

Univerzita Hradec Králové
Filozofická fakulta
Historický ústav

Československý dětský film v reálném socialismu

Bakalářská práce

Autor: Lukáš Rohlíček

Studijní program: B7105 / Historické vědy Bc.

Studijní obor: Prezentace a ochrana kulturního dědictví

Forma studia: prezenční

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Jan Mervart, Ph.D.

Hradec Králové, 2018



Zadání bakalářské práce

Autor:	Lukáš Rohlíček
Studium:	F13193
Studijní program:	B7105 Historické vědy
Studijní obor:	Prezentace a ochrana kulturního dědictví
Název bakalářské práce:	Československý dětský film v reálném socialismu
Název bakalářské práce AJ:	Czechoslovak children's film in the real socialism

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce si klade za cíl detailně zmapovat dětskou kinematografii reálného socialismu v Československu. Dále se bude věnovat komparaci tohoto žánru s ostatní filmovou tvorbou v kontextu s politickou situací. Práce se také zaměří na historicky nejvýznamnější postavy a díla této doby. V neposlední řadě se bude zabývat oblastí dětského filmu, jakožto specifickému diskursu, který se odlišoval od běžné znormalizované tvorby.

Literatura: BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš. Filmové profily.: Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů. 2., upravené a doplň. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1986. BŘEZINA, Václav. Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1996. Vyd. 1. Praha: Cinema, 1996. Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let. Praha: Československý filmový ústav, 1983. HULÍK, Štěpán. Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973). Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. VYSEKALOVÁ, Jitka. 30 ročníků festivalu filmů pro děti Zlín. Praha: Čs. filmový ústav, 1990. Archivní prameny: Národní filmový archiv Archiv Barrandov studio, a.s.

Garantující pracoviště:	Historický ústav, Filozofická fakulta
Vedoucí práce:	PhDr. Jan Mervart, Ph.D.
Oponent:	doc. PhDr. Veronika Středová, Ph.D.
Datum zadání závěrečné práce:	18.12.2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval (pod vedením vedoucího bakalářské práce) samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 12. 1. 2018

Podpis autora:

Poděkování

Děkuji panu PhDr. Janu Mervartovi, Ph.D. za odborné vedení práce, poskytování rad a poskytnutí konzultací při zpracování mé bakalářské práce. Poděkování patří také Filozofické fakultě Univerzity Hradec Králové a všem jejím pedagogům a pracovníkům.

Anotace

ROHLÍČEK, LUKÁŠ. *Československý dětský film v reálném socialismu*. Hradec Králové: Filozofická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2018, 59 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce si klade za cíl detailně zmapovat dětskou kinematografii reálného socialismu v Československu. Dále se bude věnovat komparaci tohoto žánru s ostatní filmovou tvorbou v kontextu s politickou situací. Práce se také zaměří na historicky nejvýznamnější postavy a díla této doby. V neposlední řadě se bude zabývat oblastí dětského filmu, jakožto specifickému diskursu, který se odlišoval od běžné znormalizované tvorby.

Klíčová slova: Dětská kinematografie, normalizace, film

Annotation

ROHLÍČEK, LUKÁŠ. *Czechoslovak children's film in the real socialism*. Hradec Králové: Faculty of Arts, University of Hradec Králové, 2018, 59 pp. Bachelor Degree Thesis.

This bachelor's thesis first task is to map in detail cinematography for children of real socialism era in Czechoslovakia. Hereafter is provided comparison of this genre with other film production in context of the political situation. Thesis is also focused on the historical most important figures and works of this field and the era. Furthermore had been studied whole field of children's cinematography as a specific course which is different from normalised film work.

Key words: Children's cinematography, normalization, film

Obsah

Úvod	7
1. Problematika dětské kinematografie v reálném socialismu	10
1.1 Charakteristika pojmu dětská kinematografie	10
1.2 Dětská kinematografie v Československu do roku 1968.....	11
1.3 Situace ve filmovém studiu Barrandov na počátku normalizace	14
1.4 Porovnání vývojové linie dětského filmu a filmu pro dospělé po roce 1968	19
2. Dění v dětském filmu v 70. a 80. letech 20. Století	22
2.1 Osobnosti dětské kinematografie v době normalizace.....	22
2.2 Filmová tvorba pro děti a mládež v kontextu doby	35
2.3 Odraz světa dítěte na filmovém plátně	39
3. Obraz filmových hrdinů v kinematografii pro děti a mládež	42
3.1 Faktor kolektivního hrdinství.....	42
3.2 Podceňovaný hrdina	46
3.3 Do kolektivu nezařazená dospívající hrdinka.....	49
Závěr	52
Seznam použité literatury:	55
Seznam použitých pramenů:	56
Seznam elektronických zdrojů:	59

Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá často opomíjenou problematikou Československé dětské kinematografie v éře reálného socialismu. Pro toto téma jsem se rozhodl především z toho důvodu, že právě filmová tvorba pro děti a mládež byla v nelehkých dobách normalizace jakýmsi útočištěm pro velkou řadu autorů, jejichž snímky (z pravidla pro dospělou část tehdejší populace) byly v tomto období podrobovány tvrdé cenzuře a ideologickému tlaku, nebo byli samotní tvůrci záměrně přehlíženi z důvodů nevyhovujících kádrových posudků. Právě tito autoři v kinematografii pro děti a mládež nacházeli tvůrčí prostředí, ve kterém se mohli realizovat, neboť dětský film zpravidla nebyl tolik zatěžkáván negativními vlivy socialistické ideologie na rozdíl od běžné, tehdejší kinematografie. Do dnešní doby je frekvence autorů, kteří se zabývají problematikou tvorby pro děti a mládež v dobách reálného socialismu, velmi nízká. A s ohledem na skutečnosti a žánry, které československému filmu v dobách nejtěžších napomáhaly udržet si svou úroveň, je při nejmenším vhodné se tomuto specifickému oboru věnovat, tak aby jeho nemalé zásluhy neupadly v zapomnění. O to spíše, když sféra filmové tvorby pro mládež patří mezi to nejlepší, co Československá filmová produkce 70. a 80. let 20. století nabízela. Za tato díla více než výmluvně hovoří úspěchy v podobě filmových mezinárodních ocenění, či samotný vývoz dětských filmů do celého světa, který několikanásobně překonával vývoz filmů pro dospělé. Pro zmapování prostředí dětské kinematografie v tehdejší Československu bude samozřejmě nutné věnovat pozornost jak samotným filmovým dílům, tak i jejich tvůrcům a podmínkám ve kterých mnohokrát filmy vznikaly.

Jedním z nejucelenějších pohledů na problematiku filmového průmyslu, zvláště pak Barrandovským studiím, přispěl do zkoumání tohoto odvětví český filmový historik a scenárista Štěpán Hulík svou

knihou s názvem Kinematografie zapomnění. Ta se rovněž stala dominantním zdrojem informací o normalizačním prostředí československého filmu. Pro faktografické údaje o jednotlivých zkoumaných snímcích je možné najít naprostou většinu informací především v práci Václava Březiny s názvem Lexikon českého filmu: 2000 filmů. Samotnými autory, a to nejen dětských filmů a jejich tvorbou, se poté detailněji zabývají Šárka a Luboš Bartoškovi ve své knize Filmové profily: Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů. Ovšem těmi nejobsáhlejšími a nejvíce vypovídajícími prameny o kinematografii zkoumaného období jsou poté samozřejmě filmy samotné. Rozborem filmů samých se rovněž pokoušíme zevrubně mapovat a pochopit technologie a situaci v tehdejší kinematografii pro děti a mládež.

Práce se rovněž zabývá pojetím a prezentací hlavních hrdinů dětských snímků v období reálného socialismu. Právě tato problematika je hlavní otázkou této bakalářské práce. A sice výzkum toho, zda je možné dětskou kinematografii typologizovat s ohledem na samotné vlastnosti a charaktery hlavních filmových protagonistů, případně, do jaké míry je možné samotné filmové postavy třídit a odlišovat. A to ať už z pohledu sledování jejich smýšlení nebo celkové role adolescentních jedinců v rámci tehdejší společnosti. Mezi nejvýraznější obrazy dětských hrdinů v kinematografii pro děti a mládež, které tato práce detailněji sleduje, patří role kolektivního hrdinství, filmový hrdina jakožto stále podceňovaný jedinec a problematika dospívající a mnohdy rebelující dívky. Tyto tři hlavní charakterové rysy byly vybrány s ohledem na jejich tehdejší aktuálnost v rámci společnosti, jenž byla více či méně dním v Československu let sedmdesátých a osmdesátých ovlivňována. Neboť ani dětská kinematografie se reflektování reálně socialistické společnosti nemohla vyhýbat.

V první kapitole se práce zabývá vymezením věkových kategorií v rámci dětských diváků a kinematografie jim určené. Ono podstatné

vymezení detailněji popisuje například Soňa Štroblová ve své knize *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*.¹ Dále má také za cíl seznámit čtenáře s ovzduším a podmínkami, které ve sledovaném období ovlivňovaly atmosféru a tvůrčí prostředí v československém filmu. A to jak z pohledu historických událostí v kinematografii primárně určené dětem a mládeži, tak i v rámci československého filmového průmyslu, bez ohledu na konkrétní vymezování jednotlivých žánrů.

Druhá kapitola se poté zaměřuje především na dětskou kinematografii, v období sedmdesátých a osmdesátých let, jako na samostatný filmový žánr. Dále zde jsou poté sledovány kariérní cesty nejvýznamnějších tvůrců této doby v čele s režisérkou Věrou Plívovou-Šimkovou, Milanem Vošmikem, či scénáristou Janem Procházkou. V pozadí nezůstává ani problematika zabývající se společenskými a politickými vlivy na samotné filmové prostředí dětského protagonisty.

Ve třetí kapitole si práce klade za cíl typologizovat tři, pravděpodobně nejsilnější a nejfrekventovanější druhy filmových hrdinů, s ohledem na jejich charakter a společenské zařazení v tehdejší československé kinematografii pro děti a mládež. Prameny pro toto zkoumání jsou samozřejmě dobová filmová díla. Ta byla vybrána v závislosti na samotnou míru výpovědnosti o typických rysech postav, ale i reflektování společenskopolitické situace ve státu.

¹ ŠTROBLOVÁ, Soňa. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa; Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. s.74.

1. Problematika dětské kinematografie v reálném socialismu

1.1 Charakteristika pojmu dětská kinematografie

První problematikou, kterou by bylo vhodné alespoň trochu osvětlit, je vymezení dětského filmu jakožto samostatné kategorie tehdejší Československé filmové tvorby. Nejčastějším kritériem, podle kterého bylo na snímek nahlíženo jako na film pro děti a mládež, byl věk diváka. V době, kdy velká část děl kterými se tato práce zabývá, vznikala, bylo věkové rozpětí diváka, kterému byl dětský film určen, ohraničeno věkem od 6 do 15 let. Přesněji se mělo jednat o 3 věkové kategorie. A sice, cílová skupina mladšího školního věku od 6 do 8 let, středního školního věku od 9 do 11 let a nejstarší kategorie starší školní věk, která byla vymezena divákům od 12 do 15 let. Toto rozdělení mělo samozřejmě své důvody, neboť každá věková skupina potřebuje příběh jiného typu i náročnosti na pochopení. Pro celkovou srozumitelnost filmu, pro tu či onu kategorii, je velice důležité jak náročný děj (z hlediska chápání dětského diváka) se na plátně odehrává, jakou má dynamiku a jak dobře dokáže diváka upoutat, tak aby udržel pozornost napříč celým promítáním. Je jasné, že například dítě předškolního věku nebude ve většině případů schopné tak dobře zachytit drobné detaily, které mohou mít vliv na budoucí pokračování příběhu, jako dospívající patnáctiletý divák. Jde samozřejmě i o nabitě životní zkušenosti, či názory a morální hodnoty, které jsou u dětí různého stádia vývoje různě rozvinuté. Například u pohádek, které jsou určeny pro ty nejmenší diváky, bývá dobro i zlo často velice jasně definováno, například v případě zla se může jednat o nejrůznější strašidelné bytosti typu čarodějnice, čertů či vodníka. Na rozdíl od toho pak může být negativní či pozitivní faktor v ději filmu pro děti a mládež daleko složitěji rozpoznatelný a je zde zapotřebí již rozvinutějšího uvažování diváka nad příběhovými liniemi děje.

1.2 Dětská kinematografie v Československu do roku 1968

Produktivní éru Československé dětské kinematografie je možné sledovat už od konce čtyřicátých let dvacátého století, kdy vznikají snímky, jako jsou *Zelená knížka* a *Na dobré stopě* od Josefa Macha², či *Malý partyzán* Pavla Blumenfelda.³ Ačkoliv v těchto snímcích velice často převládala až nepřirozená didaktičnost nad příběhem, který by měl být pro dětského diváka co možná nejrealnější, již tyto filmy stojí u zrodu velice úspěšné éry Československého dětského filmu. Původní předlohou filmu *Zelená knížka*⁴, jehož příběh byl zasazen do roku 1931 a ovlivněn hospodářskou krizí, byla pro tehdejšího dětského čtenáře dobře známá povídka *Poplach v Kovářské uličce* od spisovatele Václava Řezáče. Zbylá dvě jmenovaná díla byla rovněž inspirována nedávnou historií Československého území. V případě snímku *Malý partyzán* tvůrci pracovali s tématem odboje v poslední fázi německé okupace, kdy se hlavní postava v podobě třináctiletého Jendy aktivně zapojuje do partyzánské činnosti. Stejně tak se nedávná zkušenost s nacistickou okupací objevuje v ději Machova filmu *Na dobré stopě*. Ačkoliv jsou tyto snímky zdařile zpracované, pracují s aktuálními tématy poválečné situace v Československu a herecké ztvárnění bychom mohli ocenit spíše jako nadprůměrné, jejich kvalita ani zdaleka nedosahuje úrovně filmů pro děti a mládež ze sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století.

Ovšem mezi nejzdařilejší díla československé filmové tvorby pro děti a mládež z let padesátých bezesporu patří film *Cesta do pravěku* režiséra Karla Zemana, který v srpnu roku 1955 produkovalo Studio dětského filmu Gottwaldov.⁵ Tento snímek nevznikal primárně jen za

² *Na dobré stopě*. [film]. Režie Josef MACH. Československo, 1948.

³ *Malý partyzán*. [film]. Režie Pavel BLUMENFELD. Československo, 1950.

⁴ *Zelená knížka*. [film]. Režie Josef MACH. Československo, 1948.

⁵ *Cesta do pravěku*. [film]. Režie Karel ZEMAN. Československo, 1955.

účelem pobavení publika mistrně zvládnutými filmovými triky, nad jejichž kvalitou žasneme dodnes, ale už jen podle samotného autora měl mít i funkci edukační a Zeman jej zařazoval do žánru populárně naučné filmové tvorby. Samotná vědecká důvěryhodnost tohoto díla je podpořena faktem, že společně s Karlem Zemanem na filmu spolupracoval například prof. dr. Josef Augusta, významný český paleontolog a zároveň autor naučné literatury pro děti i dospělé, jenž byl oficiálním vědeckým poradcem filmu. Cesta do pravěku si nezískala pouze srdce československého publika, ale oslovila i veřejnost za hranicemi země. Za kvality Zemanova díla hovoří mimo jiné řada mezinárodních ocenění, jako například ta z Mezinárodního filmového festivalu v Benátkách či Manheimu. Dalším mistrovským kouskem z dílny Karla Zemana byl celovečerní snímek z roku 1966 s názvem *Ukradená vzducholod'*.⁶ Podobně jako v případě filmu *Vynález zkázy*⁷ i tady byl Zemanovi velkou inspirací román od Julese Verna *Dva roky prázdnin*. Ačkoliv byl ve výsledku příběh značně přepracován, hlavní dějové pilíře v něm zůstaly stejné. Film vypráví o pěti pražských chlapcích, kterým se na Jubilejní zemské výstavě podařilo zmocnit vzducholodi, s níž po dlouhém letu havarovali na ostrově uprostřed oceánu, kde prožívali nejrůznější dobrodružství. Po výtvarné stránce byla *Ukradená vzducholod'* velice zdařilým dílem inspirovaným původními Verneovskými ilustracemi. Filmaři zde využívali kombinace hraného a animovaného filmu, což zdařile podtrhávalo fantaskní atmosféru celého příběhu. Podobně jako *Cesta do pravěku* byla i *Ukradená vzducholod'* oceněna na několika mezinárodních filmových festivalech mimo jiné i první cenou dětské poroty v Rimini.⁸

Dalším autorem, který se nemalým dílem přičinil k rozvoji dětského filmu jakožto samostatného filmového žánru, byl scénárista Ota Hofman.

⁶ *Ukradená vzducholod'*. [film]. Režie Karel ZEMAN. Československo, 1966.

⁷ *Vynález zkázy*. [film]. Režie Karel ZEMAN. Československo, 1958.

⁸ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd., [Praha]: KMa, 2008. s. 334.

V době, kdy dětská kinematografie stále ještě postávala spíše na okraji zájmu Československých filmových tvůrců, byl Hofman jedním z mála scénáristů, kteří se orientovali převážně na tvorbu pro nejmladší diváky. Již v roce 1955 byl realizován Hofmanův první ryze dětský scénář *Punťa a čtyřlístek*⁹, jehož režie se zhostil v té době již velice zkušený režisér Jiří Weiss. Přestože i přes své hvězdné obsazení, v čele s Jarmilou Smejkalovou, Natašou Gollovou či Josefem Bekem, nebyl film *Punťa a čtyřlístek* dílem příliš zdařilým, stal se Hofmanovi jakýmsi odrazovým můstkem do světa Československého dětského filmu. O rok později se dočkal zfilmování další Hofmanův scénář, jehož předlohou byla pro dětského diváka dobře známá kniha Bohumila Říhy *Honzíkova cesta*.¹⁰ Snímek *Honzíkova cesta* vznikl pod taktovkou Hofmanova spolužáka z pražské FAMU, režiséra Milana Vošmika. Právě vzájemné sympatie a přátelské vztahy obou autorů později vedly k úspěšné spolupráci, na jejímž základě byla dětská kinematografie obohacena o několik dalších titulů. Pro příklad bychom mohli jmenovat snímky *Zpívající pudřenka*,¹¹ *Pohádka o staré tramvaji*¹² a *Anička jde do školy*.¹³ Je nepochybné, že svou tvorbou Hofman nezanedbatelně přispěl k rozvoji tohoto specifického filmového žánru již před rokem 1968, avšak doba jeho největšího vlivu v tomto odvětví měla teprve přijít.

⁹ *Punťa a čtyřlístek*. [film]. Režie Jiří WEISS. Československo, 1955.

¹⁰ *Honzíkova cesta*. [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1956.

¹¹ *Zpívající pudřenka*. [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1959.

¹² *Pohádka o staré tramvaji* [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1961.

¹³ *Anička jde do školy*. [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1962.

1.3 Situace ve filmovém studiu Barrandov na počátku normalizace

První polovina roku 1968 přinášela nejen Československým filmařům, ale i celé společnosti velkou naději v lepší zítřky. Již počátkem roku, kdy na místo tajemníka ústředního výboru Komunistické strany Československa usedl Alexander Dubček, zaslal Svaz československých filmových a televizních umělců prvnímu tajemníkovi blahopřání k jeho narozeninám, společně s přiloženou žádostí o zrušení zákazu veřejného promítání několika, do té doby zakázaných filmů. Mělo se jednat například o celovečerní snímky Sedmikrásky a O slavnosti a hostech od režisérů Věry Chytilové a Jana Němce. Krátce poté, kdy počátkem března roku 1968 předsednictvo ÚV KSČ zrušilo cenzurní dohled, 24. března vydal tehdejší ředitel Vlastimil Harnach na poradě ředitele filmového studia Barrandov prohlášení, na jehož základě neměla být filmová tvorba studia dále podrobována předběžné kontrole, jinými slovy zde byla zrušena cenzura, ovšem s výjimkou snímků týkajících se problematiky bezprostředně spjaté se zájmy Československé vlády. V těchto případech byli autoři povinni žádat o kontrolu svých děl. Ještě před srpnovými událostmi roku 1968, 6. května proběhla na půdě filmového klubu v Praze schůze zástupců tvůrčích svazů kulturního a uměleckého dění. Při této příležitosti byl zformován Koordinační výbor tvůrčích svazů v čele s režisérem Ladislavem Helgem, který měl sloužit především k obraně samotných tvůrčích svazů. Koordinační výbor mimo jiné svou nezanedbatelnou roli sehrál také při obhajobě manifestu Dva tisíce slov na půdě parlamentu, kde byl tento počín označován za kontrarevoluční.

Když v noci z 20. na 21. srpna obsadila území Československa vojska Varšavské smlouvy, byl to pro celý národ šok. Ačkoli se bezprostředně po intervenci mezi obyvateli Československa vzedmula velká vlna národní hrdosti a patriotismu, bylo i méně uvědomělým jasné, že se doposud sílící naděje na lepší zítřky a demokratizaci systému pomalu začíná rozplývat. Již v září byl zřízen vládní odbor pro tisk a informace, který začal „pevnou rukou“ vládnout sdělovacím prostředkům.

Zároveň s tímto opatřením byla opět zavedena cenzura a plošný dohled nad informačními médii, kterou nutno podotknout nedobrovolně znovu uvádí do provozu Národní shromáždění, které ji nedávno před tím zrušilo.

Tyto, i další celospolečenské změny samozřejmě ve velké míře později ovlivnily i dění v největší Československé „továrně“ na film, filmovém studiu Barrandov. Ačkoliv do konce roku 1968 stihly Barrandovské tvůrčí skupiny vytvořit dramaturgický plán pro nadcházející rok s velkým potenciálem a návazností na úspěšnou práci z let minulých, velká řada projektů se své realizace buď vůbec nedočkala, nebo byla dokončena až o mnoho let později. Jako příklad bychom mohli uvést snímek *Pevnost hadů*, režiséra Štěpána Skalského a scénáristy Alexandra Klimenta, jejichž připravovaný projekt byl pro svou údajnou finanční náročnost zastaven a své realizace se dočkal až v roce 1994 pod zkráceným názvem *Pevnost*.¹⁴ Nikdy nezrealizovaným projektem byl mimo jiné i snímek *Rallye* podle scénáře Theodora Pištěka, na kterém se rovněž podílel scénárista a režisér František Vlácil. O vysokém stádiu příprav tohoto snímku svědčí i fakt, že počátkem roku 1970 začalo Barrandovské studio s budováním závodnického depa na svých pozemcích, jež mělo být kulisami pro příběh z prostředí automobilových závodů. K realizaci ale bohužel nikdy nedošlo. Je nepopiratelné, že právě za ztroskotáním těchto projektů, ve kterých se ukrýval nemalý potenciál, stojí především celospolečenské změny úzce spjaté s posrpnovým děním.

Za zmínku jistě stojí i takzvané trezorové filmy, které byly ve své době již zrealizovány, ale jejich veřejné promítání bylo zakázáno. Jedním z nejznámějších trezorových filmů je bezesporu dílo scénáristy Jana Procházky a režiséra Karla Kachyni s názvem *Ucho*,¹⁵ s Radoslavem Brzobohatým a Jiřinou Bohdalovou v hlavních rolích. Ačkoliv autoři *Ucho* stihli dokončit ještě před koncem roku 1969 (dva měsíce před plánovaným dokončením), k samotnému promítání již ale nedošlo, neboť

¹⁴ *Pevnost*. [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. Česko, 1994.

¹⁵ *Ucho*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1970.

byl film označen za silně protirežimní a česká veřejnost jej mohla poprvé spatřit až v roce 1990. Téhož roku byl představen i na filmovém festivalu v Cannes. Dalším snímkem trezorového typu byla adaptace románu *Smuteční slavnost*¹⁶ Evy Kantůrkové. Režie se ujal Zdeněk Sirový a scénář měla na starosti právě autorka již zmíněného románu. Celé natáčení bylo velice hektické a to hned z několika důvodů. Tím prvním byl časový tlak, neboť pro filmaře bylo velice důležité snímek dokončit ještě v roce 1969 tak, aby zapadal do dramaturgického plánu téhož roku. Další komplikací bylo nasazování hlavních hereckých rolí na konkrétní natáčecí dny, neboť je jejich domovská divadla odmítala uvolnit. Ovšem největším problémem byl pro autory tehdy protirežimně laděný příběh, který měl údajně navádět k soucitu a lítosti nad hlavními hrdiny, kteří byli režimem připraveni o své majetky a toužili po pohřbu ve svém milovaném kraji. Zejména z tohoto důvodu bylo veřejnému promítání *Smuteční slavnosti* zamezeno a své premiéry a uvedení do kin se film dočkal až v roce 1990.¹⁷ A stejně jako tento snímek i dalších 11 filmových děl z období mezi lety 1968-1969 se svého zveřejnění dočkalo o dlouhých dvacet let později. Do této kategorie filmů, jež publikum nemělo šanci zhlednout v době jejich vzniku, můžeme dále zařadit i dílo Jiřího Menzela s názvem *Skřivánci na niti, či Kateřina a její děti* od Václava Gajera.¹⁸

První velkou změnou, která předznamenávala budoucí proměnu Československého filmového průmyslu, bylo odvolání ředitele Československého filmu Aloise Poledňáka, jenž byl 23. září roku 1969 nahrazen Jiřím Puršem. Personální změny na vysokých postech, zanedlouho postihly i Filmové studio Barrandov, kde byl 30. listopadu z funkce ředitele filmového studia odvolán Vlastimil Harnach a následně 1. prosince téhož roku na místo ústředního dramaturga dosazen Ludvík Toman. Po krátkém působení Jana Klementy a Bohumila Steinera, kteří

¹⁶ *Smuteční slavnost*. [film]. Režie Zdeněk SIROVÝ. Československo, 1969.

¹⁷ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. s. 95-99.

¹⁸ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd., [Praha]: KMa, 2008. s. 10.

byli vedením Barrandova pověřeni, se 1. ledna 1970 stal novým oficiálním ředitelem Filmových studií Barrandov Jaroslav Šťastný. V celku paradoxně právě až zde, ve funkci ředitele filmového studia, Šťastný prožíval svůj první profesní kontakt s filmem, neboť jeho dosavadním působištěm bylo Severočeské divadlo v Ústí nad Labem. Jeho působení výstižně shrnuje filmový scénárista Václav Šašek ve svém rozhovoru s filmovým historikem Štěpánem Hulíkem: „*Šťastný byl zoufalý. Protože on filmu vůbec nerozuměl, pořád čekal, odkud a kdy na něj vyrazí nějaký ideový nepřítel a podstrčí mu něco, co on nerozpozná jako protistátní. Já se s ním viděl asi dvakrát a bylo mně ho vlastně líto.*“¹⁹ Ovšem Šťastného kariéra na Barrandově neměla dlouhého trvání. Již 26. října jej na postu ředitele vystřídal scénárista Miloslav Fábera, který zde ve stejné funkci setrval až do roku 1977.

V počátku normalizačního procesu napříč celým Barrandovem, dramaturgických skupin nevyjímaje, otřásala vlna personálních změn. Tvůrčí skupinu dětského filmu Švábík-Procházka však tento jev příliš nepoškodil. Nutno dodat, že tyto personální obměny povětšinou nebyly ku prospěchu té či oné části studia. Důvodem bylo nahrazování zkušených a v branži zaběhlých odborníků lidmi, jejichž kvalifikace (na rozdíl od ideových názorů) nebyla ideální. V čele tvůrčí skupiny dětského filmu stál do roku 1969 scénárista a dramaturg Jan Procházka. Krátce poté, kdy se situace v Barrandovských studiích začala zhoršovat, Procházka na svou pozici rezignoval a po vzájemné dohodě předal vedení skupiny scénáristovi Otovi Hofmanovi. Ten byl díky svým mnohaletým zkušenostem v oblasti tvorby pro děti a mládež a nezainteresovanosti v dění před srpnem 1968 ideálním nástupcem s velmi dobrou kvalifikací. O takto šetrné obměně na vedoucích postech už se bohužel nedá hovořit v případě ostatních Barrandovských skupin, které procházely velmi výraznou personální a ideologickou transformací. Jednou z hlavních

¹⁹ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. s. 97.

postav tohoto dění byl ústřední dramaturg Ludvík Toman, jenž se koncem roku 1969 stal zástupcem Filmového studia Barrandov v nově zformované komisi, která byla pověřena stranickými prověrkami celozávodního výboru filmového studia. Právě Toman byl přesvědčený o tom, že je zapotřebí radikální proměny Československé kinematografie tak, aby byly vyloučeny jakékoliv protirežimní tendence a film jakožto masové médium co možná nejlépe sloužil socialistické společnosti. Komise, jejímž byl Toman členem, později vydala usnesení, na jehož základě byli členové celozávodního výboru z velké části odvoláni a nahrazeni novým prověřeným obsazením. Později, v lednu 1970, byla tato zvláštní komise transformována v oficiální komisi pro prověřování zástupců strany ve filmovém studiu. Ačkoliv z počátku fungování tohoto orgánu nebyla efektivita selektování osob úplně podle představ vrcholných stranických představitelů, po následném zpřísnění postupů při pohovorech se začalo personální obsazení studií radikálně měnit. Z celkového počtu 457 prověřovaných členů strany jich zde po tomto úkonu dále setrvalo 330. Zbylých 127 osob bylo postihnuto zrušením členství, vyloučením ze strany, či propuštěním z Barrandovských studií. Mezi propuštěnými figurovala taková jména jako například režiséři Jan Němec, Ladislav Helge, či dramaturg Ludvík Pacovský.²⁰

²⁰HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. s. 99-105.

1.4 Porovnání vývojové linie dětského filmu a filmu pro dospělé po roce 1968

Již samotné interní dění ve studiích pražského Barrandova dávalo tušit, že léta sedmdesátá nebudou, alespoň co se kinematografie týče, přirozeným pokračovatelem ve smyslu vývoje filmu z let šedesátých. Ovšem je zde možné vyzorovat v celku velké diference mezi kinematografií primárně určenou dospělému publiku a filmy pro děti a mládež. Jak již bylo zmíněno tvůrci dětských filmů, potažmo Barrandovská skupina dětského filmu, vděčí za značné zachování své kontinuity tvorby příchodu Oty Hofmana, jenž po vzájemné dohodě vystřídal Jana Procházku na pozici hlavního dramaturga skupiny. Výraznému zlomu ve vývoji kinematografie určené dospělému divákovi, přispělo hned několik faktorů. Tím prvním je bezesporu personální obměna, která postihla celé studio. Kvůli tomu opustila ateliéry nebo byla ze svých předchozích pozic sesazena velká řada kvalitních a zkušených autorů. Pro příklad můžeme uvést případ režiséra Jana Němce, který od roku 1964 produkoval vždy alespoň jedno dílo ročně, a to až do jeho propuštění z Barrandovských studií. Po jeho odchodu z Barrandova, a posléze i z Československa, se opět k plnohodnotné režisérské práci ve své vlasti vrátil až v roce 1990, kdy měl v Československu premiéru jeho komediální snímek *V žáru královské lásky*.²¹ Dalším autorem, který byl nucen svou filmařskou kariéru přerušit, byl režisér Ladislav Helge. Ačkoliv Helge ve své produkci nepřispíval do československého filmového fondu takovou měrou jako Jan Němec, a většina jeho filmů během normalizace byla zakázána i s jeho odchodem, přišel filmový průmysl o další potenciálně kvalitní filmografii.

Ovšem úbytek kvalitních autorů nebyl zdaleka tím jediným důvodem kvalitativního úpadku filmových děl. Tím dalším faktorem, který nemalou měrou přispěl ke zhoršení tvůrčího ovzduší u autorů filmů pro dospělé,

²¹ *V žáru královské lásky*. [film]. Režie Jan NĚMEC. Československo, 1990.

byl ideologický dohled nad jejich díly a opětovné zavedení cenzury. Z toho nejčastěji pramenily zásadní změny ve scénářích, jejich zamítání, nebo samotné uzamykání snímků do pomyslných trezorů. Sem patřily například již zmiňovaná *Smuteční slavnost*, *Ucho* nebo *Den sedmý, osmá noc* od režiséra Evalda Shorma.²² Politickou nezávadnost snímků produkovaných studiem měla vymáhat Ideově umělecká rada, jež byla pro Barrandovská studia uvedena v praxi v březnu roku 1970. Hlavní náplní této rady bylo především zkoumání scénářů, případně již zhotovených filmů z hlediska jejich přínosu socialistické kinematografii. Ať už tento orgán působil pod názvem Ideově umělecká rada, či později od roku 1971 jako poradní sbor ústředního dramaturga, nemůže být sporu o tom, že na svém účtu má za dobu svého působení velkou řadu zamítnutých, nebo zásadně pozměněných původních námětů. Již z tohoto krátkého výčtu je zřejmé, že kinematografie pro dospělé po srpnu 1968 nezažívala právě produktivní období, ale spíše postávala na místě.

Naopak vývoj dětské kinematografie, po personálních i politických změnách v Barrandovských studiích, zaznamenal znatelný růst. Tomuto žánru se, alespoň v rámci Barrandova, s notnou dávkou štěstí vyhnulo nahrazení vedoucího dramaturgické skupiny za dosazenou osobu, která by měla spíše než oborovou, tak “správnou“ ideologicko-politickou kvalifikaci. Dokonce zde na rozdíl od dalších dramaturgických skupin počet kvalitních autorů spíše rostl, to především z toho důvodu, že zde jinde zavrhaní a nevhodní tvůrci mohli hledat jakési útočiště. Pro příklad bychom mohli uvést scénáristu a bývalého hlavního dramaturga skupiny Jana Procházku. Jeho scénář *Už zase skáču přes kaluže*²³ byl zfilmován režisérem Karlem Kachyňou, a přestože byl původním autorem scénáře právě Procházka, který již patřil mezi tvůrce nevhodné, mohl být film realizován a následně uveden na plátne kin. Avšak v oficiálních

²² *Den sedmý, osmá noc*. [film]. Režie Evald SCHORM, Jan KAČER. Československo 1969.

²³ *Už zase skáču přes kaluže*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1970.

titulcích bylo nutné uvádět na místo autentického autora scénáře Otu Hofmana, jenž v tomto případě Procházkův podíl na filmu pokryl. Dalšími takto chráněnými scénáři byly například pohádky Boženy Němcové, *Tři oříšky pro Popelku*,²⁴ *Princ Bajaja*²⁵ a druhý Procházkův scénář *Páni kluci*,²⁶ pod jehož autorstvím byl tentokrát podepsaný Vít Olmer a realizace se zhostila režisérka Věra Plívová-Šimková.

Co se týče cenzury a ideologického dohledu, byla dětská kinematografie opět o něco svobodnějším tvůrčím prostředím než kinematografie primárně určená dospělému publiku. Hlavním důvodem bylo zaměřování se kontrolních orgánů především na snímky pro dospělé, jež podrobovali velice přísným nárokům. O to menší nátlak byl poté vyvíjen na dětskou tvorbu, ačkoliv i zde některé podmínky filmy splňovat museli. Jednalo se například o vyzdvihování potřeby zařadit jedince do organizovaných struktur, jako byly pionýrské organizace. Již z tohoto krátkého výčtu těch největších rozdílů, které ovlivňovaly tvůrčí prostředí obou filmových žánrů, můžeme vyzorovat, že atmosféra v dramaturgické skupině dětského filmu, byla nezanedbatelně vlídnější jak vůči filmovým námětům, tak vůči autorům samotným. Nemůže být tedy divu, že dětskou kinematografii, jakožto specifické tvůrčí prostředí pro své svobodnější klima, vyhledávala celá řada filmových tvůrců, kteří by v jiných žánrech jen těžko nalézali obdobné podmínky pro svou práci.

²⁴ *Tři oříšky pro Popelku*. [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo / Východní Německo, 1973.

²⁵ *Princ Bajaja*. [film]. Režie Antonín KACHLÍK. Československo, 1971.

²⁶ *Páni kluci*. [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1975.

2. Dění v dětském filmu v 70. a 80. letech 20. Století

2.1 Osobnosti dětské kinematografie v době normalizace

V této podkapitole bychom se rádi zaměřili na osobnosti, které v době reálného socialismu působili a do značné míry ovlivňovali podobu tohoto specifického žánru – dětské kinematografie. Zprvu by bylo vhodné věnovat pozornost filmovým tvůrcům, jejichž působení v tomto odvětví kinematografie můžeme sledovat již od počátku jejich kariéry a později i těm, kteří k tomuto filmovému směru byli v podstatě donuceni přestoupit a to především na základě posrpnových událostí v Československu.

V duchu zachování etického kodexu se v této podkapitole budeme věnovat v první řadě autorům ženského pohlaví. A kým jiným tento výčet započít, než jednou z neplodnějších režisérek dětského filmu v době normalizační Věrou Plívovou-Šimkovou.

Byla absolventkou pražské FAMU, kde studovala obor režie u scénáristy a režiséra Bořivoje Zemana. Už v době studií inklinovala spíše k tvorbě pro nejmenší diváky a právě tenhle směr se později stal její celoživotní pracovní náplní. Právě své působení na Akademii múzických umění zakončila krátkometrážním snímkem s dětskou tematikou – Než se rozhrne opona. Po ukončení studií se její tvůrčí zaměření stále více unifikovalo v rámci dětské kinematografie a to převážně díky pozici asistentky režie ve filmovém studiu Barrandov. Skrze nějž měla možnost spolupracovat s takovými osobnostmi, jako byli Jiří Hanibal, Vojtěch Jasný nebo Karel Kachyňa, s nímž se podílela na dobrodružném filmu Král Šumavy.²⁷

Její první samostatné významnější filmové počiny můžeme sledovat již v době před normalizační, kdy v roce 1966 spatřil světlo světa, a to

²⁷ *Král Šumavy*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1959.

nejen toho filmového, režisérčin celovečerní debut *Káťa a krokodýl*.²⁸ Na scénáři snímku natočeného dle knižní předlohy autorů N. V. Gernetové a G. B. Jagfelda spolupracovala s Otou Hofmanem. Již v tomto filmu, primárně určeném kategorii mladšího a středního školního věku, je více než zřetelné, s jakým citem pro nejmladší publikum dokáže autorka tvořit a vtiskávat hravost společně s lehkostí a bezstarostností dětského světa do svých děl. Proto není divu, že již tato autorská celovečerní prvotina byla oceněna řadou filmových cen. Mezi ty patří i vítězství na mezinárodní přehlídce filmů pro děti v Gijonu z roku 1966. Do roku 1968 Plívová-Šimková produkovala ještě další filmové dílo, a to snímek *Tony, tobě přiskočilo*,²⁹ na jehož režii spolupracovala společně s Drahomírou Reňákovou-Královou a scénář byl dílem Františka Pavlíčka. Ovšem od roku 1970 můžeme s trochou nadsázky hovořit o zlatých časech Věry Plívové-Šimkové, alespoň co se jejího podílu na dětské kinematografii v tehdejší Československu týče. Právě v následujícím desetiletí dokázala filmový fond u nás obohatit o dalších sedm filmů. Mezi ně je možné řadit i nejvýraznější díla tohoto filmového žánru, kterými bez sebemenších pochyb jsou například *Páni kluci*³⁰ dle knižní předlohy *Dobrodružství Toma Sawyera* od Marka Twaina a scénáře Víta Olmera a Jana Procházky z roku 1975. Dalším z nich je snímek *Krakonoš a lyžníci*,³¹ jenž vychází z legend a pohádek Krkonoš. Svým scénářistickým umem se pod ním podepsala Jana Poslušná-Knitlová.³²

Z již zmíněného je více než jasné, že Věra Plívová-Šimková je jednou z nejvýznamnějších osobností tohoto specifického filmového žánru. Především díky jejímu výjimečnému talentu přizpůsobovat a

²⁸ *Káťa a krokodýl*. [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1966.

²⁹ *Tony, tobě přiskočilo*. [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ, Drahomíra REŇÁKOVÁ-KRÁLOVÁ. Československo, 1968.

³⁰ *Páni kluci*. [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1975.

³¹ *Krakonoš a lyžníci*. [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1980.

³² LEVÝ, Jiří. *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. s. 59-60.

prezentovat filmovou kulturu těm nejmenším divákům a také díky citu a vžívání se do dětského smýšlení, je hodna titulovat se nejvýznamnější autorkou dětské kinematografie. Svým profesním působením v tomto žánru výrazně přispěla k jeho rozvoji. Z dětské kinematografie se začalo i její zásluhou stávat tvůrčí prostředí, do kterého se postupem času začala zapojovat autorská elita z tehdejšího Československa, která se doposud orientovala zejména na filmy pro dospělé diváky. I to byl jeden z jejích velkých přínosů, neboť doposud bylo toto odvětví spíše doménou začínajících režisérů, pro něž to bylo jakési mezipatří před vstupem do dospělého filmu.

Tak jako Plívová-Šimková se i další autor, o kterém se budeme zmiňovat, věnoval od samotného počátku své tvorby odvětví dětské kinematografie. Stejně tak jeho první kroky do velkého světa filmu vedly přes studia, v největší líně českých filmařů – pražské FAMU. Právě Milan Vošmik patří mezi první generaci absolventů Akademie múzických umění. Již na počátku svého studia, respektive ve druhém ročníku, režíroval krátký dětský film s názvem *Dětská ozdravovna*.³³ Dětské tématice se pak věnoval i po zbytek svého studia. V posledním ročníku si připsal zajímavý školní primát, a to jeho poslední školní snímek *Matúš*.³⁴ Ten byl rovněž i vůbec prvním barevným filmem na FAMU.

Jak již bylo řečeno, právě z Vošmikových školních let pochází pro Český film významná spolupráce se spolužákem a scénáristou Otou Hofmanem, který se později stal jedním z nejdůležitějších mužů dětské kinematografie. Právě spojení těchto dvou tvůrců bylo v počátcích pro tento specifický žánr důležité a zároveň i pomyslným odrazovým můstkem k lepším zítřkům. Ačkoliv Milan Vošmik ke konci roku 1969 zemřel, a tudíž svou tvorbou fyzicky do období normalizace příliš nezasáhl, je téměř nutné mu v této práci určitý prostor věnovat.

³⁴ *Matúš*. [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1953.

V roce 1957 přechází z dosavadního místa externího pracovníka na post samostatného oficiálního režiséra filmových studií Barrandov, kde se stále věnoval dětské tematice. I zde stále více než dobře fungovala jeho spolupráce se spolužákem z FAMU. Roku 1956 vznikl pod Vošmikovou taktovkou a na základech scénáře Oty Hofmana film *Honzíkova cesta*.³⁵ Za toto dílo si později autoři, konkrétně z mezinárodního filmového festivalu v Benátkách, odvezli cenu za nejlepší dětský film pro nejmenší. Později následovaly filmy neméně úspěšné, jako například *Pohádka o staré tramvaji*, či povídka *Magdaléna* z povídkového filmu.³⁶ Na režii právě zmíněného se podílel s dalšími tvůrci konkrétně s Jiřím Hanibalem a Jaromírem Dvořáčkem. Celý povídkový film pak nazvali velmi jednoduše a výstižně – *Povídky o dětech*.³⁷

Naopak režisérem, který si svou cestu k dětskému filmu musel v rámci své filmové kariéry prošlapat, byl Jiří Hanibal. Hanibal se krátce po absolvování FAMU, v roce 1953, stal asistentem katedry režie této školy, kde setrval i následujících šest let. Roku 1959 začal působit coby asistent režie Barrandovských studií. Zde se mu dostalo prostoru pro realizaci jeho debutu *Všude žijí lidé*,³⁸ pod záštitou tvůrčí skupiny FSB Šebor – Bor. První filmové dílo, které se dotýká problematiky československé mládeže, byl film, jenž vznikl roku 1962 a nesl název *Život bez kytary*.³⁹ Tento snímek v podstatě předznamenával další vývoj Hanibalova žánrového zaměření. Jedním z prvních ryzích filmařských děl řadících se do kategorie dětského filmu byla spolupráce na povídkovém filmu – *Povídky o dětech*.⁴⁰ Do tohoto projektu, určeného především těm

³⁵ *Honzíkova cesta*. [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1956.

³⁶ BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily.: Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. 2. Praha: Čs. filmový ústav, 1986. s. 499.

³⁷ *Povídky o dětech*. [film]. Režie Milan VOŠMIK, Jaromír DVOŘÁČEK, Jiří HANIBAL. Československo, 1964.

³⁸ *Všude žijí lidé*. [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1960.

³⁹ *Život bez kytary*. [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1962.

⁴⁰ *Povídky o dětech*. [film]. Režie Milan VOŠMIK, Jaromír DVOŘÁČEK, Jiří HANIBAL. Československo, 1964.

nejmenším divákům, přispěl svou povídkou s názvem Kapr. Společně s dalšími dvěma autory si za něj vysloužil ocenění v podobě cen z festivalů dětského filmu v Cannes a Gottwaldově. Dále následovala velká řada snímků orientovaných na dětské publikum. Pro příklad bychom mohli zmínit díla jako Údolí krásných žab⁴¹ z roku 1973. Na scénáři tohoto filmu se osobně podílel se Stanislavem Rudolfem.⁴² Dalším výtvorem ze šuplíku dětské kinematografie byl příběh z prostředí dětského domova, který líčí strasti a starosti žijící dívky, které život nepřál a osud jí nebyl nakloněn. Dílo vzniklo v roce 1974 a bylo pojmenováno Velké trápení.⁴³

Již v této době se v dílech Jiřího Hanibala začíná objevovat doposud ne tak často frekventovaný faktor deziluze a nejistoty, který byl častěji v dosavadní dětské kinematografii opomíjen. Problémem bylo, že stále ještě přetrvával trend, jenž diktoval uchopit produkci dětských snímků nahlížejších na svět a společnost jako na téměř idylické. Ačkoliv se tento prvek na první pohled může zdát lehce nevhodným pro oči malého publika, je nutné vzít v potaz, že v letech sedmdesátých se československé dětské publikum dostává do kontaktu s filmem pro dospělé mnohem častěji než v předchozích desetiletích. Bylo tedy možné počítat s tím, že tato věková kategorie byla v porovnání se svými předchůdci filmově divácky vyspělejší a tudíž v rámci možností připravena přijímat i ne vždy „růžovou“ realitu tehdejšího světa. Zároveň byl tento přístup k tvorbě i jakýmsi edukačním doplňkem, který nenásilnou formou mohl dítěti ukázat přítomnost nejrůznějších negativních situací, které je mohou v následujících letech potkat a nabídnout možná řešení, jak se s nimi vypořádat.

⁴¹ *Údolí krásných žab*. [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1973.

⁴² URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995- . díl 5. 1971-1980. s. 350.

⁴³ *Velké trápení*. [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1974.

Nejen pro tento téměř inovativní přístup radíme Jiřího Hanibala mezi nejvýznamnější osobnosti normalizační dětské kinematografie. Neboť kdo mohl více určovat směr, jakým se československý film bude vyvíjet, než samotní tvůrci, kteří historii tohoto oboru svým dílem psali. Do pozdější Hanibalovy tvorby můžeme rovněž zahrnout snímky jako příběh ne příliš oblíbeného učitele, který na školním cyklistickém výletě nahradí svého, studenty o poznání lépe přijímaného, kolegu a i přes všechny počáteční nesympatie si dříve zavrhovaného kantora žáci oblíbí a získají si k němu cestu. I tento film s názvem *Leť, ptáku, leť*,⁴⁴ můžeme zahrnout do pomyslného regálu se štítkem vzdělávací kinematografie od Jiřího Hanibala.⁴⁵

Nyní nám dovoluť věnovat pozornost autorům, kteří se k tomuto směru kinematografie uchýlili, jakožto ke svobodnějšímu tvůrčímu prostředí v porovnání s jinými tematickými žánry v rámci normalizační československé filmové produkce. A kým jiným začít tento výčet než jedním z nejzvučnějších jmen vůbec režisérem Karlem Kachyňou.

Karel Kachyňa zahájil svou cestu k filmové elitě podobně jako už zmínění tvůrci a to studiem na pražské FAMU. Z jeho studijních projektů nad všemi vyčnívá dokumentární snímek o osidlování českého pohraničí, s názvem *Není stále zamračeno*, který se stal zároveň jeho absolventským projektem. Po ukončení studií, v návaznosti na svůj absolventský snímek, začal působit ve studiích dokumentárního filmu a později i u Československého armádního filmu. Odsud také pochází první celovečerní film, na kterém spolupracoval s dalšími kolegy. Film nese název *Dnes večer všechno skončí*⁴⁶ a pojednává o mladém vojákově, který se pošetile a bláznivě zamiluje do nepřátelské špionky. Kachyňova pozdější tvorba je právě tímto tematickým směrem silně ovlivněna.

⁴⁴ *Leť, ptáku, leť*. [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1978.

⁴⁵ BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily.: Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. 2., Praha: Čs. filmový ústav, 1986. s. 123-127.

⁴⁶ *Dnes večer to všechno skončí*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1954.

Načež pod jeho vedením začínají vznikat další snímky z vojenského prostředí jako například *Ztracená stopa*⁴⁷ nebo *Král Šumavy*,⁴⁸ jenž režiséra v jeho dosavadní kariéře nejvíce přiblížil širokému spektru publika. Zároveň si díky tomuto dílu získal divácký obdiv a pozornost a rovněž si za něj vysloužil cenu Československé filmové kritiky.⁴⁹ O rok později vchází do kin neméně úspěšný celovečerní film *Práce*,⁵⁰ který se od předešlých v mnohém nelišil tematikou a prostředím, ale přece jen zde malá odchylka od dosavadní tvorby byla. Právě v *Práčeti* se začíná objevovat spojení dětského hrdiny a krutého válečného prostředí.⁵¹ A je více než jasné, že Kachyňa má pro pojetí dětského světa a vžití se do duší mladých, těžkou životní realitou nikterak šetřených, dětí velký cit. Tento talent režisér naplno prokázal v poetickém příběhu o dospívající a citově ne zcela vyzrálé dívce a jejím vztahu s nezkrotným vraníkem Primem, na jehož základě u dívky vyplouvají na povrch její ochránářské a opatrovatelské pudy. Nejen, že tento film přináší do Kachyňova portfolia čistou tematiku dětství a dospívání, ale zároveň zde jsou položeny základní kameny pro budoucí veleúspěšnou spolupráci se scénáristou Janem Procházkou, neboť právě ten se na scénáři k filmu *Trápení* podílel.⁵²

Ovšem doposud Karla Kachyňu nemůžeme profilovat pouze jako režiséra dětských filmů. Důvodem je fakt, že kontinuálně s těmito snímky, které se věnují dětské kinematografii, vznikala díla s vážnou tematikou. Mezi nimi můžeme najít filmy jako *Naděje*⁵³ s Hanou Hegerovou a Rudolfem Hrušínským, *Vysoká zed'*⁵⁴ s Vítem Olmerem a nebo snímky,

⁴⁷ *Ztracená stopa*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1955.

⁴⁸ *Král Šumavy*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1959.

⁴⁹ KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. s. 214 - 215

⁵⁰ *Práce*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1960.

⁵¹ BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., rozš. vyd. Praha: Cinema, 1997. s. 321.

⁵² *Trápení*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1961.

⁵³ *Naděje*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1963.

⁵⁴ *Vysoká zed'* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1964.

kteřé můžeme přiblížit směru nastolenému českou novou vlnou *At' žije republika*⁵⁵ a *Kočár do Vídně* z roku 1966.⁵⁶

Později, a to ke konci roku 1969, režisér dokončuje práce na již zmiňovaném snímku *Ucho*. Scénář tohoto filmu vypracoval, už tenkrát pro vedení komunistické strany ne zcela vhodný tvůrce, scénárista Jan Procházka. Právě v této době, kdy byl film označen jako protirežimní a tudíž nevhodný pro projekci do československých kin, přenechává scénárista vedení tvůrčí skupiny dětského filmu, která nesla název Švabík-Procházka, již zmiňovanému Otovi Hofmanovi a sám se odebírá do, alespoň na oko, tvůrčí nečinnosti. Ačkoliv to tak oficiálně bylo, spolupráce obou autorů, tedy Kachyni a Procházky, nadále pokračovala a rozhodně nemůžeme tvrdit, že jen na pomyslného půl plynu. Na základě tohoto pracovního vztahu, po pouhém roce od nezdařilého uvedení *Ucha*, autoři finišují s pracemi na filmové verzi příběhu Alana Marshalla – *Už zase skáču přes kaluže*.⁵⁷ V této, dnes již téměř legendární adaptaci, přenesli tvůrci Marshallův příběh do malebného moravského městečka. Zde se malý chlapec úspěšně potýká s nástrahami osudu v podobě vážných zdravotních potíží a to navíc s tak úžasnou zarputilostí a odhodláním proto, aby si splnil svůj sen, v který tolik věří. Ačkoliv měl Procházka jako scénárista na tomto díle velký podíl, jeho jméno bylo s ohledem na režimní komplikace raději utajeno. Oficiálně nesměl figurovat ve filmovém průmyslu, a tak byl scénář zaštiťován Otou Hofmanem, tehdejšíím vedoucím tvůrčí skupiny dětského filmu.

Ovšem vraťme se zpět ke Karlu Kachyňovi. Ten sice po srpnových událostech stále svět kinematografie pro dospělé neopouští, ale k žánru a tématice dětí se pořád více ve své tvorbě vrací. Snad i proto, že zde viděl svůj velký potenciál a rovněž i svobodnější a vzdušnější tvůrčí prostředí.

⁵⁵ *At' žije republika* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1965.

⁵⁶ *Kočár do Vídně* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1966.

⁵⁷ *Už zase skáču přes kaluže*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1970.

Jeho působení v této podskupině dále pokračuje snímkem *Robinsonka*,⁵⁸ dle knižní předlohy Marie Majerové z roku 1974, jenž vypráví o nezáviděníhodné životní situaci mladé dívky. Osudovými peripetemi je nucena ve svém životě změnit své postavení a převzít roli dospělé a schopné ženy, která se musí postarat nejen o sebe, ale také o rodinu. Celý příběh je navíc skvěle podtržen hudebním doprovodem pocházejícím z dílny Zdeňka Lišky.⁵⁹ Dále můžeme jmenovat díla jako například pohádku *Malá mořská víla*,⁶⁰ *Čekání na déšť*⁶¹ či drama zasazené ve světě dítěte *Počítání oveček*.⁶² Avšak k vrcholům Kachyňovi tvorby zajisté patří dva příběhy, dělící od sebe sedm let, pojící kruté válečné prostředí a malé hrdiny, kteří jsou realitě tohoto světa vystaveni. Prvním z nich je televizní film dle knižní předlohy Oty Pavla *Zlatí úhoři*.⁶³ Tento snímek byl ještě před odvysíláním v československé televizi vyznamenán Hlavní cenou mezinárodního televizního festivalu *Prix Italia*. Tím druhým je potom opět brilantní adaptace na motivy Oty Pavla *Smrt krásných srnců*.⁶⁴ V této tvorbě jde o spojení téměř idylických chvil trávených na českém venkově a naopak těch smutných a tragických momentů v podobě příchodu německé okupace.⁶⁵ A třebaže byl Kachyňa jedním z největších režisérů naší historie, za jeho velký příspěvek do filmového fondu dětské kinematografie můžeme tak trochu paradoxně vděčit událostem, které se odehrály v československých filmových studiích po roce 1968.⁶⁶

⁵⁸ *Robinsonka*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1974.

⁵⁹ BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily.: Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. 2., Praha: Čs. filmový ústav, 1986. s. 178

⁶⁰ *Malá mořská víla*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1976.

⁶¹ *Čekání na déšť*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1978.

⁶² *Počítání oveček*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1981.

⁶³ *Zlatí úhoři*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1979.

⁶⁴ *Smrt krásných srnců*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1986.

⁶⁵ URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995- . díl 6. 19781-1993. s. 424-426

⁶⁶ BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily.: Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. 2., Praha: Čs. filmový ústav, 1986. s. 176-181.

Avšak abychom nevěnovali pozornost pouze filmovým režisérům, je více než vhodné se poohlédnout za prací dalších profesí. A právě zde je nutné věnovat naši pozornost spisovateli, scénáristovi, dramaturgovi a politickému publicistovi Janu Procházkovi.

Po té co vystudoval Vyšší rolnickou školu v Olomouci, působil krátce jako vedoucí na statku mládeže, kde začínají vznikat Procházkovy první povídky. Později zastával funkci v zemědělském referátu krajského výboru československého svazu mládeže a následně na to byl díky dobrým pracovním výsledkům přesunut na Ústřední výbor ČSM. Ovšem v roce 1956, v kontextu s událostmi spojenými s politickým povstáním v Maďarsku, se jeho postoje ke komunistické straně začínají pomalu měnit. O tři roky později se staví do vedoucí role tvůrčí skupiny filmového studia Barrandov, kde navazuje první kontakty s velkým filmem a jmenovitě s Karlem Kachyňou. Skrze vzájemné sympatie s tehdejším prezidentem Novotným se později dostává i k nejrůznějším stranickým funkcím a rovněž má možnost působit v ideologické komisi Ústředního výboru komunistické strany a scénáře z Procházkových rukou jsou pro český film atraktivním zbožím. Ačkoliv by prozatím vše napovídalo tomu, že byl scénárista systémem oblíbeným a zároveň obdivovaným, jeho situace se začne značně komplikovat po uvedení jeho dalších děl. Mezi ně patří snímek *Kočár do Vídně*⁶⁷ a zejména pak *Ucho*.⁶⁸ Poté je pod autorovým jménem téměř podepsán rozsudek nad jeho kariérou, a to v podobě krátkého filmu s názvem *Svědectví od Seiny*, kde zaznívá Procházkův značně upravený a sestříhaný odposlech tak, aby jeho osobu co nejvíce zdiskreditoval. V záznamu scénárista užívá vulgarismů a ostře kritizuje své kolegy.⁶⁹ Shodou okolností toto odvysílání proběhlo českými televizory právě v době, kdy Procházka s Kachyňou dokončovali

⁶⁷ *Kočár do Vídně* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1966.

⁶⁸ *Ucho*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1970.

⁶⁹ *Svědectví od Seiny – StB propaganda*. *Youtube*. [online]. 13. 8. 2007 [vid. 2017-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=l66vC4_tM2o

jejich posledně jmenovaný trezorový snímek. Později se ve prospěch dětského filmu vzdává i funkce vedoucího tvůrčí skupiny a odchází do pozadí. Během období kdy se Procházka marně snažil rehabilitovat, spatřil světlo světa již zmiňovaný snímek *Už zase skáču přes kaluže*.

Ten, jako celá řada děl před ním, pocházel ze spolupráce s Karlem Kachyňou, od níž byl i samotný režisér za nemalého příspěvní STB nucen odstoupit. Jan Procházka zemřel roku 1971 na rakovinu slepého střeva, ale jeho scénáře byly realizovány i nadále. Pro příklad můžeme jmenovat dobrodružný dětský film o nevinném rošťáctví *Páni kluci* z roku 1975 zfilmovaného Věrou Plívovou – Šimkovou⁷⁰ nebo také televizní film, dle Procházkovy povídky *Městem chodí Mikuláš*, jež se své filmové podoby dočkala až v roce 1992.⁷¹

Posledním tvůrcem, kterému bychom se v této kapitole rádi věnovali, je režisér a scénárista jménem Oto Koval, jehož k dětskému filmu přivedla zejména spolupráce s dalším velkým režisérem Jiřím Hanibalem. Původním zaměřením slaboproudý elektrotechnik vystudoval na přelomu padesátých a šedesátých let večerní školu filmové tvorby při pražské FAMU, jež pro něj byla startovací čarou do československých filmových studií. Právě po dokončení večerního studia získává první pracovní zkušenosti v Barrandovském filmovém studiu coby asistent režie u Martina Friče, Jiřího Sequence a mnoha dalších. Až spolupráce s Jiřím Hanibalem na filmu *Dědeček, Kyliján a já*⁷² Kovala definitivně přivedla k žánru dětské kinematografie. Právě v tomto odvětví debutoval snímkem *Lucie a zázraky* z roku 1970. Snímek, který byl zfilmován podle knižní předlohy Oty Hofmana, pojednával o malé dívence z dětského domova a živém plyšovém psovi, jenž hlavní hrdince pomáhá v hledání její maminky. Právě po této filmové prvotině Koval veřejně prohlásil: „*Dětský film mám velmi rád. Snad proto, že se tady nejlépe ukáže, zda je film*

⁷⁰BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., rozš. vyd. Praha: Cinema, 1997. s. 288.

⁷¹*Městem chodí Mikuláš*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1992.

⁷²*Dědeček, Kyliján a já*. [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1966.

*dobrý, nebo ne. Dětské obecnstvo je nesmlouvavé, nedá se předem ovlivnit a vždy dá upřímně najevo svůj názor. Neznám nic hezčího, než kino plné rozesmátých dětí.*⁷³ Ovšem za nedlouho po tomto úspěšném debutu se Koval přes filmy *My tři a pes z Pětipes*, podle stejnojmenné knihy Václava Čtvrťka, a film *Družina černého pera*, začíná formovat v režiséra, který je sice zaměřený výhradně na dětský žánr, ale jeho filmy rovněž mohou sledovat i dospělí, bez toho aby pro ně byl příběh příliš jednoduchý. Právě tento fakt mu byl později často vytýkán. Ve filmech Oty Kovala mnozí mohou postrádat bezstarostnou stránku dítěte a jeho poeticky pojatého světa, neboť právě v jeho tvorbě je dětský hrdina velice často zasazen do role naprosté individuality, která stojí mimo běžné vrstevníky a potýká se s problémy, jež by mohly být těžko překonatelné i pro dospělého člověka. Podle některých názorů byl právě k tomuto směru smýšlení, v rámci tvorby, ovlivněn psychickými následky autonehody, po které byl upoután na invalidní vozík. Po této životní zkušenosti produkuje filmy *Jakub*⁷⁴ a *Nechci nic slyšet*,⁷⁵ na nichž je více než patrné, že nejsou pouze běžným produkčním dílem, ale spíše než to jsou jakýmsi seberealizováním Kovala v jeho nelehké situaci. V posledním jmenovaném snímku je hlavním hrdinou malý chlapec, který právě během těžké autonehody ztratí oba rodiče a jako jediný z posádky vozidla vyvázne živý.⁷⁶ V tomto momentě se začíná rozehrávat samotná podstata děje, a sice to, jak se vypořádat s takovýmto životním osudem, se kterým do značné míry měl i samotný autor zkušenost a odpověď na tuto otázku si v díle pokládal. Je zřejmé, že toto dětské drama i samotný námět je těžko zpracovatelný dospělým publikem. Tím spíše je pak pro malého

⁷³ LEVÝ, Jiří. *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. s. 39-40.

⁷⁴ *Jakub*. [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1976.

⁷⁵ *Nechci nic slyšet*. [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1978.

⁷⁶ BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 151.

diváka více než složité pochopit podstatu filmu a zároveň porozumět příběhu jako celku.⁷⁷

Později se režisérova tvorba přeci jen trochu více začíná přizpůsobovat nejmenšímu publiku. První vlastovkou této éry je pohádkový příběh *Kočí princ*,⁷⁸ ve kterém se malí hrdinové smiřují s realitou stěhování rodiny na jiné místo. Tento fakt si zkrášlují dětskou fantazií, tak jak to umí jen malé děti. Do stejného pomyslného šuplíku filmů pro nejmenší můžeme zahrnout i Ladovsky laděný příběh *Kaňka do pohádky*.⁷⁹ Později však Kovalova tvorba lehce ztrácí a to především za mohutného přispění osvětových tendencí a díky tomu i nebývalého obsahového prázdna.⁸⁰

⁷⁷URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995- . s. 180-181.

⁷⁸ *Kočí princ*. [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1978.

⁷⁹ *Kaňka do pohádky*. [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1981.

⁸⁰ LEVÝ, Jiří. *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. s. 39.

2.2 Filmová tvorba pro děti a mládež v kontextu doby

V mnoha případech by se na první pohled dnešnímu pozorovateli mohlo zdát, že i dětská kinematografie pocházející z let sedmdesátých a osmdesátých byla do jisté míry ovlivňována požadavky tehdejšího režimu v Československu. Samozřejmě, že by od pravdy nebyl příliš daleko, ale jak už bylo v předešlých kapitolách řečeno, tak právě tento žánr se velkým tlakům a požadavkům z hlediska normalizační ideologie podroboval mnohem méně, než další filmové žánry, které byly primárně určené dospělému publiku. Ovšem i v této filmové sféře můžeme, v jisté míře, určité tendence zpoplatňování režimu a ideologii sledovat. Pro detailnější zmapování tohoto jevu v období normalizace si vybíráme tři snímky různých autorů. A sice snímek *Robinsonka* režiséra Karla Kachyni, *Leť, ptáku, leť* Jiřího Hanibala a rodinný film dle knižní předlohy Jiřího Cirkla *Zakázaný výlet* od režiséra Štěpána Skalského. Tento výčet chronologicky začíná snímkem nejstaršího data vydání, a sice rokem 1974, kdy světlo filmového světa spatřil celovečerní film Karla Kachyni s názvem *Robinsonka*.⁸¹

Film vyprávějící o osudem těžce zkoušené dívence v podání Miroslavy Šafránkové, jež za tuto roli získala Cenu dětské poroty na Festivalu pro děti v Gottwaldově, a jejího otce Jaroslava Bory, kterého ztvárnil v té době již zkušený herec Petr Kostka. Celý příběh, jenž je zasazen do 30. let dvacátého století, začíná v okamžiku kdy je hlavní hrdinka náhle odvolána z dětského tábora zprávou o tom, že se jí narodil sourozenec. Naneštěstí zanedlouho po této radostné zprávě zjistí, že bohužel při porodu zemřela mladá Blaženě matka. Pro mladou dívku právě v tomto okamžiku začíná dospělý život a tuší, že se bude muset vyrovnat, jak se ztrátou matky, tak s běžnou domácí činností, která od této chvíle padá především na její hlavu. Ačkoliv film vznikl v prvních letech normalizačního procesu a Kachyňova tvorba nepatřila mezi ty, o které by

⁸¹ *Robinsonka*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1974.

se ideologické rady a samotný systém vůbec nezajímal, není zde až na pár drobných detailů ideologický tlak příliš patrný. Mezi tyto drobné okamžiky můžeme zařadit například mladíka, který roznáší denní tisk, za vykřikování novinových titulků, jako jsou: „Obnoví vláda nouzové práce? Další vzestup nezaměstnanosti!“. Dále také fakt, že se hlavní hrdinka se svým otcem potýká s finanční nouzí, a proto musí využít peněz, které dříve šetřila Blaženy matka na dívčino vzdělání. I tyto, na první pohled nevýznamné prvky, které se ve snímku vyskytují, mohly divákovi přinášet jakýsi vzkaz o tom, že dříve se lidé v Československu mývali oproti normalizační realitě podstatně hůře a je dobré si uvědomit, jak dobře se mají teď.⁸²

Snímek *Leť, ptáku, leť*⁸³ realizoval roku 1978 režisér Jiří Hanibal, na základě scénáře Jaroslava Petříka. Film již na první pohled působí jako dílo, které bylo stvořené pro účely popularizace Pionýrské organizace. A stejně tak tomu ve skutečnosti také bylo. Snímek byl natočen k 30. výročí založení pionýrské organizace Socialistickému svazu mládeže. S trochou nadsázky by bylo možné říci, že toto dílo bylo vytvořeno na objednávku politického systému. Proto není divu, že v sobě nese hmatatelné vzdělávací tendence v rámci ideové uvědomělosti. Již v prvních minutách je divákovi představen přísný pedagog, jenž není evidentně žáky příliš oblíbený a zároveň zde figuruje i jeho mladší kolega. Ten se naopak u studentů těší velké oblibě. Avšak těsně před očekávaným odjezdem na cyklistický výlet spojený s cyklistickými závody v Bánské Bystřici se zraní a je k velké nelibosti nahrazen právě svým přísným, disciplinovanost vyžadujícím, kolegou. V tuto chvíli se v hlavní příběhové linii rozehrává další vedlejší příběh. Ten píše tři rebelující mladíci, kteří se rozhodnou sabotovat výlet vedený přísným pedagogem a vydávají se na cestu po vlastní ose. Avšak už v prvních chvílích tohoto

⁸² BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 349.

⁸³ *Leť, ptáku, leť*. [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1978.

vedlejšího příběhu dává scénář filmu divákovi najevo, že bez řádné organizace a disciplíny se tento výlet na vlastní pěst neobejde bez komplikací. Hlavní skupina žáků si postupem času začíná dříve neoblíbeného učitele vážit. Ten si svěřené studenty získává svým humorem, nekončící výdrží a pochopením jich samotných. Později si jej oblíbí natolik, že mu ve spolupráci s předsedou zemědělského družstva zorganizují oslavu narozenin. Zbylí tři mladíci, kteří cestovali nezávisle na školní výpravě, s velkým štěstím dojedou do Bánské Bystrice na setkání českých a slovenských pionýrů. Tady stihnou oslavit sportovní úspěch svého spolužáka společně s ostatními, jakožto znovu spojený a pevný kolektiv. Z Hanibalova filmu je velmi patrné ideologické zbarvení, které je podporováno jak samotnými dialogy a situacemi se kterými se hlavní hrdinové potýkají, tak i příběhovou linií, které dominuje myšlenka pionýrství a víra v budoucí budovatele socialismu. Ovšem nebylo by vhodné tvůrce díla zavrhnout, neboť již hlavní námět je úzce spjatý s největší organizací mládeže v tehdejší Československu a myšlenkami s ní spojenými.

Třetím snímkem, kterým bychom chtěli mapovat vlivy na dětskou kinematografii v tehdejších poměrech v Československu je počín režiséra Štěpána Skalského z roku 1981. Film Zakázaný výlet vznikl na základě knižní předlohy scénáristy a dramaturga Jiřího Cirkla. Již samotný příběh stojí na poměrně tragickém základu, a sice násilně potlačeném srazu, slovy scénáristů výletu, komunistických dětí a mládeže. Osudy hlavních hrdinů jsou zasazené do 30. let v Československu, kdy téma hospodářské krize nebylo tehdejší populaci nijak vzdálené. Ústřední postava, třináctiletá Boženka, neprožívá zrovna ideální dětství. Již od útlého věku vypomáhá své matce s finančním zabezpečením celé rodiny, a to především prostřednictvím folklorního pouličního zpěvu. Zanedlouho si mladé děvče najde cestu k rudým průkopníkům, s nimiž se později začne scházet. Právě zde narazí i na svého učitele, který jí nabídne možnost zpívat se sborem dělníků. Rázem se její život od základu mění. Získává

možnost růstu v rámci zpěvu, to i s přičiněním kabaretní zpěvačky, která je ochotná ji dále v tomto umění vést a podporovat. V neposlední řadě se Boženka začíná čím dál více ztotožňovat s téměř jejími vrstevníky a pravidelně se s komunistickou mládeží začíná vídat. Ovšem zanedlouho je všem žákům školy, kterou Božena navštěvuje, zakázána účast na komunistickém srazu dětí a mládeže pod hrozbou snížení známky z mravu. Zde se projevuje i osoba učitele, sympatizanta hnutí, který mezi řádky žákům přednese svůj postoj. Ten mluví o tom, že kdyby pan učitel byl mladým chlapcem, tak by se srazu mladých komunistů účastnil. Mladá dívka se i přes počáteční nesouhlas své matky rozhodne výletu účastnit. Právě poslední část *Zakázaného výletu* prezentuje komunistické hnutí jako nevinou oběť tehdejšího režimu. Samotné vykreslení této tragické situace v podobě mladých, užívajících si výletu za doprovodu folklorního zpěvu, ukazuje divákovi čisté myšlenky zástupců rudých průkopníků. Tím spíše v konfrontaci s tehdejším četnictvem, potažmo celým systémem 30. let, které téměř bez vyzvání zahájí palbu do malých dítek s rudými šátky a těžce zraní hlavní protagonistku společně s dalšími dívkami. Zakázaný výlet v sobě nese největší zastoupení ideologických tendencí, co se alespoň našeho skromného výčtu týká. Právě takzvané Rudé letnice, jak se také událostem v Radotíně z roku 1930 přezdívalo, byly především vhodnou ukázkou zkaženosti poměrů v tehdejším Československu. Nutno podotknout, že samotné dubnové radotínské události s filmovým zpracováním příliš nekorespondují, už jen ztvárnění četníků vyhlížejících jako popravčí četa je přinejmenším možné označit za přehnané. Z historických pramenů víme, že selhání v podobě výstřelů do řad účastníků pochodu měl na svědomí jen jeden z příslušníků policie.⁸⁴

⁸⁴ *Zakázaný výlet* [film]. Režie Štěpán SKALSKÝ. Československo, 1981.

2.3 Odraz světa dítěte na filmovém plátně

Je zřejmé, že dětské publikum není jednotvárné uskupení se stejnými požadavky, fantazií ani pohledem na svět. Děti v různých koutech světa, politických systémech a životních podmínkách prožívají někdy podobná, ale mnohdy zcela odlišná léta svého dětství a stejně tak řeší radosti a strasti každodenního bytí. Podobně i tak jako dětský pohled a svět, nabízelo tehdejší Československo v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století další jedinečný prostor a určitý diskurs, v porovnání jinými státy, pro růst a formování dospělého jedince.

Pomineme-li dětskou kinematografii, která malého hrdinu situovala do období válečného konfliktu, neboť v tomto směru je naše území v období normalizace v rámci možností klidné, bylo bezpochyby složitým úkolem vtáhnout dítě do děje odehrávajícího se v prostředí a podmínkách, které důvěrně zná a zároveň u něj vzbudit zájem o konkrétní filmový příběh.

Filmoví tvůrci se k tomuto nesnadnému úkolu stavěli každý po svém a všichni poněkud odlišně. U velké části režisérů můžeme sledovat jakousi simplifikaci světa dítěte ve smyslu idealistického pojetí prostředí spojeného především s dětskou bezstarostností a čistotou.

Pro příklad bychom mohli uvést dílo Věry Plívové-Šimkové. Ta ve svých snímcích nahlíží na svět dítěte tak, jak by jej pravděpodobně ti nejmenší diváci měli vnímat. Prostředí, do kterého své malé hrdiny zasazuje, bývá nejčastěji, alespoň v rámci kolektivu, přátelské a podporuje základní lidské hodnoty. Z nichž můžeme jmenovat například důvěru a lásku člověka k člověku, souznění s přírodou, zcela jistě pro diváka nepostradatelnou dávku humoru a především, již zmiňované přátelství. Tyto i další prvky, které si kladou za cíl malého diváka jak pobavit, tak i vzdělávat, můžeme sledovat v naprosté většině režisérčin

děl. V celovečerním rodinném snímku s názvem *Přijela k nám Pouť*,⁸⁵ uvádí autorka do provozu naprostou většinu vyjadřovacích prostředků v rámci filmového prostředí, které její tvorbu neodmyslitelně vystihují. Příběh je publiku prezentován formou filmového muzikálu. Právě písňě ztvárněné hlavními představiteli dodávají dílu jakýsi prvek akčnosti. Společně s citlivě zvoleným humorem je během celého promítání podpořena divákova pozornost, která jej neustále vtahuje do děje. Je třeba dodat, že v i přes jistou míru odlehčení je patrné, že se hlavní představitelé musí potýkat s dětskými problémy života, které jim v jejich útlém věku komplikují bytí. Stejně tak je tomu v případě mladé dívky Žanety, která těžce snáší nepřítomnost své zesnulé maminky. Jinak na tom není ani nadějný adolescentní fotbalista Janek, jemuž nejčastěji komplikují život nejrůznější chlapecké roztržky. I přes tyto nesnáze, které protagonisty provázejí, je v příběhu dominantní veselá a bezstarostná atmosféra dětství. To byl hlavní tvůrčí přístup, se kterým námi zmiňovaná autorka pracovala po celou svou produktivní dobu v oblasti dětského filmu.

U dalších autorů poté můžeme sledovat na první pohled ne vždy citlivý přístup v podobě až psychologických dramát u nejmenších filmových hrdinů. Právě tímto směrem se ubírala tvorba již několikrát zmiňovaného režiséra Karla Kachyňi. Ten ve svých dílech často dával prostor malým hrdinům, aby se potýkali s vážnými problémy, které mnohdy dosahovaly úrovně strastí a nástrah hodných dospělého člověka. Podobným směrem se vydával i jiný autor, který byl ovšem daleko výraznějším. Vnímal projekci dětského jedince jako zapojení člověka do kruté reality, bez ohledu na jeho věk a zkušenosti. Právě režisér Ota Koval, jehož tvorbu jsme již v předchozích kapitolách přiblížili, dokázal nejdynamičtěji z námi zmíněných autorů pracovat s dětským divákem jako s dospělým. Alespoň co se jeho zasazení do reality týče. Právě Koval ve

⁸⁵ *Přijela k nám pouť* [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1973.

své pozdější kariéře naplno popustil uzdu prezentaci těžkých životních situací malému divákovi a nelehkou stránku reality života za nic příliš neskrýval. Toto pojetí filmů, které u režiséra zastupovalo nezanedbatelnou část jeho tvorby, z tehdejší kinematografie poněkud vyčnívalo. Doposud v celku ideální a barvitý svět dětí na filmovém plátně, začínal za nemalého přispění Oty Kovala vstupovat do o poznání temnějších odstínů. A bylo by přinejmenším nevhodné tento postoj odsuzovat, ačkoliv i to se v řadě tehdejších recenzí mnohdy dělo. Nutno však podotknout, že i dnes, kdy je dětský divák ve světě filmu vzdělanější a zkušenější než jeho vrstevníci z minulých desetiletí, by snímky jako *Jakub*,⁸⁶ či *Nechci nic slyšet*,⁸⁷ byly řazeny spíše do divácké kategorie staršího školního věku. Jakožto modelový příklad této problematiky bychom rádi uvedli právě psychologické drama *Jakub*. Příběh pojednává o malém chlapci, jenž byl vychováván v dětském domově a jeho vztahu s vlastním otcem, který si po dobu šesti let odpykával trest ve vězení. Právě zde se dětský hrdina střetává s krutostí světa a to především v podobě ztráty ideálů o svém otci. O něm se domníval, že po dobu co byl v dětském domově, pracoval jeho otec na významné stavbě na africkém kontinentu. Realita byla ovšem jiná a o to horší bylo Jakubovo zjištění pravdy o minulosti svého otce od cizích lidí. A právě pro svůj nelehký, a na první pohled pro dítě těžko zpracovatelný, děj je snímek schopný divákovi předat jisté zkušenosti a ve své podstatě i nenásilný návod, jak s nelehkou životní situací naložit.

Je tedy zřejmé, že v tomto období již nemůžeme hovořit o unifikaci žánru jako takového. Ve skrze platí, že co jiný autor, to jiné pojetí života a prostředí, do kterého své hrdiny zasazuje. A stejně tak není možné odlišná uchopení vypravování děje porovnávat v rámci ideálního a ukázkového pojetí, neboť každý z nich reflektuje život nejmenších z jiného pohledu a s různým poselstvím divákům.

⁸⁶ *Jakub*. [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1976.

⁸⁷ *Nechci nic slyšet*. [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1978.

3. Obraz filmových hrdinů v kinematografii pro děti a mládež

3.1 Faktor kolektivního hrdinství

Tato kapitola se věnuje typologizaci filmových hrdinů v období reálného socialismu s ohledem na jejich základní charaktery. Představíme si několik dětských filmů, na kterých budeme sledovat jedny z nejvýznamnějších a nejfrekventovanějších pohledů na dětského hrdinu v normalizační kinematografii pro děti a mládež. Je zřejmé, že již samotný příběh musí mít před svým realizováním jasně danou koncepci, a to především v rámci dominantních charakterových vlastností, podle kterých jsou hlavní představitelé formováni a v průběhu příběhu se rozvíjejí. Prvním takovýmto obrazem je pojmání filmového hrdiny ne jako individuality, ale spíše jako kolektivu složeného z několika různorodých osobností, které ve snímku tvoří celek, jenž je možné vnímat jako komplexního filmového hrdinu. Právě tato skutečnost mohla být režimu, třebaže to autoři nemuseli mít vůbec v úmyslu, velice sympatická. Neboť co jiného mohlo být důležitější, než zdůraznit potřebu a ukázat sílu pracujících lidí, kteří v rámci kolektivu fungují jako jeden muž a bojují za společný a lepší svět.

Film *At' žijí duchové!*,⁸⁸ který vznikl pod taktovkou Oldřicha Lipského coby režiséra, jenž jej natočil na základě scénářů od Zdeňka Svěráka a Jiřího Melíška, v sobě právě onen faktor kolektivního hrdinství bezesporu nese.

Příběh je vystaven na zážitcích party dětí pod vedením nejmenovaného vůdce Jendy. Právě na jeho popud se mladí hrdinové vydávají do opuštěného hradu Brtník, kde si mají potvrdit svou statečnost podpisem na zeď místní hladomorny. Zde pak také narazí na rytíře Brtníka a jeho krásnou dceru Leontýnku, do které se také mladý Jenda ve

⁸⁸ *At' žijí duchové!* [film]. Režie Oldřich LIPSKÝ. Československo, 1977.

výsledku zamiluje. V celkově pozitivně laděném snímku by samozřejmě neměl chybět ani negativní faktor, se kterým se parta mladíků a dívek bez větších potíží vypořádá, jelikož jsou správní pionýři. Tento negativní jev se projeví v postavách vedoucího potravin jménem Jouza a jeho švagrové alias Černou Kronikou, které mají s opuštěným hradem své plány. Ovšem záměry obchodníka Jouzy vedou především k jeho obohacení, a to bez ohledu na zachování historické památky. Ona potřeba jednoty a společného úsilí je ve filmu více než zřejmá. Děti společnými silami renovují hrad, kde touží mít klubovnu a sdílet jej s rytířem Brtníkem. S jeho přispěním také nakonec eliminují všechny hrozby, které zde ztvárňuje především nečestný individualista Jouza se svou švagrovou a touhou pěstovat na hradě žampiony. Přestože hlavní příběhová linie sleduje počínání společenství dětí, je zde prostor i pro vedlejší příběh o lásce. Konkrétněji mladého Jendy a princezny Leontýnky, která se i přes všechny možné budoucí komplikace rozhodne zůstat v reálném světě a stát se smrtelnou.⁸⁹

Ovšem navzdory všem vedlejšími příběhovými liniím napříč celým dnem jsou zde dominantní především již zmíněná potřeba kolektivu a společného budování, ve smyslu renovace zchátralého hradu, a také jev poctivosti. A ačkoliv, by bylo možné za hlavní hrdiny filmu označovat zamilovaný pár dětí, po zhlédnutí převažuje pocit, že příběhem provázela celá skupina mladíků a dívek a ne jen jednotlivci. Tento fakt byl bez sebemenších pochyb režimu více než sympatický. V pozadí ale nezůstává ani myšlenka pionýrství, která byla v období normalizace vděčným filmovým tématem a jinak tomu nebylo ani u následujícího snímku, kterým se budeme zabývat.

Právě samotný základ příběhu snímku *Stav ztroskotání*⁹⁰ je postaven na základech největší organizace pro děti a mládež v tehdejším

⁸⁹BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 33.

⁹⁰*Stav ztroskotání* [film]. Režie Vít Olmer. Československo, 1983.

Československu – svazu pionýrů. Film byl režírován Vítem Olmerem a předlohou mu byl scénář autorů Vojtěcha Vackeho a Petra Švédy.

Příběh snímku pojednává o výpravě vodáckého oddílu pionýrů, kteří se během prázdnin plaví po Ohři. Ovšem zanedlouho tento poklidný výlet naruší řada událostí, jimž dominují střety s mladými cikány, kteří je při jednom z prvních střetnutí častují útoky se sáčky s vodou. Stejně tak jsou neopominutelným problémem krádeže. Faktor kolektivu je zde stejně jako v předešlém snímku dominantní, ale s tím rozdílem, že postupem času se i v kolektivu poctivých pionýrů odhalí jeden ze členů jménem Jindra, jenž má krádeže, za které byli viněni cikáni, na svědomí. Mladík je později z celého kolektivu vyčleněn a tím potrestán. Další setkání s do nynějška konkurenční partou cikánů se pak již nese v přátelském duchu.

I v tomto prázdninovém snímku je patrný vliv a podobnost s tehdejší dobou. Právě ony podobnosti můžeme sledovat v podobě zrádce, jenž se v jinak přátelském kolektivu objevuje a poté je po zásluze potrestán.⁹¹ I za předpokladu, že by dílo nebylo nikterak ideologicky ovlivněno, může v tehdejší divákovi vyvolávat vzpomínky na události týkající se politických procesů z padesátých let dvacátého století, kdy byly trestány i osoby, které patřily do řad KSČ, jmenovitě pak Rudolf Slánský, případně Milada Horáková.⁹²

Posledním snímkem, kde můžeme sledovat faktor kolektivního hrdinství, je poté film Věry Plívové-Šimkové s názvem Páni kluci. Pod scénářem, jenž vznikl na základech knižní předlohy Marka Twaina, byl oficiálně uváděn Vít Olmer, neboť Jan Procházka, který byl skutečným autorem, v této době neměl v československém filmovém průmyslu působit.

Snímek v sobě nese nezaměnitelnou atmosféru dětských let okořeněnou nejrůznějšími rošťárkami, bezstarostností i humorem, tak jak

⁹¹BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 387.

⁹²KAPLAN, Karel a PALEČEK, Pavel. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. 2. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2008. s. 124-135.

to uměla jen režisérka Plívová-Šimková. Hlavní dějovou linií díla je krádež modrých lístků za odměnu, které právě chlapci z učitelského stolu odcizili. Chlapci jsou pak následně ospravedlněni, když se jim podaří získat peníze, které ukradli zloději z občanské záložny a schovali je na zřícenině, kde se čirou náhodou chlapci ukrývají.⁹³ Oproti předešlým dvěma snímkům, *Páni kluci* nestaví svůj příběh s takovým významem na ústředních postavách chlapců Tomáše, Jožky a tuláckého chlapce Huberta. Ovšem právě trio chlapců celým snímkem provází a opět je možné je chápat jako samostatnou položku, která zde supluje individuálního filmového hrdinu obohaceného o unikátní charakterové rysy tří mladíků.⁹⁴

Je patrné, že právě náměty s hlavním filmovým hrdinou v podobě skupiny či společenství mají v československé kinematografii své nezastupitelné místo. Mnohokrát také mohly sloužit jako prostředek, skrze který politický systém komunikoval s veřejností a předával svou ideologii. Avšak v takové míře, v jaké tyto tendence můžeme sledovat v žánru dětského filmu, je stále možné hovořit přinejhorším o propagaci pionýrského svazu mládeže, než o systematickém ideologickém působení na občany tehdejšího Československa.

⁹³ *Páni kluci* [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1975.

⁹⁴ BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 288.

3.2 Podceňovaný hrdina

Dalším velmi často obsazovaným obrazem filmového hrdiny je role podceňovaného, případně nedoceněného individualisty. Toto pojetí filmových rolí je v rámci filmové kultury pravděpodobně daleko více zaměřené na vzdělávání malého diváka, než to předchází. Již ze samotného principu v dětských divácích může tento postoj zakořenit pocity a myšlenky, které jim do budoucího života nabídnou pozitivní náhled na realitu a budou je motivovat. Ačkoliv jsou nyní například menší než vrstevníci, případně se jim ve školních povinnostech vede hůře než ostatním, není na místě lámat hůl nad sebou samým. A právě tato edukační vlastnost je jedním z hlavních důvodů, proč se tomuto pojetí hlavních filmových aktérů budeme věnovat.

Stejně jako většina takto zaměřených snímků, i film z roku 1986 s názvem *Bloudění orientačního běžce*, začíná svůj děj pohledem na žáka, který mezi své vrstevníky příliš nezapadá. Scénářem k *Bloudění orientačního běžce* byl pověřen scénárista Miroslav Sovjak a celý film vznikl pod režisérskou taktovkou Júliuse Matuly.⁹⁵

Příběh snímku se v reálných základech období reálného socialismu opírá především o téma spartakiády, jež byla akcí národního významu. Toto filmové dílo bylo rovněž vytvářeno v rámci dramaturgického plánu filmových studií na Barrandově, jenž počítal s povinnými tématy, jako byla například samotná Spartakiáda. A právě z počátku silně podceňovaný mladík jménem Radek zde hraje hlavní roli. Jelikož je oproti svým vrstevníkům mnohem vyšší, je často při sportovních aktivitách terčem posměchu a onu disciplínu, ve které by se mohl realizovat, zatím jen marně hledá. Samotný Radek, jenž je ústřední postavou filmu a kterému spolužáci přezdívali Bidlo, už na první pohled psychicky trpí jak svým vzhledem, tak i fyzickou kondicí. Se svým trápením se podobně jako

⁹⁵BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 44.

každý vypořádává po svém. Jeho zbraní proti osobnostním nedostatkům je humor. Vzhledem k tomu, že stejně jako každý dospívající mladík i Radek chce zaujmout a upozornit na svou osobu, a to nejen dívčí část populace, rozhodne se sportu, konkrétně orientačnímu běhu, věnovat naplno. A navzdory tomu, že přes veškeré úsilí, které do tohoto sportovního odvětví vloží, v rovině ryze sportovní nijak neoslní, prokáže především to, že jako člověk dokáže ctít lidské hodnoty, fair play a pomáhat druhým, i když tím svůj sportovní výsledek odsoudí k záhubě. A právě tato cesta hlavní postavy je hodna následování. I přes primární dějovou linii snímku týkající se spartakiády a sportu samotného, je zde nejvýraznějším prvkem didaktičnosti ono uvědomění si sebe sama. A to navzdory všem okolním faktorům, které bez pochyb osobnost jedince silně, mnohdy negativně, ovlivňují.⁹⁶

S podobným motivem o rok později pracoval i film s názvem *Správná trefa* režiséra Rudolfa Růžičky z roku 1987. Obdobně jako u *Bloudění orientačního běžce*, je i zde hlavní hrdina v roli takzvaného outsidera. V tomto případě je to chlapec jménem Petr, který je v kolektivu nový a jen těžko si hledá cestu ke svým novým spolužákům a naopak i oni k němu.⁹⁷

Mladému Petrovi stejně jako roztržky s novými spolužáky komplikuje samotné bytí i změna prostředí, kterou podstupuje v rámci stěhování rodiny z malé vesničky do velkého města. Postupně je Petr, i navzdory svému všeobecnému nadání pro sport, zejména pak střelbu a běh, v kolektivu stále neoblíbený. Postupem času přibývá pro dětského hrdinu stále více a více komplikací, ať už v podobě obvinění z krádeže, či nařčení z iniciování potyček. V případě incidentu, který se odehraje ve školní jídelně, stojí na samotném počátku školní kuchařky, které ve snímku reprezentují zkaženou společnost, kdy na úkor žáků nacpávají své

⁹⁶*Bloudění orientačního běžce* [film]. Režie Július MATULA. Československo, 1986.

⁹⁷BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 283.

tašky masem a jim servírují ohřáté buřty. Tento fakt později vrcholí ničením školního majetku a stejně tak je z tohoto dění anonymně obviněn Petr. Samotné obvinění jedince je zapříčiněno jednáním zástupkyně ředitele, která apeluje na studenty, aby vystoupil jeden jediný viník, jinak bude potrestaná celá společnost, což je velká zkouška pro pevnost kolektivu. Ta se bohužel neprokáže do takové míry, aby nesli vinu všichni žáci společně. Právě tento incident má za následek Petrovo přeložení do jiné třídy, což již tak nalomeného mladíka definitivně převede na cestu rezignace na veškeré školní vazby. Co se samotného filmového příběhu týče, vše je nakonec urovnáno postupným přiznáním viny každého z proviněných žáků a promluvením Petrovi do duše od otce. Ovšem toto usmíření by se pravděpodobně neodehrálo bez iniciativy třídního učitele, jenž zde zastupuje na rozdíl od své kolegyně roli mentora a studentům předává životní rady v podobě kladení důrazu na spravedlnost, nesobeckost a potřebu zastávat se jeden druhého.⁹⁸

Autoři snímku, a především pak režisér Růžička, zpracovávají podobné téma jako Július Matula v případě filmu *Bloudění orientačního běžce*, avšak ono pojetí a celkové zpracování problematiky podceňovaných hrdinů je poněkud odlišné. Právě Růžička k prezentaci tohoto jevu přistupuje s větší surovostí, jež je znázorňována například v přístupu mladých jedinců k hlavnímu hrdinovi snímku a stejně tak je nikterak zabarvovaná realita podtrhována necenzurovaným násilím na zvířatech. I samotná frustrace hlavních protagonistů je ve filmu *Správná trefa* ztvárňována radikálněji. Pro příklad můžeme zmínit postoj mladého Petra ke kolektivu, který jej zradil, jeho uzavřenost a i samotnou demonstraci hněvu a frustrace v podobě vysklených výplní dveří. Ačkoliv jsou filmy svou důležitostí děje odlišné, oba hrdiny spojuje přístup, jakým chtějí nelehké situaci čelit, a sice pokus o ironický humor a nadhled nad nelehkou životní situací do které byli zakomponováni.

⁹⁸ *Správná trefa* [film]. Režie: Rudolf Růžička. Československo, 1987.

3.3 Do kolektivu nezařazená dospívající hrdinka

Posledním charakterovým rysem, který budeme sledovat, je mladý protagonista, jenž je v závislosti na svém věku, sociální situaci a komplikace spojené s dospíváním, nejčastěji vlastním přičiněním vtažen do role rebela. Je zřejmé, že tento postoj dospívající mládeže není příliš snadné zachytit a ztvárnit, a proto jej autoři mnohdy chápali odlišně. V případě Karla Kachyni a snímku *Čekání na déšť* můžeme sledovat prvky vyskytující se v žánru drama a naopak v případě Jindřicha Poláka a filmu *Lucie postrach ulice* vsadili tvůrci spíše na humorné pojetí. Právě filmové dílo režiséra Poláka bude prvním snímkem mapujícím faktor rebelující mládeže v Československé dětské kinematografii.

Film *Lucie postrach ulice* spatřil světlo světa v říjnu roku 1984. Příběh je postaven na základech knižní předlohy scénáristy Oty Hofmana a vznikal v koprodukcii československých a západoněmeckých autorů, přičemž režie se ujal již zmiňovaný režisér Jindřich Polák.⁹⁹

Šestiletá Lucie se vrací z prázdnin od svého dědečka zpět do města a naneštěstí zjišťuje, že chvíle, které ji dělí od prvního nástupu do školy bude muset trávit sama, neboť její kamarádky si stále ještě užívají prázdnin mimo domov. Dívka se nechce smířit s absencí kamarádek a nepříjemnou realitou, která obnáší trávení zbytku volných dní o samotě. Proto později malá Lucie usoudí, že ideálním řešením situace bude připojit se do řad party starších dětí, které vede pubertální chlapec jménem Osvald, který rovněž její mamince slíbil, že si s ní bude hrát. Ovšem parta dětí hlavní protagonistku mezi sebe nechce přijmout a jako záminku pro přijetí do party ji nabádají k nejrůznějším neřestem, jako je například prodej aktovek nebo krádež v obchodním centru. Zde se malá Lucie poprvé setkává s dvěma formelovými panáčky z modelářské hlíny,

⁹⁹ BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., Praha: Cinema, 1997. s. 209.

kteřou měla ukrást. Ovšem panáčci se ve chvíli transformují do bambule na dívčíně čepici a Lucie si je společně s omluvou za křivé nařčení a bonboniérkou odnáší domů. Oba dva panáčci vládnu nejrůznějšími dovednostmi a kouzly, a tak s nimi hlavní hrdinka prožívá nejrůznější dobrodružství. Pro příklad můžeme jmenovat přenesení mořské vody s korábem z televizní obrazovky přímo do obývacího pokoje, či lachtaní představení dvou formelových panáčků v zubní ordinaci Lucčiny maminky. I díky těmto dvěma kouzelným panáčkům se Lucie stává v rámci kolektivu velice oblíbenou a Osvald, jenž ji ještě před nedávnem komplikoval zbytek prázdnin, zůstává sám.

Ačkoliv snímek pracuje s fantaskním tématem, zdařile prezentuje postavu rebelující dívky Lucie, která se jen pro zařazení do kolektivu nechá strhnout k nejrůznějším špatnostem. Přestože malé protagonistce k oblíbenosti mezi ostatními pomáhají kouzla a čáry, je zde dobře patrný vzkaz autorů. A sice ten, že i když nejsou podmínky v rámci přátelství a oblíbenosti vždy ideální, neměli by se lidé snažit zavděčit ostatním za každou cenu, ale spoléhat se především na sebe, své schopnosti a zůstat sami sebou.¹⁰⁰

S daleko realističtějším, a v rámci životních zkušeností a rad přínosnějším, se poté jeví filmové dílo režiséra Karla Kachyni a scénáristy Karla Čabrádka. Snímek *Čekání na déšť*, jenž vstoupil do československých kin v říjnu roku 1978 je pojatý spíše jako realistická zpověď citlivé dvanáctileté dívky jménem Alena o jejích splínech, jež prožívá.

Děj filmu se alespoň z počátku nese ve stejné rovině jako snímek předešlý. Mladá Alena, která se vrátila z prázdnin od babičky dříve než ostatní děvčata, se ocitá v prostředí bezduchého panelového sídliště bez kamarádek. Její jedinou a neradostnou vyhlídkou je trávení posledních prázdninových dní o samotě. Dívka si své dlouhé chvíle snaží krátit sněním o platonické lásce k herci jménem Budil, kterého čas od času,

¹⁰⁰ *Lucie, postrach ulice* [film]. Režie: Jindřich Polák. Československo, 1984.

zejména pak svým přičiněním, potkává před domem. Jedny z mála hezkých okamžiků, které prožívá, sdílí se slepým sousedem a jeho psem. Mezi tím hlavní hrdinku neustále provází zklamání společně s rozčarováním. Ať už se jedná o přítele její maminky, či mladého vojáka ze sousedství. Právě kontakt se samotným vojákem v Aleně probudí jednu z prvních lásek. Ovšem právě tato citová vazba dívku opět přivádí do stavů rozčarování, neboť si je vědoma, že i tato její láska bude jen platonickou. Postupné trápení poblouzněné dívky graduje ve chvíli, kdy vojáka doprovází na vlakové nádraží. Ten zde potkává dívku, kvůli které se po čas celého filmu trápil a chvíle mu zpříjemňovala především mladá kamarádka ze sousedství Alena. Ta poté, co zhlédne návrat vojáka zpět k jeho dívce, beze slov odchází. Atmosféra filmu, která do této chvíle gradovala, se postupně začne uvolňovat ve chvíli, kdy do rozžhaveného sídliště začnou dopadat svěží kapky deště, které jako by symbolizovaly nový čerstvý vánek a vyhlídky na lepší budoucnost.¹⁰¹

Již hlavní příběhová linie filmu, a sice nenaplněná láska mladé dívky, je bezesporu velmi častým jevem, se kterým se během svého života většina lidí alespoň jednou setká. Kachyňa ve svém díle mistrně využívá naprostou většinu vyjadřovacích prostředků, kterými vládne. Vžívá se do psychiky dětské protagonistky tak, aby co nejrealističtěji zachytil deziluzi mladého děvčete z první letní lásky. Psychologická stránka díla je tak silná, že co se týče prezentace samotného děje a hlavní příběhové myšlenky, bylo by možné jej nabízet divákům i jako plnohodnotný film určený dospělému publiku. Tudíž není divu, že *Čekání na déšť* si z filmových festivalů odneslo řadu ocenění, a to jak za hlavní hereckou roli v podobě Zvláštní ceny poroty festivalu ve Zlíně, tak i cenu diváků z téhož festivalu.

¹⁰¹ *Čekání na déšť* [film]. Režie: Karel KACHYŇA. Československo, 1978.

Závěr

Již v samotném úvodu této práce bylo cílem typologizovat filmové hrdiny dětské kinematografie v období reálného socialismu. Ovšem samotná typologizace nestačí a tak je možné k cíli práce ještě připojit výzkumnou otázku, a sice zda je možné kategorizované filmy ještě nějak více třídit a najít mezi nimi stmelující prvek anebo naopak dojít k závěru, že pojetí filmů dle jednotlivých autorů je tak individualistické, že zde je patrný pokaždé jiný prvek, který je pouze charakteristický pro nějakého autora. Na začátku práce byly předloženy tři hlavní charakterové rysy filmových postav. Následně na tuto již předem určenou klasifikaci byla aplikována nejvýznamnější filmová díla z odvětví dětské kinematografie v období normalizace.

Velice silným prvkem, který měl na samotné rozvržení dominantních filmových charakterů velký vliv, byla především politická a společenská situace v tehdejší Československu. Stejně tak, jak v éře reálného socialismu vznikaly dětské snímky ideologicky nepoznamenané, tak se i značného prostoru dostávalo filmům, které dnes můžeme vnímat, jako díla, jenž byla tvořena, především na objednávku politického systému. Pro příklad je možné jmenovat snímky jako Zakázaný výlet z roku 1981 nebo Bloudění orientačního běžce.

V prvním jmenovaném snímku bylo možné sledovat značné zkreslení historických událostí, jenž bylo tehdejší ideologickým radám více než jen sympatické. To především z toho důvodu, že mladé komunisty stavěly do role mučedníků. Samotný systém Československa třicátých let pak fungoval jako pomyslná tyranie a konkrétně četnictvo představovalo hlavní trýznitele. V druhém snímku se zase jedná o film, jenž patřil do jakéhosi souboru povinných témat Barrantovského dramaturgického plánu, jenž měl zaručovat produkci děl přispívajících ke zlepšení obrazu jak politického systému, tak i samotné společnosti. Film z roku 1986 Bloudění orientačního běžce byl rovněž zařazen do souboru zkoumaných

filmů, kde dominantním charakterovým rysem hlavního hrdiny je jeho vyčnívání, případně vytržení z kolektivu a uvržení jej do role podceňované individuality.

Za další zkoumané pojetí filmového hrdiny, byl již na počátku zvolen faktor kolektivního hrdinství. Právě tento postoj k tvorbě hlavních protagonistů byl sledován na snímcích, jako jsou například Páni kluci režisérky Věry Plívové-Šimkové, či Ať žijí duchové Oldřicha Lipského. Ačkoliv tyto dětské snímky pracují převážně s bezstarostnou atmosférou dětství, je zde možné sledovat důležitost, jaká je soudržné společnosti dávána. Proto není divu, že tento zkoumaný faktor, a sice kolektivní hrdinství v dětské kinematografii, byl v období normalizace jedním z nejfrekventovanějších. Neboť co mohlo socialismu napomoci více, než ukázka toho jak moc je potřeba společného budování pro lepší svět. Právě toto pojetí hlavních protagonistů se ukázalo být tím nejspolehlivějším v rámci možností typologizování filmových hrdinů. Snímky spojovalo nejen zastupování hlavního hrdiny skupinou, ale i samotné, velmi často se vyskytující, vyzdvihování sounáležitosti kolektivu, který je schopen daleko větších výkonu, než samotný jedinec.

Naopak v případě posledního zkoumaného jevu, tedy dospívající hrdinky, která není kolektivem a vrstevníky příliš dobře přijímána, je toto třídění patrně nejkomplikovanější. Za onou náročností spolehlivě určit snímek, kde je tento faktor dominantní, stojí především velké rozpětí možných obrazů dospívajících dívek. A rovněž se zde potvrzuje fakt, že každý tvůrce k této problematice přistupuje po svém. Jediným potvrzeným společným prvkem je edukační model, který počítá s jakousi alternativní výchovou mladého diváka skrze předávání zkušeností a posléze také možných návodů jak se se svízelnou společenskou situací vypořádat.

Z tohoto zkoumání a rozborů filmových děl je patrné, že dětskou kinematografii, konkrétněji filmové hrdiny snímků pro děti a mládež, je možné typologizovat na základě nejen dominantních charakterových rysů, ale i po stránce odkazu a poselství, jež mají nejmenším divákům přinášet.

Velkou roli zde hrají i vlivy mimo filmovou tvorbu. Na rozdíl od původních očekávání, která nepočítala s tak výrazným ovlivněním filmu ideologií a systémem samotným, se právě tento fakt ukázal být jedním z nejnápomocnějších v problematice samotného typologizování.

Avšak i přes tyto zásahy režimu zůstává tvůrčí prostředí kinematografie pro děti a mládež stále tím nejsvobodnějším, které měli českoslovenští filmoví tvůrci za dob reálného socialismu k dispozici. A i proto je možné konstatovat, že právě tento specifický žánr se zasadil o růst a zachování jedněch z nejlepších filmových děl a tvůrců, kteří v Československu kdy působili.

Seznam použité literatury:

- BARTOŠKOVÁ, Šárka a BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily.: Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. 2., upravené a dopln. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1986. 520 s.
- BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*. 2., rozš. vyd. Praha: Cinema, 1997. 545 s.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. 475 s.
- KAPLAN, Karel a PALEČEK, Pavel. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. 2. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2008. 253 s.
- KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny. 2, Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. 350 s.
- *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. 99 s.
- ŠTROBLOVÁ, Soňa. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa; Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. 164 s.
- URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995- . díl 5. 1971-1980. 621 s.
- URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film = Czech feature film*. Praha: Národní filmový archiv, 1995- . díl 6. 1981-1993. 699 s.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. [i.e. 2. vyd.]. [Praha]: KMa, 2008. 431 s.

Seznam použitých pramenů:

- *Anička jde do školy.* [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1962.
- *Ať žije republika* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1965.
- *Ať žijí duchové!* [film]. Režie Oldřich LIPSKÝ. Československo, 1977.
- *Bloudění orientačního běžce* [film]. Režie Július MATULA. Československo, 1986.
- *Čekání na déšť.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1978.
- *Cesta do pravěku.* [film]. Režie Karel ZEMAN. Československo, 1955.
- *Dědeček, Kylijan a já.* [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1966.
- *Den sedmý, osmá noc.* [film]. Režie Evald SCHORM, Jan KAČER. Československo 1969.
- *Dnes večer to všechno skončí.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1954.
- *Honzíkova cesta.* [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1956.
- *Jakub.* [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1976.
- *Kaňka do pohádky.* [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1981.
- *Káťa a krokodýl.* [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1966.
- *Kočičí princ.* [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1978.
- *Kočár do Vídně* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1966.
- *Král Šumavy.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1959.
- *Krakonoš a lyžníci.* [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1980.

- *Leť, ptáku, leť.* [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1978.
- *Lucie, postrach ulice* [film]. Režie: Jindřich Polák. Československo, 1984.
- *Malá mořská víla.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1976.
- *Malý partyzán.* [film]. Režie Pavel BLUMENFELD. Československo, 1950.
- *Matuš.* [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1953.
- *Městem chodí Mikuláš.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo,
- *Na dobré stopě.* [film]. Režie Josef MACH. Československo, 1948.
- *Naděje.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1963.
- *Nechci nic slyšet.* [film]. Režie Oto Koval. Československo, 1978.
- *Páni kluci.* [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1975.
- *Pevnost.* [film]. Režie Drahomíra VIHANOVÁ. Česko, 1994.
- *Počítání oveček.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1981.
- *Pohádka o staré tramvaji.* [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1961.
- *Povídky o dětech.* [film]. Režie Milan VOŠMIK, Jaromír DVOŘÁČEK, Jiří HANIBAL. Československo, 1964.
- *Práče.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1960.
- *Princ Bajaja.* [film]. Režie Antonín KACHLÍK. Československo, 1971.
- *Přijela k nám pouť* [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ. Československo, 1973.
- *Punťa a čtyřlístek.* [film]. Režie Jiří WEISS. Československo, 1955.
- *Robinsonka.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1974.

- *Smrt krásných srnců.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1986.
- *Smuteční slavnost.* [film]. Režie Zdeněk SIROVÝ. Československo, 1969.
- *Správná trefa* [film]. Režie: Rudolf Růžička. Československo, 1987.
- *Tony, tobě přeskočilo.* [film]. Režie Věra PLÍVOVÁ-ŠIMKOVÁ, Drahomíra
- *Trápení.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1961.
- *Tři oříšky pro Popelku.* [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo / Východní Německo, 1973.
- *Údolí krásných žab.* [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1973.
- *Ucho.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1970.
- *Ukradená vzducholod'.* [film]. Režie Karel ZEMAN. Československo, 1966.
- *Už zase skáču přes kaluže.* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1970.
- *Velké trápení.* [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1974.
- *Všude žijí lidé.* [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1960.
- *Vynález zkázy.* [film]. Režie Karel ZEMAN. Československo, 1958.
- *Vysoká zeď* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1964.
- *V žáru královské lásky.* [film]. Režie Jan NĚMEC. Československo, 1990.
- *Zakázaný výlet* [film]. Režie Štěpán SKALSKÝ. Československo, 1981.
- *Zelená knížka.* [film]. Režie Josef MACH. Československo, 1948.
- *Život bez kytary.* [film]. Režie Jiří HANIBAL. Československo, 1962.

- *Zlatí úhoři*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1979.
- *Zpívající pudřenka*. [film]. Režie Milan VOŠMIK. Československo, 1959.
- *Ztracená stopa*. [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, 1955.

Seznam elektronických zdrojů:

- Svědectví od Seiny – StB propaganda. *Youtube*. [online]. 13. 8. 2007 [vid. 2017-07-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=l66vC4_tM2o
- Tvůrci, ČSFD.cz. [online]. 2001 [vid. 2017-05-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurci/aktualne/>