkrétními jmény. Alois Indra, Drahomír Kolder, Oldřich Švestka, Antonín Kapek, Vasil Bil'ak v dopise mimo jiné žádají o akci a všestrannou pomoc.<sup>3</sup> Rok 1968 je často srovnáván s rokem 1948 a sedmdesátá léta k padesátým a určitě měly tyto politické změny podobné dopady, zvláště v kulturní, či vědecké sféře, kdy opět došlo k tzv. „odlivu mozků“. Po 15. září 1969 zůstalo v zahraničí přibližně 42.000 občanů.<sup>4</sup>

Milan Šimečka přímo v názvu své knihy, analyzující normalizaci, udává termín „Obnovení pořádku“.<sup>5</sup> Francouzský spisovatel Louis Aragon označuje čas normalizace v Československu zajímavým slovním spojením „Biafra ducha“<sup>6</sup>, které se také ujalo. Toto označení je přesnější vzhledem k tématu této práce, protože obzvláště pro sedmdesátá léta je označení „vyhladovění ducha“ zcela příznačné pojmenování. Samozřejmě, že celospolečenské politické změny neproběhly ihned po 21. srpnu. Ale již od tohoto dne se jasně přibližoval čas, kdy tento akt bude nazýván jako „vstup bratrských internacionálních vojsk“, „bratrská pomoc“, „zabránění kontrarevoluci“ a

<sup>3</sup> [http://www.totalita.cz/txt/txt\\_1968\\_dopis\\_zvaci.php](http://www.totalita.cz/txt/txt_1968_dopis_zvaci.php) [online] Dostupné na WWW: [http://www.totalita.cz/txt/txt\\_1968\\_dopis\\_zvaci.php](http://www.totalita.cz/txt/txt_1968_dopis_zvaci.php) [cit. 7.3.2012].

<sup>4</sup> Hoppe, Jiří, ILUMINACE 1/1997 Normalizace a československá kinematografie, NFA Praha 1997, str. 159

<sup>5</sup> ŠIMEČKA, Milan, Obnovení pořádku, Atlantis, Brno 1990

<sup>6</sup> Biafra – v letech 1967 – 1970 stát na území jihovýchodě Nigérie, sužovaný občanskou válkou a který byl odříznutím od zásobování doslova vyhladověn. Tento případ byl své době velmi medializován. [online] Dostupné na WWW: <http://www.wikipedie.cz> [cit. 7.3.2012].

ten, kdo s tím nebude výslovně souhlasit, ten se s největší pravděpodobností ocitne v existenční nejistotě.

Za symbolický začátek nástupu období, které dnes nazýváme normalizací, je považováno zvolení Gustáva Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ v dubnu roku 1969. Gustav Husák se stal na následujících dvacet let symbolem nejvyššího představitele Československa, které zpečetil v roce 1975, kdy zaujal i místo prezidenta republiky.

## 2.2 Nástup normalizace v Československém filmu

Za počátek nástupu normalizace do československého filmu je považováno odvolání dosavadního ředitele Československého filmu Aloise Poledňáka, jehož nahradil Jiří Purš v září roku 1969 a prosincová výměna ústředního dramaturga, kde nahradí F.B. Kunce Ludvík Toman.<sup>7</sup>

Na začátku roku 1970 byl zrušen svaz filmových a televizních tvůrců FITES. Režisér Ladislav Helge byl za svou aktivitu v čele FITES potrestán nejdříve „pouhým“ odchodem z Barrandova do dabingu, po dvou letech mu však byla zakázána jakákoliv činnost ve filmu a dalších pět let strávil na pražské poště, než mohl v roce 1977 nastoupit do Laterny Magiky jako scénárista a příležitostný režisér.<sup>8</sup> Ředitel Alois Poledňák skončil na několik měsíců ve vazbě.<sup>9</sup>

Filmová tvorba té doby měla jednu zásadní nevýhodu. Na rozdíl od jiných oborů umění (např. hudba, výtvarné umění, literatura atd.), byla výroba filmu nesmírně nákladnou a v té době hlavně technicky a technologicky náročnou disciplínou, která v amatérských podmínkách neměla téměř vůbec šanci vzniknout (případně na velmi amatérské úrovni, prakticky na 8mm film). Průměrná cena jednoho natočeného filmu činila přibližně čtyři miliony korun a technika, na kterou by se dal natočit film, byla pro normálního smrtelníka v Československu sedmdesátých let dvacátého století absolutně nedostupná.

Filmaři věděli, že mají jen pár možností a bylo jasné, že se žádá, aby se přidali na stranu toho, kdo ovládal výrobu filmů, nebo mohou počítat s tím, že nebudou filmy natáčet a pravděpodobně nebudou vůbec pracovat ve filmovém průmyslu.

K novému, již plně znormalizovanému vedení se veřejně přihlásili a podpořili jej konkrétní pracovníci filmu, např. Karel Zeman, Jiří Sequens, Otakar Vávra, Karel Steklý, Oldřich Lipský, Vladimír Sís, Vladimír Čech, Václav Vorlíček, Jaroslav Balík, Antonín Kachlík, Jindřich Polák a další tvůrci a přední pracovníci v oblasti filmu.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Hoppe, Jiří, ILUMINACE 1/1997, Normalizace a československá kinematografie, NFA Praha, str. 157

<sup>8</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 336

<sup>9</sup> Hoppe, Jiří, ILUMINACE 1/1997, Normalizace a československá kinematografie, NFA Praha str. 158

<sup>10</sup> Purš, Jiří, Obrysy vývoje československé národní kinematografie, Čs. Filmový ústav Praha 1985, str. 101

Do znormalizovaného filmu se nikdy nevrátil například Miloš Forman, Ivan Passer, Jan Kadar, či Vojtěch Jasný, kteří zůstali v zahraničí, přestože existovala snaha získat je zpět pro český film.

Další kategorii tvůrců tvořili lidé, kteří nepatřili do žádné zmíněné skupiny, tedy emigrantů, nebo naopak těch, co se přímo hlásili ke stávajícímu režimu. Mezi takovými byli například Jiří Menzel, Věra Chytilová, Evald Schorm, Hynek Bočan a další, kterým v podstatě žádný oficiální zákaz nepřišel, přesto, zjednodušeně řečeno, několik let neměli možnost tvořit.

Například Evald Schorm mohl ihned po nástupu normalizace natočit film. Ovšem film o funkcionáři Zikovi, který mu byl nabídnut, byl v podstatě absolutní oslavou komunistické strany a tuto daň Schorm nehodlal zaplatit<sup>11</sup>.

Pro příklad - Jiří Menzel a Hynek Bočan zůstali nadále zaměstnanci FSB se základním platem (Jiří Menzel bral měsíčně 1300,- Kčs<sup>12</sup> a Hynek Bočan 1600,- Kčs<sup>13</sup>).

Po personálních změnách přišly na řadu konkrétní filmy. Ty byly rozděleny do tří kategorií.

První byla kategorie filmů, s nimiž neměla cenzura problém, jako byl například film *Světáci*. Druhou kategorií byly filmy, které obsahovaly určité narážky, ale po jistých úpravách by nebylo potřeba dávat je do trezoru (některé tam nakonec skončily), jako například *Žert*, *Případ pro začínajícího kata* a další. Do poslední kategorie spadají filmy, které se již nedostaly do distribuce, ale putovaly rovnou do trezoru. Tam se ocitli *Skřivánci na niti*, *Smuteční slavnost*, *Ucho*, *Pasták* a mnoho dalších, přibližně sedmnáct celovečerních snímků a kolem padesáti dokumentárních filmů.<sup>14</sup> Také byla zastavena výroba filmů *Horečka* a *Návštěvy*<sup>15</sup>, jejichž témata se týkala komunistických lágrů padesátých let. Tyto dva filmy se již nedočkaly realizace. Stejně tak byly stahovány z distribuce i filmy zahraniční, konkrétně označené jako „západní filmy“, jež byly nahrazovány promítáním převážně sovětských snímků, případně filmů jiných socialistických států.

---

<sup>11</sup> Buchar, Robert, *Sametová kocovina*, Host Brno 2001, str. 16

<sup>12</sup> Lukeš, Jan, *ILUMINACE 1/1997* Jiří Menzel: „To co dělám, má mít smysl“, NFA Praha 1997, str. 148

<sup>13</sup> Lukeš, Jan, *ILUMINACE 1/1997* Hynek Bočan: „S nenávistí dělat nemůžu“, NFA Praha 1997, str. 118

<sup>14</sup> Hoppe, Jiří, *Neutralizace, nikoli úplná likvidace* [online]

Dostupné na WWW: <http://dejiny.nln.cz/archiv/2009/11/neutralizace-nikoli-uplna-likvidace-> [cit. 1.3.2012].

<sup>15</sup> Lukeš, Jan, *ILUMINACE 1/1997* Pád, vzestup a nejistota, NFA Praha 1997, str. 58

Rok 1970 se pro československý film stal rokem nula (případně absolutní návrat do začátku padesátých let). Jan Lukeš toto období nazývá mrtvou sezonou.<sup>16</sup> Jestli se několik let předtím tuzemský film zbavoval propagace politiky vládnoucí strany a hledal nové umělecké směry, nová doba sedmdesátých let přinesla zpět cenzuru. Nebyl sice zaveden cenzurní úřad, ale do všech důležitých pozic byli dosazeni lidé, jež jí přímo spolehlivě zastávali. To byl vlastně hlavní úkol Ludvíka Toman a ostatních nově obsazených vedoucích pracovníků filmu.<sup>17</sup>

Za hlavní realizátory této události jsou považována již dvě jména vedoucích pracovníků filmu – Ludvík Toman a Jiří Purš. Oba se také stali symbolem, tehdejší konkrétním vykonavatelem, do filmu se navrátilší cenzury. Cenzurování se stalo součástí celého procesu výroby filmu od námětů, přes schvalování scénářů, nebo třeba doporučení, či přímého příkazu na obsazování konkrétních herců až po konečné schvalovací projekce.

---

<sup>16</sup> Lukeš, Jan, *ILUMINACE* 1/1997, Pád, vzestup a nejistota, NFA Praha 1997, str. 57

<sup>17</sup> Buchar, Robert, *Sametová kocovina*, Host Brno 2001, str. 15

### 2.2.1 Jiří Purš

Prvním, kdo byl dosazen již jako normalizační kádr, byl ředitel Čs. filmu Jiří Purš, který by se dal označit za hlásnou troubu strany a jenž důsledně plnil veškerá nařízení strany a stal se dobrým sluhou režimu v marxisticko-leninské rétorice, kdy jako důkaz postačí jeho kniha, vydaná v roce 1985, s názvem *Obrysy vývoje československé státní kinematografie*<sup>18</sup>. Pro konkrétní případ uveďme příklady z této knihy, popisující normalizaci československého filmu: „Velký politický zápas, který strana vedla o masy pracujících, byl především zápasem o jejich myšlení, o to, aby se ztotožnily s politikou strany, s jejím programem konsolidace a výstavby vyspělé socialistické společnosti... Předpokladem bylo však poražení pravicových sil soustavným bojem proti formám oportunistu, revizionistickým teoriím, proti maloměšťáctví a buržoazní ideologii. [...] Prostřednictvím kultury se vedl ze strany příslušníků pravice útok na celkovou politiku strany. [...] Představy o údajné autonomii a nedotknutelnosti kulturní sféry vedly nakonec k tomu, že se většina představitelů tzv. kulturních svazů postavila do čela různých nátlakových skupin a chtěla rozhodovat o základních otázkách politiky a státu, vyřadit stranu a stát z politického rozhodování. Zneužili tvůrčích institucí a postavili je proti straně a socialismu.“<sup>19</sup> Jako ukázka Puršovy naprosté oddanosti normalizačním vládcům by výše zmíněné věty měly zcela dostačovat.

Na druhou stranu je nutno přiznat, že dle pamětníků neměl tak destruktivní vliv na tvorbu, jako Ludvík Toman. Přesto jsou dnes právě tato dvě jména často spojována s úpadkem československého filmu v sedmdesátých letech, tedy od jejich nástupu. Purš měl údajnou podporu v osobě R. Štrougala.<sup>20</sup>

Jiří Menzel vzpomíná, že oproti Tomanovi, se Purš choval přece jenom lidsky a dodává historku, kdy byl s Puršem na festivalu v Cannes, snad s filmem *Báječní muži s klikou* a kde si je pozval Pierre-Henri Deleau, ředitel Quinzaine des réalisateurs a začal před Jiřím Menzelem Puršovi vytýkat, jak komunisté zničili novou vlnu a českou kinematografii. Purš se bránil, že neznají politické souvislosti, ale jakmile za ním zaklaply dveře, tak prohlásil: „On má pravdu, ale já mu to říct nemůžu“.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Purš, Jiří, *Obrysy vývoje československé národní kinematografie*, Čs. Filmový ústav Praha 1985

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 99 - 100

<sup>20</sup> Buchar, Robert, *Sametová kocovina*, Host Brno 2001, str. 77

<sup>21</sup> Lukeš, Jan, *ILUMINACE 1/1997 Jiří Menzel: „To co dělám, má mít smysl“*, NFA Praha 1997, str. 145 - 146



Velmi zajímavá byla odpověď Jiřího Purše na dotaz ohledně zakazování filmů v době jeho nástupu na Barrandov, kdy na dotaz na zakázané filmy vložené do trezoru odpovídá: „Nic takového, jako trezorový film neexistovalo. Kdyby existovalo, tak by ty filmy nebyly.“<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 433

### 2.2.2. Ludvík Toman

Druhým je Ludvík Toman, ústřední dramaturg FSB, který je považován za nejtemnější postavu československého filmu dodnes. Jeho chování se nedá nazvat jinak než neostalinistická diktatura. Dodnes není jasný jeho skutečný přínos filmu (je podepsán jako spoluautor na přibližně dvaceti filmech sedmdesátých let). Dokonce se spekuluje o jeho napojení na KGB, NKVD, případně jinou sovětskou kliku.<sup>23</sup>

Jiří Menzel ho nazývá velmi ochotnou loutkou v rukou režisérských kolegů, jmenovitě Matějky, Sequense, Balíka, či Vorlíčka, kteří měli obavy, že si vedle nové vlny ani neškrtnou a jejichž cílem bylo zadupat všechny, kdo byli opravdu úspěšní.<sup>24</sup> Jindy vzpomíná jak se jeho vyjádření, ve kterém napsal, co si o Tomanovi myslí, četlo před komisí a samozřejmě samotným Tomanem. Dodává k tomu: „Když si to Toman vyslechl, nemohl říct ani popel, tak šel a zkopal sekretářku“.<sup>25</sup>

Barrandovská dramaturgyně Marcela Pittermanová, na Tomana vzpomíná se slovy: „Osobně si myslím, že s Tomanem nevycházel nikdo. On byl totiž opravdu monstrum... pro to skoro nemám slov. [...] Byl naprosto ukotvený politicky, říkalo se, že zastával i nějaké funkce v KGB. Okamžitě po svém nástupu zavedl na Barrandově naprostou hrůzovládu“.<sup>26</sup> V praxi vypadal jeho dohled následovně: „Jeho kontrola sahala tak daleko, že se chodil dívat na herecké zkoušky, podepisoval herecké obsazení filmu, složení štábu“.<sup>27</sup>

Hynek Bočan také přidal k dobru vzpomínky na Tomana: „O Tomanovi se říká, že se ho jednou na Slovensku v Domě spisovatelů ptali: „A ty seš jako kdo? A on odpověděl: „Já jsem to železný koště, co vymetá Barrandov.“ Taktéž připomněl jeho chování ke kolegům: „Vávra mi vyprávěl, že si jednou Toman zavolal jeho a Hrubína. Řekl přijďte ve dvě, přišli tedy ve dvě, čekali asi půl hodiny, pak sekretářku vyzvali, ať se zeptá, jestli už je soudruh přijme. Šli dál a teď mi Vávra říká: Představte si tu situaci

---

<sup>23</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997, Jaroslav Solnička: „Sloužili jsme všichni“, NFA Praha 1997, str. 132

<sup>24</sup> Buchar, Robert, Sametová kocovina, Host Brno 2001, str. 35

<sup>25</sup> Čermáková, Dana, Pábitel Jiří Menzel, Imagination of People 2010, str. 67

<sup>26</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 311

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 312 – 313

– dva národní umělci, on stojí u okna a dívá se ven a pak vyštěkne: „Co mi chcete?“  
Člověk, který si je sám zavolal! Dovedete si tedy představit, jak se choval k nám...“<sup>28</sup>

A Pavel Juráček ve svém Deníku vzpomíná: „Rozhodl se (Ludvík Toman), že vyrobí film o nás. Totiž o „nové vlně“. Bude se to jmenovat *Továrna na iluze*. [...] „Velice věřím, že za tento film jednou budeme Tomanovi vděční. Protože to by nás nenapadlo ani ve snu, že se jako třicátníci dočkáme toho, že o nás bude natočen celovečerní film“.<sup>29</sup> Skutečně existují synopse. První z nich není ani datovaná, ani nenese jméno dramaturgické skupiny. Druhá synopse již je označená datem listopad 1970 a spadá pod dramaturgickou skupinu Vojtěcha Trapla.<sup>30</sup> Pouze s tím rozdílem, že se film neměl jmenovat *Továrna na iluze*, ale *Továrna iluzí*.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997 Hynek Bočan: „S nenávisť dělat nemůžu“, NFA Praha 1997, str. 123

<sup>29</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 177

<sup>30</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 177 - 178

<sup>31</sup> Tamtéž, str. 177

## 3. JIŘÍ MENZEL

### 3.1. Jiří Menzel v šedesátých letech

Jiří Menzel (nar. 23. února 1938) vystudoval na FAMU obor režie v letech 1957-1962. Patřil do „zázračného ročníku“ vedeného Otakarem Vávrou, v němž se setkal například s Věrou Chytilovou, Janem Němcem, Evaldem Schormem aj.

Studia na FAMU uzavřel absolventskou prací *Umřel nám pan Foerster* – komorního příběhu tři obyvatel malostranského dvorku, kam je příběh situován.

Po ukončení studií na FAMU narukoval na rok na vojnu. Po návratu očekával, že první roky bude pouze asistentem režie.<sup>32</sup> Měl štěstí, protože dostal od kolegů nabídku režijně spolupracovat na filmu *Perličky na dně* a to konkrétně povídkou *Smrt pana Baltazara* podle povídky *Smrt pana Baltisbergra*. Tento film čerpá z povídkové knihy *Perličky na dně*, jíž Bohumil Hrabal debutoval v roce 1963 a z knihy *Pábitelé*, jež vyšla o rok později.<sup>33</sup> S kolegy Věrou Chytilovou, Janem Němcem, Jaromilem Jirešem a Evaldem Schormem vytvořil povídkový film, který je považován za jakýsi manifest tvůrců nové vlny. Na rozdíl od kolegů, kteří již za sebou měli své první filmy, pro Jiřího Menzela jde o první režisérskou realizaci, nepočítáme-li absolventskou práci FAMU. A tento debut nedopadl vůbec špatně. A. J. Leihm ocenil Menzelovo převedení zvláštní realistické poezie textu Bohumila Hrabala do rovnováhy s obrazem na jedničku.<sup>34</sup>

Natáčení snímku *Perličky na dně*, mělo pro Menzela význam nejen v tom, že se výborně uvedl mezi režiséry a v tomto případě přímo nové vlny. Ještě více jeho další vývoj i samotný život poznamenalo seznámení s Bohumilem Hrabalem. Jen do konce šedesátých let ze spolupráce vznikl Oscarový snímek *Ostře sledované vlaky* (1966) a později *Skřivánci na niti* (1969), film, který v době normalizace negativně ovlivnil další možnosti Menzelovy tvorby.

Jako jeden z mála našich tvůrců obdržel za svůj film *Ostře sledované vlaky* (1966), na motivy knihy Bohumila Hrabala, cenu americké filmové akademie Oscar, tedy nejprestižnější světové ocenění za film. Dnes už se příliš neví, že *Ostře sledované*

---

<sup>32</sup> Čermáková, Dana, *Pábitel Jiří Menzel, Imagination of People Banská Bystrica 2010*, str. 21

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 23

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 23

*vlaky* měl původně natáčet Juraj Herz. Sám Herz k tomu dodává, že mu Bohumil Hrabal nabídnul *Ostře sledované vlaky* ke zfilmování, které nakonec přenechal Evaldu Schormovi, který ho o to požádal, protože si na tuto látku už dlouho myslí. Přesto nakonec padla volba na Jiřího Menzela, Evald Schorm v té době pracoval na filmu *Návrat ztraceného syna* a Juraj Herz na snímku *Znamení raka*.<sup>35</sup> Dnes už není třeba pochybovat, že to byla volba správná.

V československém filmu byl úspěch velmi vzácný. Přihlédneme-li k věku ve kterém Jiří Menzel tento snímek natočil, tedy ve dvaceti osmi letech, můžeme mluvit o mimořádném talentu.

V roce 1967 se Jiří Menzel pustil do realizace díla Vladislava Vančury s názvem *Rozmarné léto*, které pod titulem „humoristický román“ napsal v roce 1926.

V následujícím roce je osloven Jiřím Šlitrem a natáčí dle předlohy Josefa Škvoreckého hudební krimi komedii *Zločin v šantánu* (1968). Jiří Menzel k výsledku filmu dodává: „To byla moc hezká práce, protože s těmi lidmi se hezky dělalo. Film ale nedopadl moc dobře. Záměrně jsem ho točil jako černobílý ve stylu 30. a 40. let, čímž jsem se programově hlásil k Martinu Fričovi, k němuž jsem měl velkou úctu.“<sup>36</sup>

Nejzásadnější vliv na pozdější Menzelovu filmovou kariéru, měl snímek z roku 1969 *Skřivánci na niti*, jehož původně zamýšlený název byl *Skřivánci na nitích*, inspirovaný povídkovým souborem Bohumila Hrabala s názvem *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet, vydaným roku 1965. Film z prostředí kladenských železáren, kde v padesátých letech pracují se šrotem „dobrovolní brigádníci“ většinou z řad inteligence a ženy, odsouzené za pokus o přechod hranic. A co vlastně má skřivánek na niti označovat? Na to odpověděl Jiří Menzel již v době natáčení: „To si tak někdy hrajou zlé děti, že přivážou kousky chleba na nitě a hodí je slepičkám. Ty ten chleba sezobnou a zůstanou viset na těch nitích, čímž jsou svázané k sobě a taky vydané napospas těm zlomyslným dětem...“<sup>37</sup> To, že to bude film, který Jiřímu Menzelovi znemožní na dlouhé roky realizovat další snímky, nic takového v atmosféře roku 1969 netušil. Naopak: „Dokonce jsem si myslel, že můj film *Skřivánci na niti* bude správně

---

<sup>35</sup> Tamtéž, str. 26

<sup>36</sup> Tamtéž, str. 51

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 54

pochopen jako úsměvné varování před hloupostmi padesátých let. Věřil jsem, že komunisti jsou z přiznaných chyb poučení.“<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997 Jiří Menzel: „To co dělám, má mít smysl“, NFA Praha 1997, str. 138

### 3.2. Jiří Menzel v době normalizace

Takto tedy Jiří Menzel vstupoval do sedmdesátých let jako velmi často obsazovaný herec, a velmi úspěšný režisér české filmové nové vlny.

Snad právě to bylo důvodem, proč nemusel v roce 1970 zcela opustit FSB a zůstat zde dále zaměstnancem, přestože neměl přibližně pět let možnost jakkoliv se ve filmu realizovat.

Oficiálně to nikdo nikdy Menzelovi neřekl, ale za hlavní důvod lze považovat jeho film z roku 1969 *Skřivánci na niti*. Také na rozdíl od jiných režisérů a filmových tvůrců se nikdy nedistancoval od své předešlé tvorby. Na počátku natáčení snímku *Kdo hledá zlaté dno* byl zavolán Tomanem, a byly mu předány otázky pro noviny, kde mimo jiné stálo, že se má vzdát Oscara. Naštěstí pomohl Jiří Purš a otázka se nakonec vyškrtla.<sup>39</sup> Až humorně vyznívá historka, kdy po v Československu utajovaném triumfu Miloše Formana na Oscarech s filmem *Přelet nad kukaččím hnízdem*, byl Jiří Menzel pozván k náměstkovi ústředního ředitele a bylo mu řečeno, že na tuto provokaci musí odpovědět také Oscarovým filmem. Když se Menzel snažil vysvětlit, že taková věc není vůbec předvídatelná, soudruh náměstek si myslel, že jeho přání sabotuje a oscarový film nechce udělat schválně<sup>40</sup>.

Na začátku sedmdesátých let se jako zaměstnanec FSB samozřejmě snažil hledat a zpracovat filmovou látku, již by mohl natočit. Jiří Menzel vzpomíná, jak v roce 1973 dostal od Oty Hofmana scénář Bohumily Zelenkové (scénář byl ve skutečnosti napsán Františkem Pavlíčkem, Bohumila Zelenková pouze scénář zaštitila svým jménem, aby mohl být realizován<sup>41</sup>) s názvem *Tři oříšky pro popelku*, se kterým se dostal až do fáze příprav. Když bylo jasné, že se film bude natáčet, zavolal si Jiřího Menzela k sobě ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman, který využil nepřítomnosti Jiřího Purše a Menzelovi sdělil, že film bude natáčen dohromady s Německou demokratickou republikou a tudíž on film točit nebude, protože by se ve spřátelené zemi nechoval slušně.

---

<sup>39</sup> Tamtéž, str. 149

<sup>40</sup> Buchar, Robert, Sametová kocovina, Host Brno 2001, str. 42

<sup>41</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 153

Jak je dnes známo, film natočil tenkrát Václav Vorlíček. Jiří Menzel k tomu dodává: „Tenkrát byl Vašek ještě tak slušný, že mi to zavola“<sup>42</sup>. Ale Jiří Menzel pokračuje a popisuje, jak mu za jeho zády Macourek a Vorlíček sebrali další scénář (od Gustava Opustila), s nímž Menzel v té době pracoval. K tomu se vyjádřil pouze takto: „Vznikl z toho strašný Vorlíčkův film *Dva muži hlásí příchod*“.<sup>43</sup> Podobnou anabázi popisuje i v rámci nabídky, kterou dostal od Pavla Hajného na natočení televizní hříčky *Klíčka* a kterou nakonec točil Antonín Moskalyk<sup>44</sup>.

K realizaci filmu se tedy dostal až v roce 1974, kdy dostal scénář, který napsali Vojtěch Měšťan a Rudolf Ráž, s názvem *Frajeři na blátě*. S nimi tedy dále scénář přepracovával, s dialogy jim pomohl Zdeněk Svěrák. Místo stavby ropovodu v blátivém prostředí se děj filmu dostal na stavbu vodního díla Dalešické přehrady, kde i z pohledu na filmové plátno polykáme prach, zvedající se za nákladní tatrovkou, řízenou Janem Hrušínským. Tak vznikal snímek, který je považován za Menzelovo „vykoupení z nemilosti“ či „pokání“, gesto, které musel udělat za film *Skřivánci na niti* – film *Kdo hledá zlaté dno* (1974). Jde o velmi klasický námět té doby. K prospěchu pana Menzela bych *Kdo hledá zlaté dno* porovnal se snímkem Vojtěcha Trapla *Velké přání*, jež má velmi podobný námět, ale celková kvalita díla je diametrálně odlišná. Přesto je film přinejlepším průměrný, svým námětem podprůměrný, je to film z kategorie budovatelských. Ačkoliv si byl Jiří Menzel vědom námětové omezenosti, snažil se alespoň vše ostatní udělat co nejpoctivěji, upravoval dialogy, hlavně „zlidšťovat“ charaktery hrdinů. To samé platí i o výběru herců. To hlavní, co na tomto snímku můžeme brát pozitivně, je skutečnost, že již neměl ve filmu Jiří Menzel statut zakázaného, případně od své práce odstaveného režiséra. A Jiří Menzel dodává, že je rád, že takový film točil, kde se i přes nicotnost scénáře podařilo natočit snímek, jehož hrdinové nejsou tak schematičtí<sup>45</sup>, jako tomu obvykle bylo, například v již zmíněném Traplově *Velkém přání*. Přesto Menzel ke konečnému výsledku s nadsázkou dodává: „Pro normálního diváka je to ovšem film z dělnického prostředí, tedy nezajímavý bastard. Pro intelektuály zase pochmurné svědectví o tom, kam až může klesnout umělec“.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997 Jiří Menzel: „To co dělám, má mít smysl“, NFA Praha 1997, 145

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 145

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 141-143

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 153

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 153



Další režisérskou prací, kterou Jiří Menzel realizuje v roce 1976 je film *Na samotě u lesa*, jenž je reakcí na aktuální fenomén hromadného víkendového úprku lidí z měst na vlastní chaty, chalupy, či alespoň zahrádky. Jde o první spolupráci Jiřího Menzela a scénářistické dvojice Smoljak a Svěrák, jednoho z mála mimořádných scénářistických talentů sedmdesátých let.

Tímto filmem se vrací ke kvalitě a film patří rozhodně do skupiny těch opravdu kvalitních komedií té doby. Film měl velký divácký úspěch, ovšem emigrace Jana Třísky způsobila, že byl stažen z oběhu.<sup>47</sup>

V roce 1977 sice Jiří Menzel žádný film nerealizuje, ale zmíníme ho v souvislosti s tzv. Antichartou. Kdo by nezapomněl na plamenná slova Jiřiny Švorcové v Národním divadle. Jiří Menzel tam tehdy nebyl. Ale tak jako ostatní barrandovští pracovníci, požadavku na podpis anticharty neunikl. Vzpomíná, jak na začátku roku 1977 Jiřího Menzela sháněl Ludvík Toman, aby mu přišel do kanceláře podepsat prohlášení barrandovských pracovníků proti Chartě 77, čemuž se Menzel dlouze vyhýbal, nešlo to však do nekonečna.<sup>48</sup> V roce 2003 se k tomu vyjádřil v rozhovoru Hospodářských novin: „Když jsem za cenu natočení filmu *Kdo hledá zlaté dno* dostal k tomu, že jsem mohl dělat další filmy, přišla Anticharta. To byla příležitost nás znovu odstavit. Dva týdny jsem jí odmítal podepsat s vědomím, že když to neudělám, zase zvítězí Vorlíčkové, Sequensové a Balíkové a já zase budu mimo. Tak jsem se pokořil. [...] Ale dnes jsem za Antichartu pranýřován já a ne ti, kdo mě k tomu donutili. Mimochodem, svůj podpis jsem mohl klidně zapřít, na zveřejněném seznamu antichartistů vůbec nejsem.“<sup>49</sup> A jak konkrétně k podpisu došlo? Jiří Menzel vzpomíná: Pixa si mě pozval k sobě do kanceláře, dal mi kus papíru a řekl: „Tady to podepiš, když tě budou honit, řekni, žes to podepsal v Krátkém filmu a můžeš pracovat.“ Pixa pak možná ten papír jen někde ukázal, a já měl od té doby pokoj.<sup>50</sup>

V sedmdesátých letech ještě natáčí historickou komedii o začátcích tuzemské kinematografie *Báječní muži s klikou* (1978). Poctivě udělaný film, s nostalgii vzpomínající na průkopníky tuzemské kinematografie z přelomu devatenáctého a

---

<sup>47</sup> Čermáková, Dana, Pábitel Jiří Menzel, *Imagination of People Banská Bystrica* 2010, str. 79

<sup>48</sup> Lukeš, Jan, *ILUMINACE* 1/1997 Jiří Menzel: „To co dělám, má mít smysl“, NFA Praha 1997, 155

<sup>49</sup> Čermáková, Dana, Pábitel Jiří Menzel, *Imagination of People Banská Bystrica* 2010, str. 75

<sup>50</sup> Lukeš, Jan, *ILUMINACE* 1/1997 Jiří Menzel: „To co dělám, má mít smysl“, NFA Praha 1997, 155

dvacátého století, ve které si Menzel i zahrál jednu z hlavních rolí po boku Rudolfa Hrušínského a Vladimíra Menšíka.

Naplnio realizovat svůj talent dostal Menzel možnost až v osmdesátých letech, kdy se zase vrátil ke spolupráci s Bohumilem Hrabalem. První adaptací Hrabala po více než deseti letech je snímek *Postřižiny* (1980), idylická vzpomínka Bohumila Hrabala na dětství v pivovaru. Vznikl z toho velice nadprůměrný snímek.

V roce 1983 vznikl snímek *Slavnosti sněženek*, ve kterém se Menzel vrací do současnosti. Skvěle podaná všední realita poklidného Kerska s jejími rázovitými postavičkami a dobovými jinotaji. „Jak by tady bylo krásně, kdyby tu nebyly ty zatracené...“

Poslední film, který bychom mohli nazvat normalizačním (nikoliv v duchu filmu, ale dobou vzniku) je snímek *Vesničko má středisková* (1985). Jeden z divácky nejúspěšnějších filmů nejen Jiřího Menzela. Mentálně postižený hrdina byl něčím, co ve své době v socialistickém filmu nemělo obdoby. Velký mezinárodní úspěch, spolu s nominací na Oscara za nejlepší neanglicky mluvený film je důkazem poctivého filmařského řemesla.

## 4. VĚRA CHYTILOVÁ

Věra Chytilová (nar. 2. února 1929), nejstarší posluchačka tzv. Vávrova ročníku na FAMU v letech 1957-1962, na němž se seznámila s nejmladším posluchačem stejného ročníku Jiřím Menzelem a který absolvovala filmem *Strop* (1961). Ten byl spolu s dalším středometrážním snímkem *Pytel Blech* (1962) zařazen do distribuce pod názvem *U stropu je pytel blech*. V roce 1965 svou účastí na filmu *Perličky na dně* s povídkou *Automat Svět* „podepsala manifest nové vlny.“ Věra Chytilová byla velmi originální a nonkonformní tvůrce, což se projevuje ve stejně nepřizpůsobivých dílech. Taktéž „podepsala manifest“ tvůrců nové vlny, V šedesátých letech Chytilová zaujala především filmy *Sedmikrásky* (1966), kterým se zařadila mezi režiséry nové vlny a v roce 1969 filmovým podobenstvím *Ovoce stromů rajských jíme* (1969).

Chytilová byla fenomenální ve svém postoji - když tvořila, nedělala žádné kompromisy a film natočila zcela podle svých představ. Ovšem tento postoj jí zajistil, že v sedmdesátých letech se ke svému dalšímu hranému filmu dostala až v roce 1976. Nechme promluvit samotnou Věru Chytilovou v odpovědi na otázku, jak osobně prožívala dobu první poloviny sedmdesátých let: „Zrovna jsme začali stavět dům; pozemek jsme koupili v roce 1968. A měli jsme i několik smluv na filmy v zahraničí. Manžel byl kameraman a měl tam pracovat. Ale to všechno padlo a my jsme prostě stavěli dům. [...] a jediný peníze, které jsme měli, byly z filmů oceněných v zahraničí. No a já jsem ze začátku dělala reklamy. [...] To byl ten pan Vajíčko“.<sup>51</sup>

V roce 1976 bylo Chytilové nabídnuto natočit film. Tuto situaci vysvětluje filmovou krizí, která se projevila na nízké návštěvnosti kin. Věra Chytilová začala připravovat *Hru o jablko*, která však nebyla schválená. Nakonec měla možnost tento scénář realizovat v Krátkém filmu. Snad za tím stála ješitnost ve sporu ředitelů Hraného filmu a Krátkého filmu. Dokonce jí bylo řečeno, aby si dala do scénáře vše, co jí nechtěli předtím povolit. Tak to Věra Chytilová udělala<sup>52</sup> a natočila film bez jakýchkoliv kompromisů. Největším problémem byla odhalená prsa herečky Dášy Bláhové. Byla tu snaha o zakázání filmu, protože měl být pornografií. Vzpomíná na

---

<sup>51</sup> Buchar, Robert, Sametová kocovina, Host Brno 2001, str. 52 - 53

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 53

barrandovský příkaz Jiřího Purše, který zakazoval ve filmu ukazovat obnažená obě  
ňadra, povoleno bylo pouze jedno.<sup>53</sup>

Satirický film o vztahu mužů a žen *Hra o Jablko*. Sedm let čekala Věra  
Chytilová, od natočení svého posledního filmu, mezi kterými natočila pouze již  
zmíněné reklamy pro „pana Vajíčka“ a jednu televizní adaptaci *Kamarádi* (1971).

V sedmdesátých letech stačí ještě natočit skvělou sondu do života lidí na nově  
budovaném, ale značně nedostavěném a nevybaveném panelovém sídlišti s názvem  
*Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1978). Tato sonda do problematiky lidí,  
ocitnuvších se na nedostavěném sídlišti pak čekala na své uvedení několik let, snad do  
doby, kdy již byly chodníky na Jižním Městě dostavěné. Oficiální představa jak  
pracující vedou šťastný život na největším panelovém sídlišti v republice, se výrazně  
lišila od realistického zobrazení skutečného stavu, kterého se jim dostalo od Věry  
Chytilové.

Nutno podotknout, že Věra Chytilová společně s Jiřím Menzelem patřili mezi  
jediné režiséry, kteří vůbec odmítali státní vyznamenání zasloužilých, nebo národních  
umělců<sup>54</sup>, po kterém mnoho kolegů doslova prahlo, nebo si o ně dokonce přímo žádali.

---

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 54

<sup>54</sup> Týden 2/2005 Jiří Svoboda, Nestojím o pochopení (rozhovor). [online] Dostupné na WWW:  
<http://www.sds.cz/view.php?cisloclanku=2005011201> [cit. 12.3.2012].

## 5. JAROSLAV PAPOUŠEK

Jaroslav Papoušek (nar. 12. dubna 1929) je příkladem toho, jak normalizace a její požadavky pohřbily tvorbu nadějných tvůrců. Spolu s Milošem Formanem a Ivanem Passerem byl Jaroslav Papoušek řazen mezi zakladatele nové vlny. Papoušek neměl žádnou filmovou školu. Původně byl ladičem hudebních nástrojů, který vystudoval sochařství na AVU. Absolvoval v roce 1957, a živil se jako sochař a karikaturista.<sup>55</sup>

Do světa filmu pronikl ve chvíli, kdy se k Formanovi dostal jeho rukopis *Černého Petra*, který Miloše Formana zaujal. Ocenil, jak Papoušek vystihl prostředí poválečného hokynářství, které Forman důvěrně znal a líbil se mu i náznak děje a jeho postav, že měl až pocit, jako by byl příběh vystřižen přímo z jeho (Formanova) života.<sup>56</sup> Tak začala nejen Papouškova spolupráce s Milošem Formanem, ale i jeho vlastní cesta k autorskému filmu.

Již jako režisér se představil roce 1968 snímkem *Nejkrásnější věk*. Film odehrávající se převážně na půdě Akademie výtvarných umění, tedy v prostředí, které Papoušek jako vystudovaný sochař, velmi důvěrně znal. Bohužel, během natáčení zemřel představitel jedné z hlavních rolí v polovině natáčení (21. srpna 1968 dostal mrtvici z leknutí), scénář tak musel být výrazně a narychlo upraven<sup>57</sup> což se na výsledku projevilo negativně.

V povědomí českých diváků zůstává Jaroslav Papoušek právě především díky trilogii filmů o rodině Homolkových. Právě na tomto triptychu autorských filmů je zcela zřetelně poznat sestup kvality každého dalšího dílu Homolků, který byl zvláště u posledního *Homolka a tobolka* propastný. Zatímco první díl *Ecce Homo Homolka* (1969) se může plným právem řadit do filmů nové vlny (námětem i zpracováním včetně výběru některých Formanových neherců), druhý díl *Hogo fogo Homolka* (1970) již postrádá hloubku analýzy členů rodiny a stává se lidovější komedií, omezenou na kritiku maloměšťáctví hogo fogo rodinky. Poslední z trilogie *Homolka a tobolka* (1972) už je pouze oddechovou, zde doslova rekreační komedií, svou hloubkou a dojmem se přibližuje takovým komediálním dílkům, jako je v tomto případě film *Anděl na horách*.

<sup>55</sup> Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let, Československý filmový ústav Praha 1983, str. 56

<sup>56</sup> Forman, Miloš a Novák, Jan, *Co já vím?*, Atlantis Brno 1994, str. 108 - 109

<sup>57</sup> Škvorecký Josef, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, Horizont Praha 2011, str. 109

Zimní rekreace ROH a humorné situace, do nichž se dostávají trochu „potrhlí“ hrdinové (ať Jaroslav Marvan v roli revizora Anděla, nebo rodina Homolkova) svou bezzubou rádoby kritikou dobových nešvarů, působí, jako padesátá a sedmdesátá léta na rekreaci ROH přepsaná přes kopírák. Mohl to být i záměr tvůrců.

V roce 1976 natočil již zcela podprůměrnou komedii *Televize v Publicích aneb Publice v televizi*. Tento počín již zcela dokumentuje tvůrčí rezignaci a podřízení kvality v duchu normalizačního filmu. Vedoucí výroby Jaroslav Solnička přiznává, že film doslova odstřelili, věděli, že je hrozný, špatné záběry nepřetáčeli. Taková prý byla tehdejší realita.<sup>58</sup>

Těžko spekulovat, kam by bez normalizace vedly kroky nadějného talentovaného umělce, který se svým scénářem pro film *Černý Petr* a skvělou sondou do mikrosvěta rodiny Homolkových, řadil mezi hlavní protagonisty filmové nové vlny v Československu.

V sedmdesátých letech ještě natočí průměrné komedie *Konečně si rozumíme* (1976) a *Žena pro tři muže* (1979). Rokem 1984 jsou datovány poslední Papouškovy celovečerní snímky *Cesta kolem mé hlavy* a *Všichni musí být v pyžamu*.

---

<sup>58</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997 Jaroslav Solnička: „Sloužili jsme všichni“, NFA Praha 1997, str. 135

## 6. JURAJ HERZ

Juraj Herz (nar. 1934 ) začal pracovat u filmu jako asistent režie. Spolupracoval se Zdeňkem Brynychem a Jánem Kadárem. Na Kadárovu přímluvu měl možnost realizovat v roce 1965 svůj první snímek, středometrážní *Sběrné surovosti* (původně měly být součástí povídkového filmu *Perličky na dně*, ale již se nevešly do stopáže filmu), podle povídky Bohumila Hrabala *Baron Prášil*.<sup>59</sup>

V roce 1966 natáčí svůj první celovečerní film *Znamení Raka* a v roce 1968 hudební komedii *Kulhavý ďábel*.

V roce 1968 realizuje svůj nejlepší film *Spalovač mrtvol*, který se v normalizaci také stává trezorovým filmem. Juraj Herz k tomu dodává: „Když jsem Spalovače točil, měl jsem za to, že točím černou komedii. Uplynulo pár měsíců a ten film se ukázal v naprosto jiném světle. Protože je to přece film o člověku, který se přizpůsobuje. O konformistovi. A u nás se normalizací právě tento konformismus rozběhl. Tak rychle, že jsem tomu nevěřil. A ti, kdo celý tento normalizační proces řídili, velmi rychle poznali, že *Spalovač mrtvol* vypráví o nich. Proto musel zmizet“.<sup>60</sup>

Kdybychom posuzovali filmovou tvorbu sedmdesátých let pouze z pohledu toho co Juraj Herz natočil v prvních letech normalizace, prakticky by se mohlo zdát, že co bylo o normalizaci napsáno výše, není pravda. Herzovi se podařilo ihned z kraje sedmdesátých let natočit dva snímky, které jakoby neměly nic společného se stavem politické situace té doby u nás. Filmy *Petrolejové lampy* (1971) podle stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka a adaptaci románu Alexandra Grina *Morgiana* (1972), se Juraj Herz rozhodně umělecky nezkompromitoval. Naopak.

Tyto dva filmy, jako by ani nevznikly ve znormalizovaném filmu a dohromady s filmem *Spalovač mrtvol* (1968) tvoří umělecký vrchol tvorby Juraje Herze, dobou svého vzniku o to více obdivuhodný.

*Petrolejové lampy* jsou adaptací románu Jaroslava Havlíčka se stejnojmenným názvem. Za poměrně odvážný motiv, který kupodivu prošel, je sugestivní zobrazení rozkladu osobnosti vlivem nemoci, kterou, jak se neoficiálně vědělo, trpěl i politicky reinkarnovaný první dělnický prezident Klement Gottwald, v sedmdesátých letech

---

<sup>59</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 354

<sup>60</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 356

politicky znovuzrozený. Mohlo by se zdát, že do tohoto filmu normalizace vůbec nepromítla, ale přece jen ano, jak přiznává Juraj Herz: „Promítla, jen to divák nevidí. V *Petrolejových lampách* jsem musel vypustit úvodní scénu. Chtěl jsem ten film otevřít sekvencí, kdy si garda oficírů užívá v bordelu. Druhý den ráno po bujaré noci odjíždějí na koních, prostitutky jim mávají z okna. Jsou ještě zdraví a krásní, ale Pavel, kterého hraje Petr Čepek, už si s sebou veze syfilis. Prostitutky ovšem nová doba nemohla akceptovat, takže to muselo jít ven.“<sup>61</sup>

U dalšího snímku *Morgiana* (1972), již byla situace o poznání horší. Juraj Herz to vysvětluje slovy: „... *Morgiana* měla skončit úplně jinak, což mi nedovolili. [...] Poslední třetina měla vypadat tak, že se ta dobrá sestra probudí – proto obě dvě hrdinky – hodnou i zlou sestru, hrála jedna herečka – Iva Janžurová – a ptá se, kde je její sestra. Začne jí hledat. Ale místo ní najde sebe. Protože já jsem nechtěl, aby to bylo dobro-zlo, ale tak, že v každém z nás je dobro i zlo, že hrdinka byla ve skutečnosti jedna. Jenže Toman řekl, že je to západní myšlení, a absolutně mi to už před natáčením zakázal. Takže už mě ten film moc nezajímal, když jsem ho točil. Dělal jsem ho otrávený a našťvaný a nemohl jsem si pomoci. Už jsem ho bral jako takové klavírní cvičení, abych nezapomněl hrát.“<sup>62</sup> I přes tyto okolnosti vznikl velmi kvalitní snímek. Ludvík Toman prohlásil, že je to film sadomasochistický a měl by být zakázaný.<sup>63</sup>

Po *Morgianě* čekal Herz na další celovečerní film další dva roky a můžeme hádat, jak dlouho by situace trvala, kdyby delegace sovětských režisérů nezatoužila vidět film, natočený podle autora Alexandra Grina. Když odjížděli zpět do Moskvy, novinářka Jana Klusáková, která dělala delegaci průvodkyni a překladatelku, se zeptala, co se jim v Praze nejvíc líbilo. Odpovědí bylo, že je velmi zaujalo zpracování námětu jejich autora Alexandra Grina. Když se tento rozhovor objevil po třetí v novinách, zavolal si Juraje Herze ředitel Fábera, podivil se nad tím, že se sovětským soudruhům film líbí a Herzovi naznačil, že by mohl točit další film. Ovšem pod podmínkou, že bude z dělnického prostředí.

Tak začal příběh filmu *Holky z porcelánu*. Bohužel i zde začínala mít tvorba Juraje Herze nižší umělecké ambice, než tvorba předešlá. Takový byl i další celovečerní film *Holka na zabití* (1975), který již víc připomínal průměrnou tvorbu té doby.

---

<sup>61</sup> Hulík, Štěpán, *Kinematografie zapomnění*, Academia Praha 2011, str. 358 a 359

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 174 - 175

<sup>63</sup> Tamtéž, str. 359



Dalším filmem je psychologické drama *Den pro mou lásku* (1976). Do konce dekády ještě stačil zrealizovat hororovou pohádku *Panna a netvor* (1978) a klasickou pohádku *Deváté srdce* (1978) a v roce 1979 se vrátil do oblasti psychologického dramatu a natáčí *Křehké vztahy*. Přesto, že za opravdu dobré filmy z období normalizace považujeme jen první dvě díla sedmdesátých let, Juraj Herz se snažil udržet alespoň řemeslnou laťku svých filmů na slušné úrovni.

## 7. HYNEK BOČAN

### 7.1. Hynek Bočan v šedesátých letech

Hynek Bočan (nar. 29. dubna 1938) v roce 1961 ukončil svá studia na FAMU absolventským filmem *Nenávist*, natočenou na motivy Drdovy povídky, která byla v roce 1963 zařazena ke dvěma dalším do filmu *Hlídač dynamitu*. Po studiích pracoval v Barrandovských ateliérech jako asistent režie u Jiřího Weisse, Karla Kachyni a Jindřicha Poláka.

Svůj první celovečerní film natočil v roce 1965. Jedná se o přepis povídky Milana Kundery s názvem *Nikdo se nebude smát*, k němuž napsal scénář společně se svým spolužákem Pavlem Juráčkem.

V roce 1966 natočil hraný dokument *Tábor Černého delfína* podle knižní předlohy Jaroslava Foglara s názvem Poklad Černého delfína.

Rok poté realizuje snímek *Soukromá vichřice* (1967), odehrávající se v severočeské chemické továrně, první filmová adaptace Vladimíra Párala. Hořké komedii dominují herecké výkony Pavla Landovského, Josefa Somra, nebo Daniely Kolářové, která se zde objevila ve své první filmové roli.

V roce 1968 Bočan pokračuje dalším velmi povedeným historickým snímkem *Čest a sláva*.

O rok později se vrací k Foglarovi a výsledkem je televizní seriál *Záhada hlavolamu* (1969), jehož hlavními hrdiny jsou legendární Rychlé šípy.

V tomto roce pracuje na svém posledním celovečerním snímku *Pasťák* (1969/1990) na motivy románu Karla Misaře. Potíže vznikaly již během natáčení, kdy ještě tehdejší ředitel Barrandova Vlastimil Harnach chtěl natáčení zastavit (věděl, že látka je již v té době problematická), ale na argument vedoucího výroby Jiřího Beránka, který mu sdělil, že je již půlka filmu hotova a všichni jsou na exteriérech, rezignoval a nechal štáb filmové práce dokončit.<sup>64</sup> Hynek Bočan vzpomíná: „Máme dvě možnosti, buď se pokusíme film zachránit tím, že látku začneme přepisovat, natočíme jiný konec a tak dále, a nebo máme možnost být vlastně úplně svobodní. A to bylo úžasné: poprvé

---

<sup>64</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997, Hynek Bočan: „S nenávistí dělat nemůžu“, NFA Praha 1997, str. 114

v životě nad námi nikdo nebyl.“<sup>65</sup> Tento film byl dokončen až v roce 1990. Film nebyl označen za protistátní, ale za tzv. „černý“, z důvodů, že má špatný konec a je depresivní.<sup>66</sup>

Přestože to nikdy Bočanovi nebylo oficiálně sděleno<sup>67</sup>, díky tomuto filmu na další celovečerní film čekal pět let.

---

<sup>65</sup> Tamtéž

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 119

<sup>67</sup> Tamtéž, str. 117

## 7.2. Hynek Bočan v době normalizace

Následující Bočanova tvorba již nedosáhla kvalit filmů šedesátých let. Vysoké kvality dosáhl pouze snímek z „únikového žánru“, tedy pohádky, *S čerty nejsou žerty* (1984).

Prvním celovečerním filmem po *Pastáku* je detektivní komedie *Muž z Londýna* (1974). Původně měl film natáčet Otakar Fuka, ovšem skupina Miloše Brože, kde byl *Muž z Londýna* připravován, se rozhodla oslovit Hynka Bočana.<sup>68</sup> Vznikl velice slušně obsazený film (Jiří Sovák, Jan Libíček, Květa Fialová), svým obsahem však poplatný době. Hlavním kladem filmu tedy zůstává návrat Hynka Bočka mezi aktivní filmové režiséry.

Rok 1975 je pro Hynka Bočana ve znamení dvou filmů. Prvním je *Plavení hříbat* podle povídky Jána Kostrhuna s vesnicko-družstevní tematikou. Štěpán Hulík dokonce k filmu dodává: „*Plavení hříbat* se tak bohužel řadí k těm snímkům ze sedmdesátých a osmdesátých let, při jejichž sledování se vnucuje neodbytná otázka, zda tyto filmy nekonaly režimu nakonec větší službu než díla jednoznačně propagandistická.“<sup>69</sup>

Druhým je film, složený ze dvou povídek, *Tak láska začíná...*, zobrazující život učňovské mládeže, jejich vztahy – mezi sebou, pedagogy a rodiči. Dalo by se říct, že námět, který by se dal zpracovat obdobně naturalisticky jako u *Pastáku* a s největší pravděpodobností by prostředí nemohlo být tak idylické, jak zobrazuje film. Tedy film o tom, jaká je oficiální představa života učňovské mládeže, nikoliv skutečnost.

Jestli Hynek Bočan považuje nějaký ze svých filmů za vysloveně užitkový, je jím snímek *Parta hic* (1976).<sup>70</sup> Například Jiří Menzel, ani Juraj Herz se nevyhnuli filmu z dělnického prostředí. Hynek Bočan měl však úkol ještě složitější. Film z dělnického prostředí spojený s propagací pití mléka (ve větším množství, než malém). Na druhou stranu *Parta hic* patří k Bočanovým divácky nejúspěšnějším snímkům a je to opět doklad toho, jak bylo mrháno talenty.

Přišel rok 1977 a Anticharta. Vzhledem k tomu, že již byla zmíněna, tak pouze na okraj vyjádření Hynka Bočana: „Víte, kde se to podepisovalo? Když se braly peníze

---

<sup>68</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 198

<sup>69</sup> Tamtéž, str 201

<sup>70</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997, Hynek Bočan: „S nenávistí dělat nemůžu“, NFA Praha 1997 str. 124

– dva archy, dva podpisy. Ne, že by vám ty peníze nedali, pokud byste nepodepsal. Prostě podepiš se tady a tady...“<sup>71</sup>

V roce 1979 se Bočan vrací na Moravu a k látce Jána Kostrhuna, románu Černá ovce. Snímek o odcizení mezi otcem a synem *Tvář za sklem* nepřesahuje rámec samotného příběhu.

Dalším celovečerním filmem byla dodnes populární komedie *Půl domu bez ženicha* (1980). Bohužel pouze Vladimír Menšík sám celý film „neutáhne“.

Po filmech *Pytláci* (1981) a *Vinobraní* (1982) přichází Hynek Bočan s jedním ze svých nejocetňovanějších snímků, kterým je již zmíněná pohádka *S čerty nejsou žerty* (1984). Jak již bylo řečeno, pohádky a děti pro mládež byly brány jako tzv. „únikové filmy“, byla to jedna z mála možností, jak se vyhnout překreslování reality a vyhnout jakékoliv „politice“ ve filmu.

Poslední celovečerní práci ve znormalizovaném filmu je posmutnělý příběh důvěřivého muže v roli Vlastimila Brodského, s názvem *Smích se lepí na paty* (1986).

Hynek Bočan od druhé poloviny sedmdesátých let začíná stále více pracovat pro televizi, skoro to vypadá, jako by se po *Partě hic*, Bočanovi otevřely dveře do televize. Mezi divácky nejznámější určitě patří série „šéfů“ - televizních komedií s podvodníčkem Pepanem (Petr Nárožný) a jeho kumpány (Karel Heřmánek, Nad'a Konvalinková). V roce 1982 začíná prvním dílem *Šéfe, to je věc!*, v roce 1984 natáčí rovnou dva díly *Šéfe, jdeme na to!* a *Šéfe, vrať se!* a na konci osmdesátých let se „šéfové“ dočkají ještě dalších dvou dílů, *Na dvoře je kuň, šéfe* (1988) a *V tomhle zámku straší, šéfe!* (1989).

---

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 127

## 8. JAROMIL JIREŠ

### 8.1. Jaromil Jireš v šedesátých letech

Jaromil Jireš (nar. 10. prosince 1935) vystudoval na FAMU obor kamera (1958) a režie (1960). Na počátku šedesátých let pracoval jako režisér v divadle Laterna Magika. Josef Škvorecký ve své knize o československém filmu a nové vlně s názvem *Všichni ti bystří mladí muži a ženy Jireše* označuje: „A tak je-li Miloš Forman nejosobitějším mužem nové vlny, je Jaromil Jireš jejím smolařem“<sup>72</sup>

V roce 1963 natáčí svůj první celovečerní film *Křik*, který se řadí mezi první snímky, které odstartovaly vznik československé filmové nové vlny.

V roce 1965 zfilmuje jednu z povídek k takzvanému manifestu filmové nové vlny – *Perličky na dně*, Jireš natáčí povídku *Romance*.

Snímkem *Žert* (1968) potvrzuje svoje přední místo ve filmové nové vlně. Tento snímek byl původně plánován až na rok 1969, ale byl zařazen do výroby ještě v roce 1968, namísto původně plánovaného filmu Ivana Passera *Legendy o krásné Julince*.<sup>73</sup> Jedna z nejlepších adaptací Milana Kundery se však stala Jirešovi osudnou. Problémem snad nebylo ani samotné Kunderovo jméno, v té době již v nemilosti. V oficiální filmové literatuře měl Hynek Bočan svůj film *Nikdo se nebude smát* (1965) ve své filmografii zapsán, Jaromil Jireš svůj *Žert* nikoliv.<sup>74</sup> Hlavním důvodem je odvážné zpracování vzpomínek na padesátá léta, konkrétně vyloučení ze školy a nástup na vojnu k praporu PTP, který má na svědomí pouhý „žertovný“ dopis, který hlavní hrdina Ludvík (Josef Somr), zašle své dívce. V sedmdesátých letech film aktuální. Prapory PTP byly sice dávno zrušeny, ovšem vyhazov ze školy za podobný žert byl na denním pořádku.

Ještě před skutečným nástupem normalizace natočil film *Valerie a týden divů* (1970). Výtvarné stránky filmu, která je zde hlavní složkou, se ujala Ester Krumbachová. Surrealistické dílo na motivy básně Vítězslava Nezvala, je skvělá

---

<sup>72</sup> Škvorecký Josef, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, Horizont Praha 2011, str. 187

<sup>73</sup> Hulík, Štěpán, *Kinematografie zapomnění*, Academia Praha 2011, str. 41

<sup>74</sup> *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*, Československý filmový ústav Praha, 1983 str. 13 a

vizuální podívaná s fantaskními a místy i hororovými prvky, kterou můžeme zařadit mezi experimentální filmy nové vlny.

## 8.2. Jaromil Jireš v době normalizace

Svůj „hřích mládí“ film *Žert*, který také nakonec skončil mezi zakázanými filmy, se Jaromil Jireš snažil „odčinit“ snímkem ... *a pozdravuj vlaštovky* (1972). Zdálo by se, že tématicky film zcela odpovídal dobovým požadavkům. Válečné drama, vyprávějící o mladé komunistce zapojené do odboje Maruše Kadeřkové, čekající na popravu za svou protifašistickou činnost. Ludvík Toman dokonce počítal s tím, že ... *a pozdravuj vlaštovky* společně s filmem *Klíč* (1971) Vladimíra Čecha může být spojován s padesátým výročím strany a doporučuje věnovat filmům stejnou pozornost.<sup>75</sup>

Výsledkem je, že Jirešovi se podařilo natočit silný příběh pocitů a vzpomínek hlavní hrdinky, zatímco Čechův *Klíč* plnil stranické požadavky na výbornou. Štěpán Hulík dodává: „Jestliže Jireš doufal, že realizací filmu ... *a pozdravuj vlaštovky* provede povinné pokání, po němž mu bude umožněno věnovat se – byť v rámci změněných, značně omezených podmínek – přece jen více osobním látkám, bohužel se přepočítal.“<sup>76</sup>

Takže i Jaromil Jireš se také dočkal „zakázky“ na budovatelský snímek z dělnického prostředí, jehož výsledek *Lidé z metra* (1974), dílko oslavující stavbu pražského metra a jejich budovatelů. Velké rozestavěné plochy budoucí podzemní dráhy, demolice starých domů, to vše prodchnuté banálními osudy hlavních hrdinů, pracovníků velkolepé pražské stavby, rozepsané do třech, navzájem souvisejících povídek. Budovatelské úsilí a správná (samozřejmě v každodenním běžném životě v normalizaci nevídaná) socialistická morálka, která byla zvláště v době nejtvrděší normalizace ve většině případů pro běžného občana, tedy diváka, utopií. Lidé z metra tak nakonec mají větší než uměleckou, hodnotu dokumentární, protože přísně dobová „poetika“ budovatelského snímku převládla.

Jestli přiznáme, že z budovatelského námětu stavby metra nakonec vyšel Jaromil Jireš ještě se ctí, u sci-fi komedie *Talíře nad Velkým Malíkovem* (1977) je nutné konstatovat opak. Tento film nezachránila ani plejáda skvělých herců. Skoro působí dojmem, že všichni zúčastnění absolutně rezignovali na alespoň přijatelný výsledek. Rozhodně se jedná o nejslabší film Jirešovy kariéry.

---

<sup>75</sup> Hulík, Štěpán, Kinematografie zapomnění, Academia Praha 2011, str. 192

<sup>76</sup> Tamtéž



Jako pozitivní důsledek tohoto uměleckého ponížení můžeme započítat skutečnost, že od tohoto filmu Jireš natáčí každý rok jeden celovečerní film, jejichž kvalita není tak tristní jako v případě *Talířů*.

Za zdařilejší se dají považovat filmy *Bílá Velryba* (1978), *Prodloužený čas* (1984) a film *Muž s bílou hřívou* (1986), bohužel již žádný z těchto filmů nedosahuje takových kvalit, jako snímky, které Jireš vytvořil v letech šedesátých.

## 9. FENOMÉN ČESKOSLOVENSKÉHO FILMU – KAREL KACHYŇA

Karel Kachyňa je považován za jednoho z nejpłodnějších režisérů vůbec. Zjednodušeně řečeno, že co každý rok, to jeden film. Spolu s Janem Procházkou byl označen za „middle-aged paralelu k úsilí Nové vlny“.<sup>77</sup>

Co ale dodnes vyvolává otázky je, že na rozdíl od Menzela, Bočana a dalších, kteří měli také trezorový film, neměl nikdy Kachyňa za později zakázané filmy žádný „distanc“ a zdálo by se, že vůbec nějaký problém. Jeho tvorba kontinuálně pokračovala tak, jako by vlastně ani trezorový film nenatočil. V oficiální literatuře té doby dokonce jeho výčet filmografie končí rokem 1964 filmem *Vysoká zed'* a dále pokračuje až rokem 1970 filmem *Už zase skáču přes kaluže*.<sup>78</sup> Filmy *At' žije republika*, *Kočár do Vídně* či *Ucho* zde nenajdeme.

To Jan Procházka, jenž byl autorem námětů a scénářů zmíněných filmů, dopadl o poznání hůř. Jako jeden z exponentů Pražského jara skončil v podstatě úplným profesním zničením s následující předčasnou smrtí.

Je zajímavé, že jako úlitba režimu se považuje film *Horká zima* (1973), ale do té doby natočil, již od počátku sedmdesátých let, několik jiných filmů.

Je to jeden z mála režisérů, kterým tedy vlastní trezorový film nijak neublížil. Jedním z vysvětlení může být velmi neformální rozhovor, který proběhl na festivalu v Písku v roce 2009 mezi režiséry Antonínem Kachlíkem a Jiřím Hanibalem, kdy Kachlík tvrdil, že mu přímo Kachyňa sám pověděl, že za ním tehdy přišel Karel Cop s tím, že když dá Tomanovi padesát tisíc, vše se smaže a bude točit dál.<sup>79</sup> (viz. příloha)

Jako pravděpodobnější se jeví odpověď Jiřího Menzela na tuto otázku: „Vysvětluji si to tak, že Karel Kachyňa byl o jednu generaci starší, a z té se zachránila v novém režimu řada jeho kamarádů, kteří ho mohli podržet. Taky byl asi šikovnější, měl zkušenosti z padesátých let, na rozdíl od nás - politických naivů. A měl štěstí, že film, který vzápětí natočil, *Už zase skáču přes kaluže* (1970), byl dobrý a měl dobrou odezvu

---

<sup>77</sup> Škvorecký, Josef, *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*, Horizont Praha 2011, str. 234

<sup>78</sup> Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let, Československý filmový ústav Praha 1983, str. 36 a 37

<sup>79</sup> Hulík, Štěpán, *ILUMINACE 22/2010, Nástup normalizace ve filmovém studiu Barrandov*, NFA Praha 2010, str. 65

v zahraničí. Tím se zachránil. [...] ...bylo jen dobře, že alespoň někdo ze slušných filmařů mohl zůstat pracovat.“<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997 Jiří Menzel: „To co dělám, má mít smysl“, NFA Praha 1997, str. 139

## 10. NORMALIZAČNÍ TVŮRCI

Příběhy tvůrců nové vlny prokázaly, že přese všechna omezení, jakými museli projít, nikdy nevytvořili dno československé kinematografie.

Za opravdové dno naší kinematografie se dají označit filmy tvůrců Karla Steklého, Vojtěcha Trapla, Vladimíra Čecha, Antonína Kachlíka a dalších. Na rozdíl od těchto tvůrců dokázal Otakar Vávra natočit film s řemeslnou zručností, i když často také s pozměněnou historií dle rétoriky komunistické strany. Vávra sám považoval za svůj jediný ideologický film pouze *Občana Brycha* (1956). O trilogii *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976), které také překrucují či pozměňují skutečnou historickou pravdu, prohlásil, že je natočil pouze z důvodu úspěchu první části a také proto, že kdyby odmítl, neměl by již dál možnost u filmu pracovat.<sup>81</sup> Dokonce Jiří Menzel, Vávřův žák z FAMU se ho zastává se slovy: „Geniálně vybral herce, třeba na Klementa Gottwalda – člověka s vyloženě hloupým výrazem.“<sup>82</sup>

Horší to bylo s Traplově snímkem *Vítězný lid* o událostech v únoru 1948, případně jeho reakci na události roku 1968 ve filmu *Tobě hrana zvonit nebude* (1975), Čechově díle *Klíč* (1971), nebo Kachlíkově *Dvacátý devátý* (1974).

Za symbol toho nejhoršího je film Karla Steklého z roku 1973 s názvem *Hroch*. Jde o zcela autorské dílo Karla Steklého od námětu (ve filmovém archivu jsou všechny tři verze scénáře podepsané Karlem Steklým). Film označovaný jako fantastická burleska by měl být označen jako obskurní podívaná, která nám má vysvětlit, jak to bylo doopravdy v období tzv. Pražského jara. Film je v určitých kruzích takovým kultovním fenoménem, ale opravdu pouze z důvodu absolutní ztráty soudnosti tvůrců. Dokonce i filmová cena filmového festivalu FEBIO za nejhorší filmový počin byla pojmenována právě po tomto filmu - je to anticena HROCH. Film je opravdu podivný, nezábavný, otrěsně natočený, stejně tak strašně zahraný a v tomto duchu by se dalo pokračovat ještě dlouho. Ani se nechce uvěřit, že je to ten samý Karel Steklý, který v padesátých letech převedl do filmu *Haškova Švejka*. O rok později natáčí ještě další snímek, představující „skutečné události“ které stály za kontrarevolucí, snímek s názvem *Za volantem nepřítel* (1974).

<sup>81</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997, Pád, vzestup a nejistota, NFA Praha 1997, str. 63

<sup>82</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997, Jiří Menzel, „To co dělám, má mít smysl“, NFA Praha 1997, str. 147

## ZÁVĚR

Tato práce měla za cíl přiblížit dobu normalizace a proměnu tvůrců úspěšného československého filmu šedesátých let po nástupu normalizace. Příběhy režisérů československé nové vlny v době normalizace se snaží popsat tuto dobu, která již nedopřávala tolik tvůrčí svobody, jako dekáda předcházející. Nebylo cílem jmenovat všechny tvůrce nové vlny, ale na konkrétních osudech vybraných tvůrců přiblížit, jak se s touto nepříznivou dobou popasovali a jaký měla doba normalizace a její společenské a politické důsledky vliv na filmovou disciplínu.

Asi nejlépe z tohoto klání vychází Věra Chytilová, které se podařila jedna důležitá věc – navázat na svou předchozí tvorbu bez jakéhokoliv kompromisu. Chytilové se podařilo, na rozdíl od ostatních režisérů nové vlny, vyhnout nabízeným látkám, vždy si vybojovala film, který chtěla točit. Ostatní tvůrce již takové štěstí neměli. Ještě Jiřímu Menzelovi se podařilo po „úlitbě režimu“ ve formě snímku *Kdo hledá zlaté dno* po čase vrátit ke kvalitní tvorbě. Zvlášť od začátku osmdesátých let, navazuje na svou tvorbu let šedesátých, hlavně návratem k vysoké kvalitě svých snímků a opětnou možností spolupracovat s Bohumilem Hrabalem. Chytilová a Menzel jsou dodnes považováni za to nejlepší, co v době normalizace zůstalo v tuzemské kinematografii z nové vlny. Jejich zobrazení reality bylo značně rozdílné. Úsměvně chápavou formu Jiřího Menzela oceňovali především diváci, sarkasticky burcující pohled Věry Chytilové zase oceňovala více kritika.<sup>83</sup> Dle osudů ostatních režisérů jsou tyto dva bohužel tou nejsvětější výjimkou. U většiny ostatních tvůrců nové vlny je zřetelný úpadek tvorby, jehož hlavními důvody bylo omezení tvůrčí svobody v době normalizace. Osudy Jaroslava Papouška, Jaromila Jireše, či Hynka Bočana – to jsou učebnicové příklady nepřízně sedmdesátých let a jejich vlivu na tvorbu těchto bezpochyby velmi nadaných režisérů. Až na již zmiňovanou tvorbu Menzela a Chytilové již nikdo z těchto tvůrců nenavázal na předchozí vysoko nastavenou laťku kvality svých filmů. Snad s výjimkou prvních dvou normalizačních snímků Juraje Herze. Co je nutné ocenit u všech filmařů pocházejících z líně nové vlny je fakt, že se nikdy nesnížili k otevřenému oslavování strany, nebo interpretace historie (hlavně té novodobé), pro potřeby tehdejší doby.

---

<sup>83</sup> Lukeš, Jan, ILUMINACE 1/1997, Pád, vzestup a nejistota, NFA Praha 1997, str. 73

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BUCHAR, ROBERT, *Sametová kocovina.* . Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-040-6

ČERMÁKOVÁ, DANA, *Pábitel Jiří Menzel.* Banská Bystrica: Imagination of people, 2010. ISBN 978-80-904214-8-6.

FORMAN, MILOŠ, NOVÁK, JAN, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana.* Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-076-4.

HULÍK, ŠTĚPÁN, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973).* Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2041-3.

PURŠ, JIŘÍ, *Obrysy vývoje znárodněné kinematografie.* Praha: Čs. filmový ústav, 1985. MK ČSR 59-210-82.

ŠIMEČKA, MILAN, *Obnovení pořádku.* Brno: Atlantis, 1990. ISBN 80-7115-003-7.

ŠKVORECKÝ, JOSEF, *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy.* Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X.

*Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let.* Praha: Čs. filmový ústav, 1983. MK ČSR 59-082-80.

*Iluminace, Ročník 9, číslo 1, 1997.* Praha: Národní filmový archiv, 1997 ISSN-0862-397-X.

## SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Hoppe, Jiří, Neutralizace, nikoli úplná likvidace [online] 2012 [cit. 10. 3. 2012].  
Dostupné z: <<http://dejiny.nln.cz/archiv/2009/11/neutralizace-nikoli-uplna-likvidace-/>>.

Hulík, Štěpán, ILUMINACE 22/2010, Nástup normalizace ve filmovém studiu Barrandov, NFA Praha 2010 [online] 2012 [cit. 8. 3. 2012]. Dostupné z:  
<[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/hulik\\_2\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/hulik_2_2010.pdf)>.

Svoboda, Jiří, Nestojím o pochopení (rozhovor z časopisu Týden 2/2005). [online] 2012 [cit. 10. 3. 2012]. Dostupné z:  
<<http://www.sds.cz/view.php?cisloclanku=2005011201/>>.

Totalita.cz – zvací dopis [online] 2012 [cit. 7. 3. 2012]. Dostupné z:  
<[http://www.totalita.cz/txt/txt\\_1968\\_dopis\\_zvaci.php](http://www.totalita.cz/txt/txt_1968_dopis_zvaci.php) />.

Československá filmová databáze [online] 2012. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/>>.

## SEZNAM PŘÍLOH

Hulík, Štěpán, Neformální rozhovor s Antonínem Kachlíkem a Jiřím Hanibalem..... I



# PŘÍLOHY

## ILUMINACE

Štěpán Hulík: Nášp normalizace ve Filmovém studiu Barrandov

jaké bylo pozadí v případech odstavených tvůrců či naopak těch, kteří byli normalizátory vzati na milost. A je také zřejmé, že bychom v našich úvahách na toto téma museli dříve či později nutně zohlednit také morální rozměr věci. V takové chvíli, s chybějícími „stoprocentními“ důkazy, kdy jsme vydáni na milost a nemilost domněnkám a informacím z druhé ruky, se naše pátrání zamlžuje ještě více.

Možná nakonec, že relativitu podobných úvah odráží i ve své jadrnosti nejvýstižněji dialog dvou pamětníků těch časů, režisérů Antonína Kachlíka a Jiřího Hanibala. Proběhl jednoho odpoledne na filmovém festivalu v Písku v roce 2009, kde jsme se s oběma pány sešli k docela neformálnímu rozhovoru.

Kachlík: Za Kachyňou přišel Karel Cop a řekl mu, že když dá Ludvíkovi padesát tisíc, tak to všechno smažou a Kachyňa bude moct točit dál...

Hanibal: Karel ti to říkal?

Kachlík: Jo.

Hanibal: Tondo, sakra.

Kachlík: No jistě! Padesát tisíc mu dá a bude moct točit. Ale to nebylo všechno. Ludvík si ho zavolal a řekl: „Pane Kachyňa, já to samozřejmě zařídím, že budete moct dělat, ale já to musím mít podepřený nějakou akcí vaší. Bylo by dobrý, kdybyste napsal takový článek malý do *Mladý fronty*, kde byste řekl, že jste byl jenom režisér, zatímco skutečný autor liték byl Jan Procházka. Čímž se od něj oddělíte.“

Hanibal: Tondo, ty mi připomínáš toho Stanislava Pence. Ty seš taky plnej konspiračních teorií, ale krajně nesmyslných teda. Moje teorie, jak začal točit Kachyňa, je úplně jiná. Jeho žena zemřelá, Ajka, nevím, jak se jmenovala příjmením, byla dcerou Husákovy tajemnice, no. To je celý. V tom to tkví. Tím pádem to Karel měl v malíčku, že se tam prodrál.

Kachlík: Ale těch padesát tisíc dal. Dyk mi to řekl.

Hanibal: Tondo, já i kdybych je dal, tak bych se ti k tomu rozhodně nepřiznal.

### Mgr. Štěpán Hulík (1984)

Autor vystudoval Filmovou vědu na FF UK v Praze. Studium absolvoval diplomovou prací o období tzv. normalizace ve Filmovém studiu Barrandov. V současnosti studuje scenáristiku a dramaturgii na FAMU.

(Adresa: s.hulik@seznam.cz)

### Citované filmy:

*Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Devět kapitol ze starého dějepisu* (Pavel Háša, 1969), *Dneska přišel nový kluk* (Vladimír Drha, 1981), *Ezop* (Rangel Valčanov, 1969), *Jak rodl chlap* (Zdeněk Troška, Jan Ékl, Vladimír Drha, 1979), *Noc plná lží* (Vojislav Rakoňjac, 1969), *Ohlédnutí* (Antonín Máša, 1968), *Případ pro začínajícího kasa* (Pavel Juráček, 1969), *Raná díla* (Zelimir Žilnik, 1969), *Sčítaváci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Směšný pán* (Karel Kachyňa, 1969), *Smuteční slavnost* (Zdenek Sirový, 1969), *Sovětská mravčích očí* (Otakar Fuka, 1971), *Soš vter* (Miklós Jancsó, 1969), *Škola ovců* (Ladislav Helge, 1957), *Štěňata* (Ivo Novák, 1957), *Tři přání* (Ján Kadár-Elmar Klos, 1958), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Zářivé noci* (Vojtěch Jasný, 1957), *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958).

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Jiří Krob**

**Obor: Audiovizuální komunikace a tvorba**

**Forma studia: Prezenční**

**Název práce: Československá kinematografie v době normalizace - filmová nová vlna versus konformní normalizační tvůrci**

**Rok: 2012**

**Počet stran textu bez příloh: 45**

**Celkový počet stran příloh: 1**

**Počet titulů české literatury a pramenů: 9**

**Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 0**

**Počet internetových zdrojů: 5**

**Vedoucí práce: Mgr. Václav Janeček Ph.D.**