

**Akademie múzických umění v Praze**

**Fakulta filmová a televizní**

**Centrum audiovizuálních studií**

**Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě**

**Disertační práce**

**Mgr. Alice Aronová**

**Vedoucí disertační práce: prof. MgA. David Jan Novotný**

**Praha 2007**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 28. srpna 2007

---

Počet znaků: 573739

## Obsah

Úvod.....	6
<b>I. KAPITOLA 50. A 60. LÉTA 20. STOLETÍ</b>	
1. Historie Židů u nás.....	7
1. 1. Nejvýznamnější židovští tvůrci.....	11
2. Počátky televizního vysílání u nás.....	12
2. 1. Televize a moc.....	14
2. 2. Hraná tvorba.....	16
2. 3. Židovská tematika v hrané tvorbě.....	19
<i>Strach a bída třetí říše.....</i>	19
<i>Obrácení Ferdýše Pištory.....</i>	20
<i>Čirok.....</i>	21
<i>Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou a Dreyfusova aféra režiséra Antonína Moskalyka (profily Antonína Moskalyka a Arnošta Lustiga).....</i>	22, 28
2. 4. Závěr k hrané tvorbě 60. let.....	33
3. Publicistika a dokument - Pražské jaro 1968.....	34
<b>II. KAPITOLA 70. A 80. LÉTA 20. STOLETÍ</b>	
4. Normalizace.....	42
4. 1. Hraná tvorba.....	48
4. 2. Židovská tematika v hrané tvorbě.....	52
<i>Mordová rokle.....</i>	52
<i>Hra, kterou nikdo nepískal.....</i>	53
<i>Třicet případů majora Zemana.....</i>	54
<i>Pan Selichar se osvobodil.....</i>	58

<i>Nikola Šuhaj loupežník</i> (profil Ivana Olbrachta).....	59
<i>Zlatí úhoři</i> (profily Oty Pavla a Karla Kachyni).....	63
<i>Bleděmodré ženské písmo</i> (profil Franze Werfela).....	70
<i>Vyhnanství</i> (profil Liona Feuchtwangera a Jiřího Hubače).....	73
<i>Rodáci</i> .....	78
<i>Vlak dětství a naděje</i> .....	80
4. 3. Závěr k hrané tvorbě v éře normalizace.....	84
5. Fenomén seriálů.....	85
<b>III. KAPITOLA 90. LÉTA 20. STOLETÍ</b>	
6. Svobodná léta.....	89
6. 1. Hraná tvorba.....	93
6. 2. Židovská tematika v hrané tvorbě.....	94
6. 2. 1. Tragikomické „začátky“ Dušana Kleina.....	95
<i>Nepoužitelný Max</i> .....	95
<i>Kafka to taky neměl lehký</i> (profil Dušana Kleina).....	97
6. 2. 2. Třikrát komediální seriál podle předloh Karla Poláčka.....	101
<i>Uctívá poklona, pane Kohn</i> (profily Jitky Němcové a Karla Poláčka).....	101
<i>Bylo nás pět</i> .....	105
<i>Vše pro firmu</i> (profil Karla Smyczka).....	111
6. 2. 3. Josef Škvorecký a jeho literární alter ego Danny Smiřický.....	115
<i>Prima sezóna</i> (profil Josefa Škvoreckého).....	115
<i>Eine kleine Jazzmusik</i> .....	119
6. 2. 4. Židé v centru dění.....	121
<i>Německý uprchlík</i> (profil Bernarda Malamuda).....	121
<i>Den, kdy unesli papeže</i> .....	123

<i>Romeo, Julie a tma</i> (profil Jiřího Weisse).....	125
<i>Píseň o lítosti</i> (profil Viktora Fischla, postavy chasidů v <i>Goletu v údolí a Hanele</i> , profil Zena Dostála).....	131
<i>Rendez-vous strýce Davida</i> (profil Ladislava Grosmana).....	136
6. 2. 5. Židé ve vedlejší roli.....	139
<i>Přísahám a slibuji</i> .....	139
<i>Náhrdelník</i> (profil Františka Filipa).....	141
<i>Nanebevstoupení L. L.</i> (profil Oty Filipa).....	144
<i>Modrý den</i> (profil Evy Sadkové).....	147
<i>Srdeční slabosti</i> .....	151
<i>Trampoty pana Humbla</i> .....	152
<i>Sjezd abiturientů</i> (profil Viktora Polesného).....	153
<i>Četnické humoresky</i> .....	156
<i>I ve smrti sami</i> .....	157
<i>Jasnovidec</i> .....	159
6. 2. 6. Vykořenění hrdinové Egona Hostovského.....	162
<i>Dobročinný večírek</i> (profil Egona Hostovského).....	162
<i>Nezvěstný</i> .....	165
6. 3. Závěr k svobodné hrané tvorbě.....	170
7. Dokumenty s židovskou tematikou - sionismus a stát Izrael.....	171
Závěr.....	179
Prameny.....	184
Literatura.....	188

## Úvod

Disertační práce *Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě* mapuje celé 20. století, tj. od vzniku Československé televize v roce 1953 až do současnosti (do roku 2006). V názvu jsem pro zjednodušení použila jednotný termín - česká tvorba, i když částečně jde o československou tvorbu. Touto prací navazuji na diplomovou práci s názvem *Obraz Židů v českém hraném filmu* (rozdělenou do kapitol: asimilace Židů, golemovské legendy, chasidismus, antisemitismus, holokaust), kterou jsem obhájila v roce 2002 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze na katedře filmové vědy pod vedením doc. PhDr. Galiny Kopaněvy, CSc. Zde jsem se snažila na filmech ukázat nejen osobní přístup a vklad jednotlivých režisérů, ale i rozdílnost doby, ve které vznikaly. Podobně v doktorské práci analyzuji jednotlivé televizní inscenace a seriály, které zasazují do společenského a politického kontextu v rámci dějin Československé televize (od roku 1993 České televize), abych zde zachytila proměny vnímání v židovské televizní hrané tvorbě. Zmiňuji zde také situaci v oblasti publicistiky a dokumentu. Výběr filmů s židovskou tematikou vždy reprezentuje dané období a je chronologicky řazen (od 60. let do současnosti), abychom viděli, nakolik do vývoje této tematiky zasahovaly politické události, jaký vliv měla v televizi na realizaci pořadů do roku 1989 komunistická moc, její ideologie, propaganda a cenzura, a naopak nakolik se od roku 1990 odrazily svobodné podmínky v zobrazování židovského tématu, do té doby násilně potlačovaného. V práci se rovněž zabývám srovnáním filmů s literárními předlohami (například adaptace Františka Langer, Karla Poláčka, Ivana Olbrachta, Arnošta Lustiga, Oty Pavla, Ladislava Grosmana, Jana Otčenáška, Viktora Fischla, Egona Hostovského či Josefa Škvoreckého). Součástí práce jsou i rozhovory s tvůrci, fotografie z rozebíraných filmů a kompletní seznam televizních děl s židovskou tematikou, kterých je celkem třicet devět.

Práci jsem rozdělila do tří kapitol: počátky televizního vysílání u nás - 50. a 60. léta 20. století, normalizace v 70. a 80. letech dvacátého století a svobodná 90. léta 20. století, přičemž poslední kapitola zachycuje pořady vzniklé až do současnosti - na začátku nového tisíciletí. Díky chronologickému dělení můžeme vyčíst různé postoje tvůrců vůči židovské tematice v liberálních 60. letech nebo porevolučních svobodných letech. Zajímavostí je, že normalizační 70. a 80. léta tuto tematiku minimalizovala nebo ji nereflektovala vůbec.

Ráda bych dodala, že při označení slova *Žid* používám velké počáteční písmeno, jelikož se řídím pravopisem vycházejícím ze smyslu historického a etnického a v citacích ponechávám slovo *Žid* s velkým i malým písmenem podle autentické podoby. V první kapitole jsem si dovolila ve stručnosti načrtnout dějiny českých Židů a v druhé kapitole počátky televizního vysílání u nás, abychom pochopili celou šíři židovské tematiky v české televizní hrané tvorbě. Chtěla bych poděkovat prof. MgA. Davidu Janu Novotnému, vedoucímu disertační práce, který svými cennými připomínkami korigoval koncepci mé práce, dále doc. PhDr. Janu Bernardovi, CSc., z FAMU za pomoc s celým projektem a doc. PhDr. Galině Kopaněvě, CSc., která mě inspirovala pro sepsání tohoto nového, dosud nezpracovaného tématu. Rovněž bych chtěla poděkovat České televizi, konkrétně všem lidem z archivu - vedoucímu archivu a programových fondů Mgr. Vítu Charousovi a dále Mgr. Haně Petráskové, také pracovníkům videotéky a knihovny, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

## I. KAPITOLA 50. A 60. LÉTA 20. STOLETÍ

### 1. Historie Židů u nás

Židé, kteří se usídlili v Čechách v 9. a 10. století, se věnovali především obchodu, řemeslnému podnikání včetně uměleckých řemesel (např. zlatnictví, textilní výrobě, výzdobě rukopisů či hebrejských tisků). Ale již od středověku byla existence Židů podřízená zvláštním nařízením panovníků, která omezovala a regulovala počet židovského obyvatelstva. Židé byli nuceni žít v ghettech a podle nařízení lateránského koncilu z roku 1215 museli být viditelně označeni (na oděvu). Rozhodujícím mezníkem pro život českých Židů bylo nařízení Přemysla Otakara II., které víceméně platilo až do 18. století. Přemysl Otakar II. vydal tzv. Statuta Judaeorum, která určovala přímé poddanství všech Židů králi. Židé museli odvádět vysoké daně a mnohdy poskytovat dosti velké dávky a půjčky panovníkům. Statuta zároveň zakazovala, aby kdokoliv mohl nutit Židy k násilnému křtu či je obviňovat z rituálních vražd nebo manipulace s lidskou krví. Bohužel ani toto nařízení nezabránilo častým pogromům, kdy Židé byli křesťany napadáni, upalováni a mnohdy i povražděni. Největší pogrom proběhl na velikonoční neděli roku 1389 v Praze, při kterém padlo za oběť přes tři tisíce Židů. Bohužel ani ti, kteří hledali útočiště ve Staronové synagoze, neměli šanci se zachránit.

Rozkvět vzdělanosti a uznání práv pro Židy nastal za vlády císaře Rudolfa II., kdy v Praze bylo postaveno několik synagog (Maiselova, Vysoká, Klausová), Židovská radnice a hebrejská tiskárna. Za vlády Karla I. došlo k dalšímu omezení vyplývajícího z tzv. familiantského zákona z roku 1727, který povoloval oženit se v každé židovské rodině jen nejstaršímu synovi. Ostatní synové museli zůstat svobodní či se vystěhovat ze země. Toto nesmyslné nařízení s mnoha dalšími padlo v době vlády Josefa II., jehož reformy pomohly Židům zařadit se do společnosti (bylo zrušeno povinné označení na oděvu a celkově uvolněna pravidla v podnikání a ve studiu). Celé 19. století rozvíjející osvícenecké tradice i pro Židy znamenalo kulturní a sociální emancipaci. Revoluční rok 1848 přinesl Židům částečnou rovnoprávnost. Židé již nemuseli žít v ghettech, mohli se volně pohybovat, uzavírat sňatky a volit si povolání podle vlastního uvážení. V roce 1852 jim bylo uznáno svobodné nabývání domovního majetku, roku 1859 i právo na vlastnictví půdy. Úplné rovnoprávnosti dosáhli Židé roku 1867, kdy proběhla vlna stěhování z venkova do budoucích center obchodu a průmyslu. Začaly vznikat velké židovské obce, které se zasadily o výstavbu synagog, např. ve Františkových lázních (1875), Karlových Varech (1877), Trutnově (1885), Českých Budějovicích (1888), Chebu (1893), Opavě (1896), Kroměříži (1908). Tyto synagogy byly bohužel většinou ve 20. století zničeny nacisty. Až do 18. století židovské obce fungovaly jako samostatné správní a sociální jednotky. S křesťanským světem se Židé střetávali jen v rámci obchodu a v oblasti finančnictví, jelikož šlo o hlavní formy obživy povolené panovníkem. Židovské obce, soustředěné v ghettech, si díky izolaci uchovaly náboženskou svébytnost, vlastní jazyk (jidiš) a komplexní kulturu. Emancipace 19. století ovlivněná českým národním obrozením přinesla Židům dilema, zda se jazykově podřídí Němcům, kteří jim poskytli rovnoprávnost a na jejichž němčinu byli zvyklí z úředního styku, nebo se přidat k utlačovaným Čechům. Přelom 19. a 20. století jasně ukázal příklon většiny Židů k českému jazyku, kultuře a myšlení, což můžeme označit jako asimilační proces, který vyvrcholil vznikem samostatné Československé republiky v roce 1918.

Asimilace českých Židů na rozhraní 19. a 20. století byla v evropském měřítku jedinečná, jelikož Židé se přidali k menšinovému národu Čechů. Nejdříve probíhala asimilace jazyková a až později národní a kulturní. V době, kdy se v židovské komunitě rozhodovalo mezi asimilací českou nebo německou, přihlásil se o slovo sionismus.<sup>1</sup> Přesto většina Židů přistoupila na pravidla asimilace, jelikož doufala, že si polepší a dosáhne vyšší ekonomické a sociální úrovně. Zejména bohatí Židé asimilovali k Němcům oproti střední vrstvě - většinové, která asimilovala k Čechům. Nižší vrstva Židů žijících na území bývalých ghatt zůstala věrna ortodoxní židovské víře a jako svůj jazyk používala nadále jidiš. Problém asimilovaných Židů, jak Němců, tak Čechů, byl stejný. Všichni se zřekli vyznávání ortodoxní víry a přidali se k liberálnímu proudu, tj. nadále sice stavěli synagogy, ale navštěvovali je pouze v době velkých svátků oproti ortodoxním Židům, kteří se modlili v synagogách každý den. Židovská obec složená z Němců, Čechů a ortodoxních Židů se začala postupně rozpadat.

Na počátku 20. století asimilovaní čeští Židé měli problém se zřeknutím se německé kultury, ačkoliv používali jako svůj jazyk češtinu, své děti posílali do německých škol a nevzdávali se i nadále německého jazyka, jelikož v něm viděli lepší možnost, jak se uplatnit na pracovním trhu. Po vypuknutí první světové války se situace ještě zkomplikovala. Češi sympatizovali s Ruskem. Asimilovaným Židům to nevyhovovalo, protože věděli o pogromech v carské říši, a tudíž mnoho Čechů vnímalo Židy jako nepřátele Slovanů. Řešením pro asimilované Židy se stala politická strana budoucího prezidenta Masaryka, která umožňovala vyřešit napětí mezi Čechy a Židy a nebyla akceptována pouze Němci. Československá ústava z roku 1920 vzala na vědomí židovskou národnost, a tak se mohlo úspěšně pokračovat v česko-židovských asimilačních tendencích.

Tolerantní ovzduší první republiky občas narušily antisemitské nálady<sup>2</sup> z řad české veřejnosti, která trpěla předsudky vůči Židům pramenícími z hospodářského antisemitismu (tj. neschopnost vyrovnat se s židovskou konkurencí). Například zde vycházely antisemitské listy: *Naše obrana*, *Katolické listy*, *Právo lidu*, *Národní republika* nebo časopisy: *Na stráž!*, *Vlajka!*. Na druhé straně se zde konaly Světové sionistické kongresy a Československo bylo zemí respektovanou v zahraničí.

Situace se radikálně proměnila v druhé polovině 30. let, kdy se četl Hitlerův *Mein Kampf*, na popularitě získávala nacionalistická literatura a publicistika. Daný stav souvisel s vývojem v Německu, kde nastoupil v roce 1933 Adolf Hitler k moci a byla zde ražena antisemitská propaganda. Dne 15. 9. 1935 vstoupily v platnost norimberské rasové zákony určující, kdo je Žid. Docházelo k bojkotu židovských obchodů, jejich ničení a k tzv. arizaci, která počítala s vyloučením Židů z německé ekonomiky. Do roku 1938 byli Židé v Německu postupně zbaveni svých práv, aby byli později z Německa úplně odsunuti. Bohužel emigrace byla

1 Sionismus propagoval návrat Židů do jejich původní vlasti a usiloval o vytvoření nezávislého židovského státu. Výraz sionismus pochází z roku 1890, ale na našem území se rozšířil až na počátku 20. století - především na Slovensku a Podkarpatské Rusi a největší popularitu získal v době ohrožení nacismem. Sionismus, který nesouhlasil s asimilací Židů, reagoval na silící vlny antisemitismu v celém 19. století a s ním spojené pogromy. První sionistický kongres se konal v Basileji roku 1897, kde vznikla *Světová sionistická organizace*, která přijala svůj program, znak, vlajku, hymnu (*Hatikva*) pod vedením Theodora Herzla a později Chaima Weizmanna - prvního prezidenta státu Izrael, který vznikl 14. 5. 1948. Opakem sionismu je antisionismus jako projev antisemitismu, který se objevil po vzniku státu Izrael a byl oficiální politikou socialistických zemí od 50. do 80. let 20. století.

2 Antisemitismus, tj. protižidovství, vyjadřuje negaci vůči Židům a židovství z důvodů rasových, nacionálních, náboženských, hospodářských na úrovni vědeckého či lidového antisemitismu. Termín antisemitismu podrobněji rozpracoval německý publicista Wilhelm Marre v roce 1879, který ho nahradil přesnějším termínem „Judenhaas“ nebo „Judenfeindschaft“, tj. protižidovská nenávisť, nepřátelství k Židům.



minimální a většina Židů neodhadla situaci, která vyústila v nacistický program „konečného řešení židovské otázky“.

V Protektorátu Čechy a Morava, který byl vyhlášen 15. 3. 1939, začaly od 17. 3. 1939 platit omezující zákony pro Židy. „Skupina obyvatelstva, která jím byla postižena, musela být nejprve definována, systémem stále drastičtějších opatření postupně izolována v „ghettu beze zdí“ ještě před skutečnou koncentrací židů v táborech, postupně expropriována a zbavena materiálních základů své existence, aby posléze byla deportována k vyhlazení.“<sup>3</sup>

Mnoho lidí<sup>4</sup> z protektorátu emigrovalo a ti, co z židovských umělců zůstali, tvořili pod pseudonymy (např. Jiří Orten jako Karel Jílek či Jiří Jakub, Karel Poláček jako Vlastimil Rada nebo Ivan Olbracht si zvolil vlastní jméno Karel Zeman). Emigrace byla omezená, platilo se za ni vysokými daněmi, dávkami a pochopitelně postoupením majetku Němcům. Roku 1939 byla nacisty zřízena Ústředna pro židovské vystěhovalce v Praze (roku 1942 pravdivě přejmenována na Ústřední úřad pro uspořádání židovské otázky v Čechách a na Moravě). Židé byli registrováni a kontrolováni židovskými náboženskými organizacemi, které spadaly pod nacistické zákony. Předstupněm konečného řešení bylo roku 1941 společenské vyčlenění Židů - povinnost nosit žlutou židovskou hvězdu s nápisem *Jude* (týkalo se občanů starších 6 let). Ve stejném roce začaly deportace, a tak roku 1943 mohl Hitler prohlásit, že říše (Německo, Rakousko, Protektorát Čechy a Morava) je konečně „judenrein“.

Při holokaustu<sup>5</sup> bylo zavražděno 6 miliónů evropských Židů, přičemž největší ztráty zaznamenali polští a ruští Židé. Podle statistiky z roku 1939 žilo na území protektorátu 118 310 Židů, tj. bylo zlikvidováno 80 000 mužů, žen a dětí. Likvidační proces, který se měl původně dotýkat 11 miliónů evropských Židů, tvořily dvě fáze: emigrace (v letech 1933-1940) a vyhlazení v koncentračních táborech (1941-1945). Ale již na podzim 1944 bylo konečné řešení bez Hitlerova vědomí zastaveno.

Po skončení války si lidé uvědomovali, že musí dojít k potrestání zločinců a restituci židovského majetku. Procesy s válečnými zločinci začaly v Norimberku v listopadu 1945 a první odškodnění proběhla v září 1945 především mezi Německem a od roku 1948 nově vzniklým státem Izrael. Bohužel navrácení židovského majetku v Československu neprobíhalo důsledně, táhlo se po několik let a s nástupem komunistické moci bylo utlumen úplně, jelikož vláda podporující znárodnění zastávala antisemitský postoj. Problémové byly nejen restituční, ale bylo zaznamenáno i ničení a hanobení opuštěných židovských synagog a hřbitovů (Kyjov, Mělník, Jičín, Dvůr Králové, Pardubice, Vlašim a Humpolec). Také se objevily názory dementující osvětivské plynové komory. Tato situace, tzv. popírání holokaustu, kde šlo o úmyslné snižování čísel obětí včetně šíření nepravd o jejich utrpení,

3 Petrův, Helena: Právní postavení Židů v Protektorátu Čechy a Morava (1939-1941). Praha, Sefer, Institut Tereziánské iniciativy 2000, s. 28.

4 Z umělců z rasových a politických důvodů emigrovali například: herci Hugo Haas, Jan Werich, Jiří Voskovec, hudební skladatel Jaroslav Ježek, režiséři Karel Lamač, Jiří Weiss, Alexandr Hackenschmied, Josef Kodíček, Otto Kantůrek, Walter Schorsch, kameraman Otto Heller, animátor Karel Dodal, dramatik Karel Langer a spisovatel Jiří Langer, novinář Egon Erwin Kisch, ředitel Barrandova Ladislav Reichl, filmoví podnikatelé Ludvík Kantůrek, Otto Sonnenfeld a Josef Auerbach.

5 Holokaust (psáno i holocaust) znamená zápalnou oběť. V současné době označuje „konečné“, záměrné zničení obětí zabitím, jak to prováděli nacisté v koncentračních - vyhlazovacích táborech. Po druhé světové válce se pro stejný termín objevilo slova „šoa“, které z překladu z hebrejštiny znamená katastrofu, zničení.

bohužel trvá dodnes. V Československu zanikla pro Židy možnost přihlásit se k židovské národnosti, mohli být pouze Čechy nebo Slováky. Přestože Židé s německou státní příslušností byli perzekuováni, podléhali stejně jako Němci odsunu.

Poválečná československá vláda v čele s prezidentem Edvardem Benešem podporovala vojensky vznik státu Izrael a stala se tranzitní zemí pro emigrující evropské Židy směřující do Palestiny. Obrat nastal po zásahu moskevské vlády v roce 1948, když v izraelských volbách nevyhráli komunisté a Izrael se přiřadil svou politikou k „buržoasním zemím“. Začalo období antisemitismu, které vyvrcholilo politickými procesy roku 1952. „Sionistické spiknutí“ jako „nástroj amerického a britského imperialismu“<sup>6</sup> bylo zinscenováno v Moskvě, v Maďarsku a Polsku. U nás byl obviněn jako Žid generální tajemník KSČ Rudolf Slánský a dalších deset politiků židovského původu (Geminder, Frejka, Reicin, London, Hajdů, Löbl, Margolius, Fischl, Šling a Simon). Zbývající dva politici, Frank a Šváb, byli Češi a Clementis Slovák. Židé se stali obětními beránky, na které komunisté mohli svalit vinu za hospodářské těžkosti ve státě. Byl jim vyčítán jejich nedělnický původ, vazby se zahraničím a sounáležitost s židovskou menšinou.

Reakce Židů na poválečný stav byla různá. Někteří emigrovali do Izraele nebo se naopak zapojili do budování nových Židovských náboženských obcí v naší republice. Jiní se nechali zlákat iluzí komunismu, ve kterém viděli protipól nacismu. V letech 1945-46 žilo v Československu 43 000 Židů a z toho se do Izraele vystěhovalo do roku 1950 asi 20 000, přičemž nejsilnější emigrační vlna proběhla po únoru 1948. Tyto formy úniku souvisely s přetřhanými kořeny Židů po válce, kteří se cítili v nové společnosti odcizeni.

Rehabilitace vězňů z procesů 50. let a celkové uvolnění ve společnosti nastalo v 60. letech, kdy byl zvýšený zájem o díla autorů pražské německé literatury (o tvorbu Franze Kafky), dále o tematiku holokaustu či o vývoj v Izraeli. Obratem byl rok 1968, kdy po ruské invazi proběhla druhá vlna emigrace. V 70. a 80. letech, byla opět zdůrazňovaná protiizraelská politika a zpřísněna cenzura. Hrozil duchovní a materiální zánik Židovským náboženským obcím, na což upozorňovala i Charta 77. Státní židovské muzeum se kvůli přerušení kontaktů se zahraničím ocitlo v podobné izolaci jako v 50. letech.

Zlom přinesla sametová revoluce v roce 1989, kdy na jedné straně propukly antisemitské nálady zejména u pravicových - nacionálních stran (časopisy *Týdeník Politika*, *Republika*), které jsou bohužel součástí projevů každé mladé republiky. Na druhé straně vláda obnovila diplomatické styky se státem Izrael a Židé stejně jako ostatní občané v demokratické společnosti mají zaručena veškerá práva. Židovské muzeum pečuje o synagogy včetně sbírek umění, spravuje židovské hřbitovy, věnuje se vědecké a přednáškové činnosti ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze založeném roku 1996. Podobnou obnovu zažil i Památník Terezín (do roku 1989 místo komunisty ideologicky zkreslené ohledně problematiky holokaustu), kde roku 1991 díky sdružení Terezínská iniciativa vzniklo Muzeum ghetta. S touto atmosférou souvisí i pozornost věnovaná židovské tematice a zviditelnění židovství na poli společenském i kulturním.

---

6 Všechny tři termíny se vyskytují v knize: Rucker, Laurent: Stalin, Izrael a Židé. Praha, Rybka Publishers 2001.

## 1. 1. Nejvýznamnější židovští tvůrci

Pokud zmiňujeme historii Židů u nás, připomeňme i několik jmen židovských umělců tvořících na našem území. Na počátku 20. století to byli například slavní autoři pražské německé literatury (Franz Kafka, Franz Werfel, Max Brod), dále židovští spisovatelé píšící německy (Oscar Baum, Johannes Urzidil, Kamil Hoffmann, Leo Perutz, Rudolf Fuchs, Ludwig Winder, Hugo Sonnenschein, Louis Fürnberg, Friedrich Torberg, Josef Wechsberg), rovněž sem spadá novinář Egon Erwin Kisch nebo literární kritik Pavel Eisner. I když někteří autoři psali výhradně německým jazykem, přesto překládali české texty do němčiny, např. Pavel Eisner, Rudolf Fuchs, Luis Fürnberg. Rovněž Max Brod, který zajistil věhlas nejen Franzi Kafkovi (většinu jeho literárního díla zachránil před zničením proti Kafkově poslední vůli), ale svými překlady pomohl třeba spisovateli Jaroslavu Haškovi. Byli zde i významní židovští spisovatelé píšící česky již v 19. století: Julius Zeyer, který studoval hebrejštinu a židovské náměty lze najít v celé jeho tvorbě, viz povídky *Báje Šošany*. Jaroslav Vrchlický si také oblíbil židovskou tematiku, napsal mimo jiné komedii *Rabínská moudrost* o životě rabiho Löwa. Naopak anarchistický básník František Gellner se židovským motivům vyhýbal.

Nejdůležitější židovská díla vznikla až v období první republiky. Jejich autoři si již nebyli jisti němčinou a psali výhradně česky: Richard Weiner, František Langer a jeho mladší bratr, fascinovaný východním náboženským hnutím chasidismem, Jiří Langer (patřil mezi výjimky píšící v hebrejštině, němčině a češtině), Emil Artur Longen, Egon Hostovský nebo Karel Poláček či Ivan Olbracht. Podobně básníci: František Gottlieb, Hanuš Bonn, Jiří Orten či ředitel Národního divadla Otokar Fischer, který byl nejen básník, ale i dramatik, esejista a překladatel.

Po druhé světové válce se prosadili spisovatelé: Arnošt Lustig, Ludvík Aškenázy, Norbert Frýd, Jiří Weil, Ladislav Grosman či Ota Pavel. Podobně dramatici: Milan Uhde a Arnošt Goldflam. V literární kritice vynikl Eduard Goldstücker, který se zasloužil o znovuobjevení díla Franze Kafky, jemuž věnoval několik esejů.

V oblasti divadla v éře první republiky působil kritik, esejista, režisér a dramaturg Vinohradského divadla Josef Kodíček, v Osvobozeném divadle zase výtvarník a architekt František Zelenka. Významnou osobností po druhé světové válce byl ředitel Realistického divadla a později Městských divadel pražských režisér Ota Ornest.

V poválečné kinematografii natáčeli režiséři: zakladatel světoznámé Laterny magiky divadelník i filmař Alfréd Radok, oscarový tvůrce Ján Kadár, Jiří Weiss, Antonín Moskalyk, Dušan Klein, Juraj Herz, Zeno Dostál či z mladších Matej Mináč. Všichni ve svých hraných snímcích cítili potřebu vyrovnat se s tragédií holokaustu. Dále zmiňme z filmařů: Pavla Blumenfelda, Petra Schulhoffa, Ivana Passera, Jitku Němcovou či Irenu Pavláskovou.

## 2. Počátky televizního vysílání u nás

Zahájení televizního vysílání u nás v roce 1953 předcházely výzkumy již z období první republiky. Docent experimentální fyziky Univerzity Karlovy Jaroslav Šafránek od roku 1928 intenzivně zkoumal televizní zařízení. Ve 30. letech Šafránek se svými spolupracovníky pracoval na vlastní konstrukci televizního přijímače, který v roce 1935 předvedl veřejnosti a podnikl s ním dvouměsíční turné po republice (navštívil 43 měst a jeho přednášky spojené s prezentací výrobku si poslechlo 20 000 posluchačů). V časopise *Svět mluví* dokonce uspořádal anketu o český název televize, do nejužšího kola se dostaly výrazy jako "rozvid", "rozjev", ale nakonec zůstalo u označení televize. Roku 1934 Ministerstvo pošt a telegrafů požádalo skupinu tří expertů, aby zjistili současný stav televizního vysílání ve světě a připravili půdu pro pokusné vysílání u nás, přičemž se uvažovalo o roce 1937. Před druhou světovou válkou zahájilo pravidelné televizní vysílání pět zemí (Německo, Francie, Velká Británie, USA a Sovětský svaz - první na světě byla anglická BBC, vysílající pravidelně od 2. 11. 1936). Kromě USA bylo ve všech zemích vysílání druhou světovou válkou přerušeno.

V poválečném Československu bylo spuštění televizního programu bráno jako součást dvouletého plánu ve výzkumnictví. Podnik Tesla Pardubice pracoval na výzkumu televizního přijímače a zaměstnanci Vojenského technického ústavu se zabývali pokusným televizním přenosem. V roce 1947 Československý rozhlas vyhotovil sedmiletý plán svého rozvoje, kde počítal s výstavbou samostatného televizního studia. Na Mezinárodní výstavě rozhlasu v Praze (MEVRO) roku 1948 bylo veřejnosti ukázáno televizní zařízení. Zřízené televizní studio se zde stalo jednou z hlavních atrakcí veřejnosti (kamera natáčela provoz na křižovatce ulic Dukelských hrdinů a Veletržní, kam vedla okna promítacího sálu, díky tomu návštěvníci pochopili, že na obrazovce je možno zhlédnout stejné věci jako na ulici). Ve stejný rok v červenci se prováděly pokusné přenosy z XI. všesokolského sletu v Praze pro dvacet pět veřejně umístěných televizorů. Do rozvoje televizního vysílání u nás ale bohužel zasáhla studená válka, proto se pracovníci z Tesly Pardubice a Vojenského technického ústavu museli přeorientovat na výzkum v oblasti speciální vojenské techniky. Výzkumu televizní techniky se nadále věnoval pouze nově vzniklý Ústav rozhlasové techniky (později přejmenovaný na Výzkumný ústav radiokomunikací). Podle sovětského modelu byl zřízen roku 1952 Československý rozhlasový výbor v čele s ministrem informací a osvěty Václavem Kopeckým. Vláda narychlo nařídila ministerstvu spojů zařídit a vybavit televizní studio v Praze a Československý rozhlas měl mít na starosti program. Původně mělo televizní studio sídlit v Národním domě na Vinohradech, ale nakonec dostalo jako provizorní prostor technicky nedostačující Měšťanskou besedu ve Vladislavově ulici v Praze 1. Organizace televizního studia Praha byla stejná jako v SSSR. Roku 1953 se studio dělilo na dva úseky - dramaturgii a provoz. Pod úsek dramaturgie vedený hlavním dramaturgem Janem Zelenkou spadalo pět redakcí (literárně-dramatická a pořady pro děti, hudební, filmová, politicko-zpravodajská a kulturní). Dále vznikl útvar pro přípravu vysílání divadelních her a původních televizních inscenací pod vedoucím Františkem Danielem a dramaturgem Jaroslavem Dietlem. Programová koncepce byla podřízena Československému rozhlasovému výboru. 1. května 1953 v improvizovaných podmínkách odstartovalo veřejné zkušební vysílání Československé televize a od 25. února 1954 bylo již pravidelné.

Oficiální zahajovací program odvysílaný 1. května 1953 obsahoval úvodní slovo herce Jaroslava Marvana, dále kantátu České filharmonie s názvem *Buduj vlast - posílíš mír*, oficiální zahájení televizního vysílání z úst náměstka předsedy Československého rozhlasového výboru Jozefa Vrabce, také se zde objevily filmové aktuality a na závěr František Filipovský přednesl přímo ve studiu slavný monolog z Moliérova *Lakomce*.

Televize vysílala zpočátku pouze pro 500 majitelů přijímačů Tesla 4001 s obrazovkou o něco větší než pohlednice. Vybavení studia Měšťanské besedy obsahovalo dvě prototypové kamery a jednu 35mm filmovou. První televizní vysílač byl instalován na rozhledně na Petříně a první televizory vyráběl podnik Tesla.

V roce 1953 televize vysílala pouze tři dny v týdnu (v létě dva dny), týdně 3,8 hodiny. První dva roky vysílala pravidelně filmové týdeníky. Ve večerním čase od 19.00 do 19.30 hodin přebírala zvukovou modulaci *Rozhlasových novin*. V roce 1953 dodala Tesla na trh i první televizory, ale kvůli vysoké ceně o ně nebyl velký zájem (cena 4000 korun za televizor později sice klesla na 2500 korun, ale měsíční plat se pohyboval okolo 1000 korun). V dalších letech se zvyšoval počet vysílacích dnů (od 29. prosince 1958 byla vysílání již každodenní), hodin i počet vysílacích míst. 31. prosince 1955 začíná vysílat Ostrava, 3. listopadu 1956 Bratislava, 6. července 1961 Brno a 25. února 1962 Košice.

Od samého začátku trápilo pracovníky televizního studia špatné technické zázemí (v Měšťanské besedě zároveň bydlelo v normálních bytech 27 nájemníků). "Ve vzpomínkách pamětníků, režisérů, herců, kameramanů a hlasatelů figurují začátky televize jako doba plná entuziasmu pro technickou novinku, kdy obtíže lidí stmelovaly bez ohledu na stísněný prostor, poruchy, sálající vedro reflektorů, hrbolatou podlahu, po níž musela jezdit kamera po směru prken, aby se obraz netřásl."<sup>7</sup> Poúnorová moc sice narychlo a experimentálně rozjela televizní vysílání, které mohla prezentovat jako další úspěch v budování socialismu, ale význam televize a její možnou propagandistickou sílu zpočátku nedocenila z důvodu nízkého počtu majitelů televizorů.

V roce 1955 byl zaznamenán zlom v prodeji televizních přijímačů. 11. února byl vysílán první sportovní televizní přenos - hokejový zápas mezi Československem a Švédskem, který způsobil nárůst prodeje televizorů. V té době byly populární kromě sportovních přenosů i filmy, zábavné pořady včetně prvních soutěží. V roce 1957 bylo zavedeno každodenní televizní zpravodajství *Televizní aktuality a zajímavosti* (od roku 1958 pod názvem *Televizní noviny*). Během prvních sedmi let své existence televize dokázala pohotově informovat o dění ve společnosti, v kultuře i v oblasti vzdělávání. Proto mnoho institucí nabízelo televizi přenosy zdarma ke své propagaci. Ale časem se i tyto bezplatné přenosy (divadelní, sportovní) na základě smluv staly placenými. Významnou kulturní institucí se naše televize stala v roce 1961, kdy zaznamenala první milion televizních koncesionářů.

---

7 Cysařová, Jarmila: *Televize a moc 1953-67*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 10.

## 2. 1. Televize a moc

Do roku 1959 byla Československá televize spojená s Československým rozhlasem, což byl obdobný stav při vzniku televize i v jiných zemích. Programově podléhala rozhlasu, ale technicky (přenos signálu včetně studiové techniky) ministerstvu spojů. V jistou dobu se i uvažovalo o spojení televize s Československým filmem. Tento stav trval do roku 1959, poté se rozhlas i televize staly samostatnými ústředními organizacemi. Ale již rok předtím se televize osamostatnila i od ministerstva spojů, takže veškerá studiová technika se stala součástí Československé televize. Díky tomu skončilo dlouholeté napětí mezi technickou a programovou složkou televize. "Od počátku vysílání v roce 1953 zajišťovaly provoz televizního studia dva podniky. Správa spojů - Televize Praha (součást rezortu ministerstva spojů a podniku Hlavní správa 5 - správa radiokomunikací) se starala o studiový provoz, údržbu a provoz vysílače Petřín, zatímco Televizní studio Praha (po vzniku studií Ostrava a Bratislava přejmenováno na Ústřední televizní studio) bylo součástí Československého rozhlasu. Rozdělení televize do dvou podniků přinášelo značné problémy. Zvukaři, mikrofonisté, stříhači a technici úpravy obrazu byli zaměstnanci podniku Správa spojů - Televize Praha. Naopak kameramani a osvětlovači byli pracovníky Televizního studia Praha."<sup>8</sup>

I když byla televize již samostatný orgán, přesto byla podřízena vládě, tím pádem ÚV KSČ. S rostoucím počtem koncesionářů a se širším zapojením televize do společenského života rostl zájem strany o ni, proto v roce 1960 bylo schváleno usnesení ÚV KSČ *O stavu a nových úkolech ČST k ostatním kulturním institucím*. Zde byla jasně vyjádřena podřízenost televize KSČ. Zájem KSČ o dění v televizi se ale datuje již od druhé poloviny 50. let, kdy strana v mnoha dokumentech zdůrazňovala nedostatky, kterými trpí rozhlas i televize: "Jsou to především přežitky dogmatismu v oblasti propagandy, malá účinnost ekonomické propagandy a jistá povrchnost zahraničněpolitických materiálů. V oblasti uměleckých pořadů jsou to zejména projevy liberalismu a objektivismu a ideově politické i umělecké slabiny v pořadech lidové zábavy..."<sup>9</sup> Celkově v kultuře a sdělovacích prostředcích se požadovala silnější propaganda, stranickost, lidovost, ideologická práce a politická výchova zaměstnanců.

První zaměstnanci přišli z Československého státního filmu, z rozhlasu, z divadel a později nastoupili i čerství absolventi z pražské FAMU (Jiří Bělka, František Filip, Jan Matějovský, Eva Sadková). Noví zaměstnanci ČST ve srovnání s ostatními institucemi byli finančně znevýhodněni, měli nízké platy. Zajímavé je, že při počáteční personální nouzi nebylo podmínkou členství ve straně. Zlomem byl až rok 1958, kdy probíhaly třídně politické prověrky a z televize museli odejít zaměstnanci nemající správný třídní původ či dostatečnou politickou angažovanost. Prověrky odnesli zejména nestraníci, jako například režisér Ivo Paukert či scenárista a dramaturg Ondřej Vogeltanz.

Režisér Ivo Paukert chtěl původně nastoupit po FAMU na Barrandov jako pomocný režisér, ale kvůli emigraci bratra neprošel kádrovým řízením. Oproti tomu dostal nabídku z ostravské televize, kterou přijal a kde po nástupu v roce 1956 za první rok realizoval 72 pořadů. Na celostátní prověrky roku 1958 vzpomíná:

8 Dějiny českých médií v datech, kolektiv autorů. Praha, Univerzita Karlova 2003, s. 207.

9 Cysařová, Jarmila: Televize a moc 1953-67. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 25.

"Tak jsem se ocitl před stranickou prověřkovou komisí krajského výboru KSČ, ačkoliv jsem byl tehdy a vždy bezpartijní. (...) Nabídl mi "převýchovu" - to ale mezi čtyřma očima - abych šel do Vítkovických železáren, že třeba po určité době, až se ukovám, bych mohl zase něco dělat ..."10

Ivo Paukert strávil poté určitou dobu na volné noze (psal scénáře, které nesměl podepisovat svým jménem), pracoval jako pomocný dělník v továrně a v roce 1963 se vrátil, ale tentokrát do pražské televize pod vedením ústředního ředitele Jiřího Pelikána.

Obdobný případ zažil i scenárista Ondřej Vogeltanz, který jako nestraník byl propuštěn pro "nedostatek odbornosti" (do pražské televize přišel po absolvování FAMU v roce 1955 na pozvání spolužáka Jaroslava Dietla). V roce 1961 se znovu ucházel o místo a z důvodu "apolitičnosti" a "nedisciplinovanosti" nebyl přijat. Místo v televizi získal až pod liberálnějším vedením ředitele Pelikána v roce 1963. Mezitím mimo jiné strávil určitou dobu jako důlní dělník a pracoval také na volné noze.

K tématu televize a moc patří i cenzura. Cenzurní praxe všem dramaturgům a redaktorům v televizi nařizovala, že jejich pořad musí být schválen Hlavní správou tiskového dozoru (HSTD) - čtverhranným razítkem. Pracovníci Hlavní správy tiskového dozoru se vyskytovali ve všech redakcích, pochopitelně největší vliv měli na redakci zpravodajství. Cenzura měla tři možnosti jak zasáhnout: 1. zakázat realizaci scénáře či námětu, 2. po schvalovací projekci nepustit natočený pořad do vysílání nebo vydat nařízení a daný pořad podrobit úpravám, 3. po odvysílání pořadu možnost zakázat jeho reprízu. Jiří Pelikán<sup>11</sup>, ústřední ředitel Československé televize (od června 1963 do září 1968), charakterizoval situaci takto:

"Bylo to období permanentní skryté války mezi námi v televizi a Hlavní správou tiskového dozoru, jejíž šéf sídlil na ministerstvu vnitra a spolu s ideologickým oddělením strany se řídil podle toho, jaký vítr vanul z Moskvy. V roce 1963 byl příznivější, po svržení Chruščova a nástupu Brežněva v roce 1964 nastalo utužení cenzury a komplikovanější konflikty. Cenzoři byli ve všech redakcích a bez jejich souhlasu nesmělo jít nic do vysílání. Při živém vysílání muselo být razítko na scénáři a rovněž záznam musel mít razítko, že je povolen. Vedoucí vysílání nosil všechno ke schválení cenzorům. Ti denně podávali svodku do své centrály, která ji potom postupovala Novotnému a politbyru. Jako ústřední ředitel jsem však měl možnost, pokud pracovník HSTD text neschválil, odvolat se na ideologické oddělení ÚV KSČ, kde se potom konalo promítání a rozhodovalo, jestli má pravdu HSTD nebo Pelikán. Dnes asi působí absurdně fakt, že jsem se mohl odvolat i k Novotnému, který někdy rozhodl i v náš prospěch."<sup>12</sup>

---

10 tamtéž, s. 74.

11 Jiří Pelikán (1923-1999) během druhé světové války se angažoval v odboji a byl vězněn. Po jejím skončení působil v KSČ (od roku 1953 měl funkci předsedy Mezinárodního svazu studentstva). V letech 1963-1968, kdy byl jmenován ústředním ředitelem Československé televize, zastával politiku Dubčekova vedení KSČ, proto byl po okupaci v srpnu 1968 na nátlak sovětských orgánů odvolán ze své funkce (25. 9. 1968). Krátce působil na československém velvyslanectví v Itálii a poté co byl v roce 1969 vyloučen z KSČ, zbaven státního občanství, se v Itálii i usadil. Byl aktivní v politice (roku 1977 se stal poslancem Evropského parlamentu za Italskou socialistickou stranu). Věnoval se rovněž vydávání exilového časopisu *Listy*, jehož činnost v roce 1990 přesunul do Prahy.

12 Cysařová, Jarmila: *Televize a moc 1953-67*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 68.

## 2. 2. Hraná tvorba

Literárně dramatická tvorba se od úplných začátků snažila o kultivovanost vysílání. Adaptovaly se látky z naší i světové literatury. Za prvních patnáct let televize vzniklo více než 1550 televizních inscenací. V roce 1953 byla odvysílána první inscenace z televizního studia - Čechovův *Medvěd* v provedení členů z Národního divadla. Téhož roku se realizovaly další čtyři inscenace, tři klasické (*Lakomec* od Moliéra, Jiráskova *Vojnarka*, opět nastudované herci z Národního divadla, a z Městských divadel pražských Moliérova *Škola pro ženy*) a jedna politická (*Nositelé řádů* od Miloslava Stehlíka z tehdejšího ústředního divadla Československé armády). Tedy jedna ideologická hra oproti čtyřem uměleckým, což potvrzuje fakt, že lidem z redakce literárně dramatické tvorby šlo především o kvalitu a úroveň vysílání.

Od roku 1962 a zejména od roku 1964 s uvolňující společenskou atmosférou dramaturgie vybírala více děl autorů západních zemí. Divadelní inscenace v televizi převažovaly nad původní tvorbou do roku 1960, ale od roku 1956 původní tvorba (adaptace divadelních her, dramatizace románů a novel) zaznamenávala nárůst. Od roku 1959 televize začala vysílat i seriály (např. *Rodina Bláhova* /1959-1960/, *Tři chlapi v chalupě* /1961-1962/, *Eliška a její rod* /1966/). V šedesátých letech se také objevila řada nových autorů píšících pro televizi včetně talentovaných televizních dramaturgů (Zdeněk Bláha, Jaroslav Dietl, Jana Dudková, Ondřej Vogeltanz, Jiří Procházka, Otto Zelenka a Jiří Hubač). Ale už v padesátých letech hostovali v televizi režiséři z divadla a z filmu: Karel Pech, Antonín Dvořák, Jiří Sequens, Pavel Blumenfeld, Eva Marie Bergerová, Václav Hudeček, Karel Kachyňa, Alfréd Radok. Někteří z nich do televize přešli natrvalo, podobně jako od roku 1954 v televizi působící - již zmiňovaní: Eva Sadková, František Filip, Jiří Bělka, Jan Matějovský, dále Miroslav Zachata, Jaroslav Novotný, Jan Valášek. V roce 1960 bylo oddělení Filmová výroba přeměněno na Televizní filmovou tvorbu soustřeďující se na tvorbu hraných snímků pod vedením filmových režisérů: Martina Friče, Jiřího Krejčíka, Jána Kadára, Zdeňka Podskalského a Ladislava Rychmana.

Ideologické hry byly sice ve vysílání uváděny minimálně, ale kromě cenzurní praxe se vyskytovala v televizi i tzv. autocenzura. Náměty a scénáře her musely projít složitým několikastupňovým schvalovacím procesem, že mnoho dobrých nápadů se vůbec nerealizovalo. To souvisí i s politickou situací. Čtyři roky po vzniku televize byla schválena *Rezoluce ideologického aktivu vedoucích pracovníků Čs. rozhlasu a televize v Praze dne 18. 9. 1957* - konkrétně bod B *Problémy kulturní politiky a uměleckých pořadů*, kde se nařizovalo vytvářet pořady v duchu socialistického umění:

„Zvýšit výchovný zřetel v našich literárních a uměleckých pořadech, bojovněji se stavět za zásady socialistického umění, proti projevům liberalismu, objektivismu a buržoaznímu demokratismu. Bojovat za stranickost a lidovost literatury a umění a za jejich těsné spojení se životem.“<sup>13</sup>

---

13 tamtéž, s. 35-36.



Dále se doporučovala větší politická pohotovost v pořadech literárně dramatických a také se navrhovalo, aby zvláštní pozornost byla věnována propagaci kultury socialistických zemí. Proto byly určité hry stranou mnohokrát kritizovány, i když paradoxně recenzenty a uměleckými kritiky chváleny. V roce 1960 v usnesení o televizi KSČ požadovala tvorbu podřídit základním principům socialistického realismu:

„Pro uměleckou tvorbu v televizi plně platí základní principy socialistického realismu. Je třeba využívat všech televizních specifických prostředků k tomu, aby co nejnvýrazněji a nejpřesvědčivěji byly divákům tlumočeny myšlenky a smysl díla, nikoliv aby svébytných prostředků televize bylo využíváno samoučelně, formalisticky a naturalisticky.“<sup>14</sup>

Přesto v uvolněné atmosféře 60. let vzniklo mnoho kvalitních inscenací. Na atmosféru zákazů, neustálého napětí mezi stranou a televizí Jiří Pelikán vzpomíná:

"Průšvihy byly i v literárně dramatické tvorbě. Matně si vzpomínám na hru Zdenka Bláhy *Byla jednou jedna budoucnost*. Jiná kritéria měli pro divadla a jiná pro televizi. Na naše argumenty, proč nám nějaký titul zdržují, když je na repertoáru divadla, odpovídali: na scéně je to pro tisíce lidí, ale v televizi pro milióny. Kultura tehdy mnohdy suplovala politiku. Různé jinotaje, podtexty, které prošly na jevišti, byly v televizi okamžitě podrobeny kritice."<sup>15</sup>

KSČ dostávala informace - kritické posudky ohledně vysílání od Veřejné bezpečnosti, od STB, dopisy posílaly i okresní organizace strany. Pelikán k této době poznamenává ještě dvě zajímavé věci. "Když byla v roce 1968 zrušena cenzura, mnozí nechápali, jak to, že jsou novináři najednou jiní. Oni "jiní" nebyli, pouze se uvolnil prostor k vyjádření myšlenek a názorů a předešlou prací byli připraveni tohoto prostoru využít."<sup>16</sup> Ale pokud Pelikán hovoří všeobecně o čase cenzury, také doplňuje, že pracovníci HSTD nezvládli ve vysílání uhlídat vše. Byli to lidé, které televizní praxe postupem času proměnila a zformovala. Pelikán situaci v televizi hodnotí takto: "Shrnuto - televize byla nástrojem moci strany, ale zavrhování všeho od roku 1948 do šedesátého devátého není oprávněné. Určitý názorový prostor byl, někdy se rozšiřoval, jindy zužoval podle situace v Sovětském svazu i u nás, a my jsme ho využívali."<sup>17</sup>

Další pamětnice Jana Dudková, dramaturgyně, která strávila v Československé televizi pět desetiletí, poukazuje na 50. léta v televizi jako na období experimentu, získávání zkušeností, čas začátků - ohledávání terénu (nutnost vytvořit program, uspořádat redakce, oslovit a získat nové pracovníky zejména čerstvé absolventy FAMU). V souvislosti se 60. léty jmenuje řadu spisovatelů a dramatiků, kteří spolupracovali s televizí a měli tak vliv na uměleckou úroveň vysílání (Jindřiška Smetanová, Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Jana Štroblová, Jan Beneš, Oldřich Daněk, Jan Otčenášek, Alexandr Kliment, Pavel Kohout, Zdena Salivarová a Josef Škvorecký, František Pavlíček, Ota Šafránek a další). "V padesátých a šedesátých letech se v ČST zformovala silná skupina tvůrců, zakladatelské generace, která přivedla původní televizní tvorbu k rozkvětu a k úspěchům, přestože byla kontinuálně střežena, peskována a postihována

---

14 tamtéž, s. 36.

15 tamtéž, s. 70.

16 tamtéž, s. 70.

17 tamtéž, s. 70.

státní a stranickou mocí."<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> tamtéž, s. 84.

## 2. 3. Židovská tematika v hrané tvorbě

V 60. letech byly natočeny čtyři inscenace a jeden seriál s židovskou tematikou. Na jedné straně se zde objevila dramatická hra *Strach a bída třetí říše*, kde v jedné ze scén je zastoupena vedlejší židovská postava. Jde o prorežimní agitku, kde se vyskytují schematické postavy a ve stejném jednostranném politickém duchu je i vnímán židovský úděl. Najdeme zde i dvě komedie. Legendární adaptaci hry dramatika a prozaika Františka Langer *Obrácení Ferdyše Pištory* a zábavnou hříčku natočenou podle stejnojmenné povídky spisovatele Eduarda Basse *Čirok*. Vrcholem jsou dva dramatické počiny režiséra Antonína Moskalyka, podle stejnojmenné novely spisovatele Arnošta Lustiga realizovaná *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, reflektující zásadní židovské téma - holokaust, a seriál *Dreyfusova aféra* ovlivněný dobou svého vzniku - atmosférou Pražského jara 1968, kdy na historické látce je demonstrováno stále aktuální téma boje za spravedlnost, za svobodu slova a svobodu jedince.

### *Strach a bída třetí říše*

V roce 1963 vznikla protifašistická agitka *Strach a bída třetí říše* pod režijním vedením Jaroslava Novotného. Výběr čtyř levicově orientovaných scén je zarámován písní od dramatika Bertolta Brechta (verše písně přeložil Ludvík Kundera), podle jehož stejnojmenné hry z roku 1938 byla inscenace realizována. Televizní scénář Josefa Najmana schematicky přepsaný vypovídá o náladách v hitlerovském Německu v roce 1935, kdy se odehrávají čtyři povídky na čtyřech místech: v Kolíně nad Rýnem, Berlíně, Augšpurku a Frankfurtu. První s názvem *Špicl* zachycuje při nedělním obědě hysterické chování rodičů z možného udání jejich vlastním synem, členem Hitlerjugend. V postavách ustrašených rodičů, alibistických maloměšťáků, se představí Nataša Gollová a Ladislav Boháč. *Kříž* ukazuje vzestup nezaměstnaného muže, nyní příslušníka SA, který svými naočkovanými primitivními názory provokuje a terorizuje své okolí, svou snoubenku a jejího známého komunistického dělníka v současné době bez práce. V hlavní roli Otakar Brousek. *Soudce* je příběhem německého intelektuála, který dostane k vyřešení loupežný čin přepadení židovského obchodníka vojáky SA. Před soudním řízením si nechává čtyřmi lidmi poradit, jak případ vyřešit kompromisem, aby si profesně neublížil. Za drancování zřejmě nakonec budou odsouzeni nevinní, židovský klenotník nebo muž, který obchodníka bránil - nezaměstnaný komunistický dělník. Soudce bojujícího se svým svědomím si zahrál Miloš Nedbal. Závěrečná povídka s názvem *Židovka* v podání herečky Marie Vášové vypráví o bohaté ženě bilancující svůj dosavadní život. Ve smíšeném manželství na ni dopadly rasové norimberské zákony, aby uchránila manžela (jeho kariéru lékaře), rozhodne se emigrovat. Společným tématem protiválečné hry je obava, nejistota z nastupujícího nacismu, u postav cítíme rezignaci a pouze v závěrečné povídce *Židovka* zaznamenáme touhu vzepřít se a uniknout z totalitního režimu. Každá povídka je zasazena do jiného prostředí (je jakousi sociologickou sondou německé společnosti), přesto neobstojí celkové jednostranné vyznění (na jedné straně pohled na zlé fašisty a na druhé pronásledované komunisty a Židy). Schematický pohled na Židy souvisel s politickou situací v 50. letech, kdy židovská tematika byla nevíтанá a nahrazována všeobecně protiválečnou, tj. nesmělo se hovořit o Židech v náboženském či etnickém smyslu, ale pouze jako o obětech války. Technická úroveň inscenace je primitivní (neostré záběry, neplynulé jízdy kamery, špatný zvuk - nesrozumitelnost v některých dialogích apod.). Vše se odehrává v interiérech. Herectví je příliš stylizované a divadelní. Pokud inscenaci srovnáme s ostatní tvorbou z 60.

let, je svým zpracováním příliš prorežimní a příběhem nevěrohodná. To potvrdily i dobové recenze. V Rudém právu kritizovali scénář a chválili jen herecké obsazení. Podobně ve Večerní Praze, kde stálo:

„V tv nastudování byla především velmi výrazně předvedena scéna o tom, jak se rodiče bojí udání vlastním synem. Výborné herecké výkony. Méně zdařilý byl však rámeček děje, především po stránce režijní i hereckého provedení. I tak však poskytl pořad otřesný podnět k přemýšlení.“<sup>19</sup>

### ***Obrácení Ferdyše Pištory***

*Obrácení Ferdyše Pištory* z roku 1967 je adaptací divadelní hry dramatika a prozaika Františka Langer<sup>20</sup> z roku 1929. Komedii do televizní podoby přepsal a natočil režisér Miloslav Zachata, který zde obsadil řadu známých hereckých tváří: Josefa Beka, Františka Smolíka, Jiřinu Šejbalovou, Jaroslava Marvana, Františka Filipovského a Jiřího Steimara. Děj se odehrává v prostředí pražské periferie v čase předválečné Prahy a líčí příběh zlodějčeka Ferdyše Pištory (J. Bek), který při pokusu o vloupání zachrání z hořící vily dvě děti směnárníka Rosenštoka (F. Filipovský). Tento čin zcela změnil jeho život, začne vykonávat dobro, řádně pracovat pro Rosenštoka jako poslíček v bance. Z jeho poctivých úmyslů je celé okolí vyvedeno z míry, jeho otec (F. Smolík) má strach z náhlé chudoby "obraceného" Pištory. Ferdyš se rozhodne i svou novou lásku, dívku Terezu pracující v Armádě spásy, zachránit od jejího dávného hříchu. Oproti předloze je větší prostor dán židovské postavě Rosenštoka, který hned v úvodu před osudným požárem hýří a popíjí v baru (Rosenštok laškuje s dámami, hází jim peníze za výstřih), užívá si své bohatství. Po požáru, kdy svěří finanční hotovost novému zaměstnanci - sluhovi Pištorovi, ho kontroluje a bojí se zpronevěry peněz. Proto požádá policejního komisaře (J. Marvan), aby na Pištora dohlédl. Oproti předloze působí Rosenštok opatrnějším a podezřívavějším dojmem, ale v celkovém vyznění je to opět vedlejší postava, která hlavnímu hrdinovi dopomůže jít správnou cestou poctivce. Televizní inscenace je oproti Langerově veselohře modernější, prvorepubliková naivnost je nahrazena nadsázkou a vyznění morality se nese v zábavné humorné poloze. K tomu napomáhají i všudypřítomné figurky (naivní kajícnice Tereza, nadšený profesor Kozderka z Armády spásy nebo ruský kníže na mizině). Inscenace je svým zpracováním průměrná, nejsilnější je v rovině konverzační, kdy si herci pohrávají s Langerovým jazykem a vychutnávají si slovní hříčky. Po technické stránce oceníme volbu exteriérů (pražské ulice) u jinak převážně interiérové inscenace, dále využití hudby ladící s obrazem, která určité situace zjemňuje a dokresluje atmosféru pavlačového domu.

Dobové kritiky ocenily herecké výkony Františka Smolíka a Josefa Beka, ale na druhé

<sup>19</sup> Svodka z československého tisku 1963, Večerní Praha 26. 7. 1963.

<sup>20</sup> Postava židovského spisovatele Františka Langer<sup>20</sup> (1888-1965) se objevuje v jedné scéně televizní hry *Xena* (ČST 1980) režiséra Jana Matějovského. Dílo o osudu herečky Xeny Longenové (Regina Rázlová), o jejím vztahu s hercem a dramatikem Arturem Longenem (Jiří Kodet), napsala Marie Sejkorová na motivy románu E. A. Longena *Herečka*. Jde o stylizovanou inscenaci, v níž herci přehrávají divadelní texty, chybí psychologie postav, příběh je dějově rozdroben a chybí mu gradace, trpí i nenápaditou výtvarnou dekorací. Zajímavá je jedna scéna odehrávající se na půdě pražského Vinohradského divadla, kde proběhla v roce 1928 úspěšná premiéra hry *Periferie* za přítomnosti autora Františka Langer<sup>20</sup> (Bořivoj Navrátil). Mimochodem *Periferie* (ČT 1996) na motivy díla Františka Langer<sup>20</sup> byla zrealizována pro televizi režisérem Ondřejem Pavelkou, pro nás ale není podstatná, protože se zde žádné židovské motivy nevyskytují, podobně jako ve většině Langerovy tvorby, která byla poznamenána asimilací.

straně vyčítali příliš divadelní ztvárnění a „průhlednou stylizaci postav“<sup>21</sup> (ve Svobodném slovu), málo originality v přístupu k adaptaci (ve Večerní Praze) a hodně popisných situací v první polovině televizní hry (Rudé právo). V Mladé frontě bylo uvedeno:

„I když režisér Zachata připustil, zejména v titulní postavě, přílišné přehrávání vedoucí až k triviálnosti, dokázal na druhé straně dát hře až filmový spád a střih a obohatit nepříliš rozsáhlý rejstřík tv veseloher.“<sup>22</sup>

Pokud se vrátíme k původní divadelní hře uvedené v Městském divadle na Královských Vinohradech v režii Jana Bora, je zajímavé, že Ferdyšova otce si také zahrál František Smolík. Hra tehdy byla s úspěchem přijata u diváků, kritika ocenila Langerův smysl pro jemný humor, "veselou srdečnost pohledu a schopnost modelovat dramatické figury s lehkou a hravou bezprostředností".<sup>23</sup> Na divadle hrál hlavní roli Zdeněk Štěpánek a stejně i ve stejnojmenném filmovém zpracování z roku 1931 v režii Josefa Kodíčka (na scénáři se podílel spisovatel Karel Poláček). V případě režiséra Kodíčka, který byl více divadelník než filmař, šlo o jeho druhý a zároveň poslední filmový pokus (ten se úplně nezdařil podobně jako předchozí snímek *Loupežník* /1931/ podle divadelní hry Karla Čapka a Kodíček se k filmové režii již nikdy nevrátil). Ve filmu si bankéře Rosenštoka zahrál Hugo Haas, mající cit pro komické situace a židovský inteligentní humor (ironický se smyslem pro pointu). Zde je příběh trochu pozměněn, poté co Ferdyš při požáru bezděčně zachrání Rosenštokovy děti, je zaměstnán v bance, ale jen do té doby, než vyjde najevo jeho původní zlodějský úmysl a je zatčen. Rosenštok mu však ve své dobrotě odpouští, díky známostem ho dostane z vězení a jako důkaz velkorysosti mu jde za svědka na svatbu. Rosenštok ve filmu předvádí zbohatlické manýry, kouří doutníky, chlubí se svými známostmi a dojemně se se svým okolím dohaduje. I filmová komedie má jednoduchou zápletku, nutnou melodramatickou rovinu (příběh lásky mezi Ferdyšem a Terezou), nejsilnější je opět v rovině dialogů, kde exceluje Hugo Haas jako obtloustlá komická figurka s brýlemi.<sup>24</sup>

## Čirok

Čirok je název slámy na košťata a právě o obchodování s ní pojednává televizní povídka *Čirok* (1968) režiséra Miroslava Soboty. Adaptace vznikla podle stejnojmenné povídky spisovatele Eduarda Basse. Vypráví o napálení židovského obchodníka (Miloš Kopecký) bohatým Američanem (František Filipovský). Oba podnikatelé spolu uzavřou obchod o koupi čiroku. Hlavní hrdina nemá dostatečnou hotovost na zaplacení zálohy, tak zorganizuje v přítomnosti krásných žen exkluzivní večeři plnou dobrého jídla a kvalitního vína. Když ani tento trik nepomůže k uzavření smlouvy bez vysokých finančních záruk, židovský obchodník se Američanovi přizná, ale ten mu překvapivě nabídne nižší zálohu a podpis smlouvy. V závěru se ukáže, že mezitím Američan vykoupil všechnu slámu v Uhrách, tudíž záloha mu propadá. Židovská postava prodělala a americká strana má důvod k oslavě úspěšného obchodu. V krátkém časovém úseku a omezeném prostoru interiérů je rozehrán herecký

21 Československý tisk o televizi 1967, Svobodné slovo 27. 12. 1967.

22 Československý tisk o televizi 1967, Mladá fronta 28. 12. 1967.

23 Langer, František: Hry III. Praha, Divadelní ústav 2002, s. 278.

24 V roce 1970 byla Langerova hra zpracována ještě jednou, tentokrát jako muzikál. Režie filmové podoby se ujal Vladimír Čech. V roli Pištory se představil Martin Štěpánek a Martin Růžek ztvárnil postavu Rosenštoka. Bohužel muzikálová verze byla ve výsledku nekvalitní a původní slavnou předlohu pouze rozměnila.

koncert Kopeckého a Filipovského, který je vystavěn na slovním humoru (např. zaživací sodu, kterou polyká hlavní hrdina po bujarém alkoholovém dýchánku, nazývá „židovským kaviárem“<sup>25</sup>). Televizní ztvárnění má rytmus a v závěrečné pointě se rozkryje svět dvou podvodníků. Každý je sice jiného kalibru, ale stejné podstaty. Za velikášskými řečmi, kouřením drahých doutníků, děláním „životních kšeftů“ se skrývá přetvářka, faleš a touha vydělat na úkor druhých.

### ***Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou a Dreyfusova aféra režiséra Antonína Moskalyka***

V roce 1965 natočil režisér Antonín Moskalyk televizní inscenaci *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Dramatizace novely spisovatele Arnošta Lustiga se vysílala s úspěchem u nás<sup>26</sup> i v několika zemích a na mnoha mezinárodních festivalech. Dobová kritika byla uměleckým dílem nadšena, chválila režijní práci (Mladá fronta), nové výrazové prostředky (Kulturní tvorba), scénář včetně psychologie postav (Večerní Praha) a herecké obsazení (Práce). Například v Rudém právu Z. Bláha napsal:

„Tento vyznamenaný film si zaslouží neobyčejnou pozornost. Sugestivní a napínavá fabule, působivě diferencované postavy činí z tohoto díla neobyčejně silnou podívanou. Velmi dobré herecké výkony. Velký myšlenkový patos. Tento film se může směle měřit se špičkovými pořady zahraničních televizí a bezesporu přináší nové podněty pro tv tvorbu.“<sup>27</sup>

### **Antonín Moskalyk**

Režisér *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* Antonín Moskalyk (1930-2006) pocházel ze židovské rodiny z Podkarpatské Rusi, v roce 1958 vystudoval divadelní režii na pražské DAMU a poté nastoupil do televize, kde působil do roku 1991. Realizoval zde okolo 450 televizních inscenací. Na své televizní začátky vzpomíná: "Televize mne vyzvala ke spolupráci v šedesátém roce. Lákala mne ona zvláštní symbióza, v níž se kombinovaly divadelní a filmové disciplíny. Televizní inscenace se tehdy vysílaly naživo, herci přebíhali z jednoho sálu do druhého, ale práce měla osobitou a nezapomenutelnou atmosféru. Dlouho se zkoušelo, protože jakákoliv chyba byla okamžitě kvitována očima televizních diváků, ale přesto všichni zúčastnění měli pro svou práci patřičné zapálení a šlo jim o dobrou věc."<sup>28</sup> Během své kariéry vytvořil řadu televizních seriálů (od druhé poloviny 80. let točil příběhy s kriminální zápletkou: *Panoptikum Města Pražského*, *Dobrodružství kriminalistiky* a *Četnické humoresky*), ale jen pár celovečerních hraných filmů (např. přepis románu Boženy Němcové *Babička* /1971/ nebo *Kukačka v temném lese* /1984/ podle scénáře Vladimíra Körnera, kde je rozvinut válečný motiv převýchovy českého děvčete v německé rodině v rámci akce poněmčení). Z hlediska židovské tematiky mezi zásadní patří snímek *Dita Saxová* (1967), rovněž podle Lustigovy předlohy. Film získal na španělském festivalu v San Sebastianu Stříbrnou mušli. Oceněný Moskalyk paradoxně nesměl čtrnáct let poté točit filmy, proto se

25 citace z inscenace *Čirok*, režie Miroslav Sobota (ČST 1968).

26 *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* se vysílala v 60. letech, po emigraci spisovatele Arnošta Lustiga byla u nás zakázána a na televizní obrazovce se objevila až v roce 1990.

27 Svodka z československého tisku 1965, Rudé právo 16. 10. 1965.

28 Zemědělské noviny, 14. 3. 1995, s. 15. Rozhovor s Antonínem Moskalykem, Na spolupráci s televizí vzpomíná režisér Moskalyk vždy s láskou.

věnoval televizní tvorbě.

U *Dity Saxové* se Arnošt Lustig spolupodílel na scénáři s Antonínem Moskalykem. Film je natočen v uvolněné atmosféře 60. let, ale mapuje poválečnou situaci přeživších Židů, kteří se v druhé polovině 40. let navraceli z koncentračních táborů do svých domovů.<sup>29</sup> V roce 1962 Lustig vydal stejnojmennou novelu o dívce Dítě, která přežila koncentrační tábor, ale nedokáže se vyrovnat s tragédií rodiny, nenachází své místo v poválečném "normálním" světě, trpí odcizeností, nepochopením okolí a jediný důstojný konec jí nabízí smrt<sup>30</sup>. S *Modlitbou pro Kateřinu Horovitzovou* ji spojuje několik momentů.

Hlavní hrdinka Dita trpí tzv. pocitem viny z přežití, že právě ona přežila na úkor svých příbuzných. Její tragická válečná zkušenost je pro okolí nesdělitelná, nenávidí válečnou minulost (jediné hezké vzpomínky se vážou na dětství a mrtvé rodiče), k přítomnosti přistupuje pasivně a má strach z budoucnosti. V minulosti prošla krutým poznáním - táborem, kde předčasně vypěla a stala se ženou (fyzicky a hlavně duševně). Obdobný moment vidíme i u Kateřiny, která se proměnila z krásného dítěte (v úvodu filmu) ve statečnou ženu (v závěru). Obě hrdinky se trápí výčitkami svědomí, že ony jediné dostaly šanci přežít z celé rodiny. Kateřina má představu, že své početné příbuzenstvo vykoupí - zachrání, naopak Dita věří v emigraci - v odchod do země, kde nebudou vzpomínky na válku všudypřítomné. U obou je to pouhá iluze. Mimochodem obě dívky mají také podobnou vizáž (atraktivní tělo se sošnou tváří plnou smutku, dlouhé černé vlasy, výrazné tmavé oči). Obě díla (název knihy i filmu) se jmenují po hlavní hrdince.

Výchozím pocitem pro Ditu je samota související se ztrátou domova a nedůvěrou vůči okolnímu světu. Žije v ženském penzionátu pro židovské sirotky zřízeném židovskou náboženskou obcí, ale její kamarádky ji postupně opouští (jedna se provdá, další emigruje do Anglie a třetí umírá na tuberkulózu). Není schopna si vybrat ze tří chlapců vhodného partnera. Finančně zajištěna dědictvím po strýci v závěru emigruje do Švýcarska, kde po probdělé noci s židovskou smetánkou spáchá sebevraždu v den svých devatenáctých narozenin. Její trauma z minulosti, pocit bezmoci a stesku smaže až její smrt.

"Lustigovy hrdiny - s malými výjimkami - spojuje jediný a rozhodující zážitek: prošli vyhlazovacími tábory, "odkud odešel Bůh". A když se pak z nich někteří mladí lidé vrátili do poválečného světa, vnímali ho jako místo, kde se sice snad Bůh znovuzrodil, ale ztratil jejich důvěru, protože v rozhodujících zkouškách selhal. Pro ty, kteří zázrakem přežili, je tedy častým východiskem dobrovolná smrt: "ztratili se sami sobě"."<sup>31</sup>

29 V české kinematografii v tematice holokaustu jsou časté tři modely ukazující utrpení Židů během války. Za první, zastižení Židů ještě na svobodě - potupné zbavování práv v atmosféře stupňujícího se strachu. Za druhé, odchod do transportu a internace v ghettu (koncentrační tábor v naší kinematografii nevidíme, jelikož v protektorátu se vyskytovalo jen ghetto Terezín). Za třetí, období po osvobození, kdy se zdecimovaní Židé navrací do svých domovů. Tento moment je přítomen pouze v jediném českém filmu *Dita Saxová* (pokud pomineme drama režiséra M. Cieslara *Krev zmizelého /2005/*, kde se vyskytuje jen vedlejší postava židovského lékaře v podání M. Huby). Nejčastěji se objevuje typ první, jelikož se týká celé české společnosti a spadá tak i do nežidovské paměti.

30 Jedna z lektorských výtek vůči novele *Dita Saxová* byla, že je svým laděním příliš existenciální, dostatečně nevychovává čtenáře kvůli pesimistickému závěru - scéně sebevraždy, kterou navíc Dita provedla v "osudovém" roce 1948.

31 Lustig, Arnošt: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Praha, nakladatelství Andrej Šťastný 2003, doslov Milana Jungmanna, s. 125.

Film *Dita Saxová* je důležitou výpovědí o holokaustu a všeobecně i o nemožnosti nalézt klíč k mezilidské komunikaci. Film byl ve své době opomenut, k čemuž přispěla emigrace Arnošta Lustiga roku 1968 do USA. Ve filmu nás zaujme civilní kamera Jaroslava Kučery a graduující hudba Luboše Fišera. Bohužel v dnešní době je těžko přijatelný stylizovaný projev hlavní hrdinky Dity, kterou ztvárnila polská herečka Krystyna Micolajewska a tak vnímáme nesoulad fotogenické tváře a dabingu. Podobně jako v *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* se zde řeší postavení jedince v hrůzném totalitním režimu. Moskalyk k volbě tématu dodává: "Vždycky jsem byl posedlý tématem, kde se řešil nějaký etický problém. To znamená hodnota, ve které jsem vyrůstal - láska, pravdomluvnost, odvaha, prostě morálka. Pro mě bylo vždycky zajímavé, když jsem mohl stát na straně toho slabšího, který má mnohem méně šancí."<sup>32</sup>

## Arnošt Lustig

Scénář k *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* napsal Arnošt Lustig s Vladimírem Čejchanem. Lustig (1926) pochází z židovské obchodnické rodiny. V roce 1941 byl vyloučen z rasových důvodů z měšťanky a v roce 1942 skončil v terezínském ghettu, odkud byl deportován do Osvětimi a Buchenwaldu. Po válce vystudoval žurnalistiku, působil jako zpravodaj v Izraeli a v roce 1968 emigroval do USA, kde přednášel na univerzitě film a literaturu. Jeho prózy s židovskou tematikou se staly předlohou pro několik filmových ztvárnění: *Noc a naděje* zfilmováno režisérem Zbyňkem Brynychem jako *Transport z ráje* (1962, Lustig se spolupodílel i na scénáři), s Janem Němcem spolupracoval na scénáři krátkého filmu *Sousto* (1960) a celovečerního snímku *Démanty noci* (1964), obě díla pocházejí z Lustigovy povídkové knihy *Démanty noci*.

Lustig ve svých prózách přinesl nový - subjektivní pohled na válečné zlo, které sám jako šestnáctiletý chlapec v ghettu Terezín zažil (*Transport z ráje* se celý odehrává v terezínském ghettu v atmosféře očekávání dalšího transportu. Je příběhem party dospívajících lidí. Sledujeme zde osudy několika jedinců, kteří se museli přizpůsobit podmínkám nesvobody - mezní situaci, ale každý z nich se v extrémní době války chová jinak na základě svých morálních vlastností). Autor své mladé hrdiny nevnímá černobíle a nesoudí je jako moralista. Jeho povídky jsou založeny na prožitku jednotlivce, který vždy nejedná jako vyhraněný charakter, ale reaguje podle svého svědomí a je ovládán svými city. V Lustigových prózách již válka není absolutně pojednána jako místo tragické zkušenosti, ale i jako prostor zrození prvních lásek a přátelství. V knihách se nesetkáváme s naturalistickými výjevy války, ale každodenními situacemi lidí v ghettu, které jsou založeny na hlubokých existenciálních prožitcích. Lustig byl dobovou kritikou charakterizován jako "básník vyhraněných mezních situací, který umí zachytit okamžiky, v nichž se na první pohled nic neděje, ale právě v nich se rozhoduje o životě a smrti".<sup>33</sup> Válka je vnímána bez zkreslujících ideologických akcentů, poskytla prostor, ve kterém se mohou pravdivě analyzovat jednotlivé charaktery lidí.

Natočené filmy měly jistý odstup od války (poválečnou snahu filmařů po objektivním vyznění vystřídal subjektivismus), režiséři kladli důraz na psychologii postav a jejich

32 Hospodářské noviny, 30. 1. 2006, s. 9. Nekrolog, Antonín Moskalyk nastavil laťku televizní tvorby.

33 Smutná, Alena: Kritický ohlas próz Arnošta Lustiga v letech 1958-1969. Diplomová práce FFUK, Praha 1996-97, s. 40.



depolitizaci. Například v *Démantech noci* sledujeme útěk dvou chlapců Danyho a Manyho z východního transportu na konci války. Film je založen na abstrakci (kluci jsou nepojmenovaní, Dany nemá ani židovskou vizáž, minimálně spolu komunikují - ve filmu zazní pouhých deset vět, ve snímku se také neobjeví nacistické uniformy), ale společně pro Lustigovu předlohu i film je existenciální vyznění, jelikož útěk Danyho a Manyho vnímáme jako zápas o lidskou důstojnost. Filmy byly převratné svou formou (snímek *Démanty noci* je založen na vizualitě, strohé zvukové stopě bez přidané filmové hudby a je vyprávěn ve třech rovinách - v současnosti, vzpomínkách a představách Manyho). Snímky byly natáčeny v reálném prostředí, inspirovány dokumentárním viděním, používali se zde neherci, což bylo ostatně typické pro celou éru české kinematografie 60. let - českou novou vlnu. Autentická díla získala ocenění na mezinárodních festivalech: *Transport z ráje* v Locarnu, *Démanty noci* Velkou cenu na festivalu v Mannheimu a Čestné uznání na festivalu v Cannes.

S vysokou profesionální úrovní, s citem pro Lustigovu předlohu a formu je rovněž natočena *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Novela vyšla v roce 1964 a setkala se s velkým čtenářským úspěchem.<sup>34</sup> Dobová kritika označila dílo za "vyvrcholení tematiky vzdoru proti ponížení a násilí v Lustigově tvorbě".<sup>35</sup> Lustig se zde znovu jako v raných povídkách zabývá mezní situací, opět prokázal svůj cit pro detail a sugestivní vypravěčský styl. V novele i ve filmu sledujeme příběh fingované výměny skupiny bohatých amerických Židů (v čele Martin Růžek jako Herrmann Cohen, Vladimír Ráž jako Freddy Klarfeld, dále: Ilja Prachař, Felix Le Breux, Čestmír Řanda a Vladimír Hlavatý) za nacistické důstojníky v roce 1943. Němci postupně zbaví Židy jejich majetku a v závěru je zabijí. K skupině je připojena krásná dívka Kateřina Horovitzová (Lenka Fišerová), která dostane šanci zachránit se spolu s ostatní židovskou elitou, ale skončí stejnou smrtí jako její spolucestující - zastřelením. Celou akci výměny má na starosti nacistický důstojník Bedřich Brenske (Jiří Adamíra). Vše se odehrává v polském koncentračním táboře (synagoga, sušárna vlasů, kancelář, svlékárna) a ve vlaku (kupé, jídelní vůz) mířícím do přístavu Hamburk k vytoužené lodi směr USA.

Oproti novele je v inscenaci logicky zhuštěn děj a postavy (devatenáct bohatých Židů zredukováno na šest), vypuštěny jsou i exteriéry tábora. Obdobně je minimalizována postava krejčího, ze kterého přesto číší všudypřítomný strach ze smrti a z lágru. Naopak větší prostor je dán postavě rabína Dajema z Lodže "pána ze sušárny vlasů" (Miloš Nedbal), který se nebojí oproti ostatním mluvit o smrti (mimoходом je příznačné, že „dajan“ v překladu z hebrejštiny znamená soudce). Mezi silné momenty patří scéna, kdy se rabín pohybuje mezi sušenými vlasy zemřelých lidí. Kateřina Horovitzová ho s úděsem pozoruje a pochopí, jaký je pravý smysl nacistické rétoriky o „konečném řešení židovské otázky“. Přítomnost smrti v táboře v podobě plynových komor je naznačena v několika scénách (symbolika popele, modlitba za mrtvé znějící při svatebním obřadu). Díky rabínovi, mimoходом tato postava oproti ostatním hercům vychází z tradice expresionistického herectví (záliba ve výbušnosti, nadsázce, deformaci, karikatuře),<sup>36</sup> cítíme šílenství, nenormálnost doby, která poznamenává jedince. Například rabín se modlí ke Kateřině, která svou víru během války již ztratila. Lustig hlavní

34 *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* patří mezi nejpřekládanější Lustigovy knihy (v 60. letech vyšla hebrejsky, japonsky, norský, estonsky, bulharsky, v 70. letech chorvatsky a anglicky, v 90. letech německy, nizozemsky i srbsky).

35 Smutná, Alena: Kritický ohlas próz Arnošta Lustiga v letech 1958-1969. Diplomová práce FFUK, Praha 1996-97, s. 72.

36 Několik dobových kritik Moskalkovi vytýkalo expresionistické pojetí postavy rabína, které spatřovalo jako problematické (Večerní Praha, Mladá fronta, Zemědělské noviny), ale naopak jiná kritika (Kulturní tvorba) výraznou studii rabína vychválila.

hrdinku Kateřinu charakterizoval v předloze takto:

"Celou tu dobu si musela vyčítat, že je zbabělá a zároveň to omlouvat. Bála se nyní více než kdykoli předtím. (...) Snad se ona také vždycky bála smrti více než ostatní členové rodiny; možná, že, nebyla tak pobožná jako oni, aniž věděla proč; jako by bůh zavínil, že tak zapochybovala, je-li v souladu s jeho všemohoucí dobrotou, aby je Němci takto trápili, aby je rozehnali jako prašivé stádo a právě tak s nimi zacházeli."<sup>37</sup>

Kateřina se v kritických podmínkách varšavského ghetta proměnila z pyšné a marnivé slečny (záliba v pěkných šatech a luxusním prádle, sny o lásce a kariéře slavné tanečnice) ve střízlivou a bojující ženu, která prošla poznáním (prozřela a začala pohrdat, nenávidět nacisty). Potlačila svůj strach a v závěru spravedlivě pomstila smrt svých příbuzných (finální scéna ve svlékárně, kdy se Kateřina odmítne před zraky nacistů svléknout do naha, nechce být nadále ponižována, proto zastřelí jednoho německého vojáka a druhého postřelí). "Její oči s nádechem staré mědi zářily unaveným vzdorem. (...) Ona už věděla - všechno, nebo téměř všechno. (...) Patřila sem, nebylo vyhnutí, všude byl tábor. Měla svou rasu a svůj původ a s tím nebylo kam utéci."<sup>38</sup> Svým činem vzpoury zůstala člověkem a zvolila si důstojnou smrt.

"Ani Kateřina není klasickou nositelkou heroických ctností. Mezi oběťmi nacistického vraždění bylo minimum těch, které by se chovaly hrdinsky, i ve smyslu všedních ctností. Lustig ve svých prózách tyto postavy vytváří. Snaží se nalézt v záplavě zla ctnost. Tím se pokouší držet při životě ideu, že v maximální mezní situaci se najde nějaký nositel kladného činu."<sup>39</sup>

Další výraznou postavou je Herrmann Cohen. Dobrý finančník angažující se během cesty jako prostředník a tlumočnick mezi Židy a Břenskem. Svým činem - vykoupením Kateřiny (posléze i uhradí vysokou finanční částku za její již mrtvé příbuzné) - očistil své svědomí a věří, že mu akt záchrany bude připsán k dobru. V celé inscenaci se řeší otázka svědomí, egoismu, výčitek, kdo má právo přežít jen díky penězům, zda nestačí zachránit pouze sám sebe, proto je zde vylíčena různá reakce šesti milionářů včetně Kateřiny. Rezignovaný Klarfeld říká trefně Cohenovi: "Všichni chceme žít, v tom je náš jediný zločin."<sup>40</sup>

Nejzajímavější postavou je Bedřich Břenske, schopný rétorik snažící se o kultivovaný projev, diplomat, manipulátor obratně pronášející lži německé propagandy (sledujeme brilantní práci s jazykem, viz Břenskeho záliba v metaforách). Se slovy si inteligentně pohrává. Jeho minimalistické vystupování se liší od běžného chování řvoucích nacistů a ve výsledku je o to zákeřnější. Lustig v předloze Břenskeho taktiku jednání s lidmi popsal:

"Kdysi sdělil pan Břenske svému podřízenému Schillingerovi svou zkušenost, že komu se chce nejvíc lhát, tomu je třeba hledět upřeně a bez přestávky do očí. Působí to nevinně a

37 Lustig, Arnošt: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Praha, Mladá fronta 1990, s. 28.

38 *tamtéž*, s. 127.

39 Lustig, Arnošt: *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Praha, nakladatelství Andrej Šťastný 2003, doslov Michala Bauera, s. 153.

40 citace z inscenace *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, režie Antonín Moskalyk (ČST 1965).

pravdivě. A také se zmínil o nutnosti orientovat se vždycky na vhodně vybranou osobnost."<sup>41</sup>

Lustig "ukázal onu Arendtové banalitu zla, snadnost, všednost a každodennost zla, ale především se soustředil na to, jak se zlo projevuje - hlavně ve formě slova".<sup>42</sup> V úvodu filmu Brenske vydírá a ponižuje pouze slovně, ale v závěru napadá už i fyzicky (scéna ve svlékárně, kde dojde k masakru Židů). Celý příběh je zarámován propagandou Němců - falešnou rétorikou o právu a spravedlnosti německé říše. Připomeňme Brenského úvahu o koncentračním táboře, kterou pronáší ke skupině bohatých Židů:

"V jistém smyslu znamená tábor vrchol. Každá příčina je tu zároveň následek, obojí v jednom, a každý následek se rozplývá sám v sobě. Lidská osobnost tu není zbytečně zatížena všelijakými přívěsky a předsudky. Vzdává se někdy vítání, nepostrádá loučení. Je to, jako když se spojí jeden, dva, tisíc, milión plamenů v jediném ohni. Díky této velkolepé organizace vše zvládneme."<sup>43</sup>

Zároveň je i naznačena nedůvěra Židů vůči nacistům. Tento fakt souvisel s celkovou atmosférou v období války, kdy na začátku nikdo nevěřil ve vyhlazení židovského národa v civilizované Evropě 20. století. V Lustigově předloze pojem „konečné řešení“ znamená pro Židy cíl cesty, avšak pro nacisty jejich likvidaci. Proto u Židů nevidíme vzdor, odpor vůči transportům. "Ve vyprávěčově perspektivě jsou však židovští obchodníci zároveň provinilci - provinili se svou pasivitou, naivitou, ochotou ke spolupráci s ďábelským plánem a neschopností vzepřít se mu."<sup>44</sup> Paradoxně působí i závěrečná scéna ve svlékárně, kdy se nikdo ze šesti Židů ani židovských vězňů nevzbouří společně s Kateřinou, ale naopak židovští vězni poslušně naženou ostatní privilegované Židy ke zdi - k zastřelení. Kateřina svým hrdinským činem poukáže na zbabělost zajatých Židů a jejich neschopnost odhalit zrůdný nacistický plán. Šestice Židů žila v marné naději na výměnu, víře a lživých iluzích. "A ten, kdo je nedokáže včas prohlédnout, zemře nedůstojně a marně."<sup>45</sup>

Židé reagovali na nacistickou perzekuci různě. Někdo emigroval (avšak emigrační kvóty byly omezené), někdo odešel bojovat do Palestiny, ale vést boj proti nacistické mašinerii v Evropě bylo beznadějně. Dokonce samotné Židovské náboženské obce - ve snaze uchránit co nejvíce svých židovských spoluobčanů, sloužily vlastně nacistům. Uvěřily nacistickým lžím a jejich přesídlovací propagandě (viz nesmysl o ghettu Terezín jako o lázeňském městě pro privilegované staré Židy). K boji se Židé odhodlali pozdě, když pochopili, že se naplňuje „konečné řešení“ (viz povstání ve varšavském ghettu roku 1943 nebo v Osvětimi roku 1944).

V Moskalykově inscenaci sledujeme zápas o lidskou důstojnost a v duchu Lustigovy předlohy boj se zlem. Vidíme kontrast ženské krásy a statečnosti (u Kateřiny) s nacistickým odlidštěným chováním a násilím (u Brenského). Zajímavý je i fakt, že v Lustigově předloze

---

41 Lustig, Arnošt: Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. Praha, Mladá fronta 1990, s. 89.

42 Lustig, Arnošt: Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. Praha, nakladatelství Andrej Šťastný 2003, doslov Michala Bauera, s. 147.

43 Lustig, Arnošt: Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. Praha, Mladá fronta 1990, s. 50.

44 Lustig, Arnošt: Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. Praha, nakladatelství Andrej Šťastný 2003, doslov Milana Jungmanna, s. 128.

45 tamtéž, s. 130.

byl Brenske oblečen v civilu, naopak v televizním zpracování je v uniformě, a tak již od začátku působí jednoznačně jako ďábel - posel zrady a smrti. Pro dnešního diváka je zásadní srozumitelný nadčasový humánní příběh, kde občas probleskuje i ironický humor (např. replika Klarfelda vůči Brenskemu: "Proč ještě vedete válku, když na to nemáte?"<sup>46</sup>). V *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* je skvěle budováno napětí založené na otázce zbabělosti a odplaty. Oceníme vynikající herecké výkony, zejména Jiřího Adamíry, Martina Růžka, Vladimíra Ráže a Miloše Nedbala. Syrová kamera Jiřího Kadaňky a dramatická hudba Luboše Fišera doplňují jednoduchost a strohost výtvarného řešení. Moskalyk, který jako devítiletý židovský chlapec válku zažil, prohlásil:

"Proto také vznikly mé filmy *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Dita Saxová* a *Raport*. Všem byla společná snaha ukázat, co jsem za těch šest válečných let prožil: zrudnost a nepřírozený stav se všemi negativními důsledky. Fašismus měl jako svůj hlavní fenomén strach. Strach z nemožnosti řídit svůj život přirozenými potřebami."<sup>47</sup>

### ***Dreyfusova aféra***

Dalším úspěšným počinem režiséra Moskalyka byl třídílný seriál z roku 1968 *Dreyfusova aféra*. Scénář napsal Miloš Řehák a obsazení bylo přímo hvězdné: Karel Höger, Karel Pech, Ilja Prachař, Ilja Racek, Radovan Lukavský, Rudolf Hrušínský, Josef Somr a Jan Tříska. *Dreyfusova aféra* je postavena na historických faktech a svým tématem - bojem o spravedlnost - byla ve své době hodně aktuální (trilogie se vysílala v dubnu 1968).<sup>48</sup>

V této době reformního hnutí Pražského jara roku 1968 se v publicistických pořadech diskutovalo o důležitých společenských otázkách, o novinářské etice, o svobodě slova. V květnu téhož roku komise Filmového a televizního svazu (FITES) v čele s režisérem Jiřím Krejčíkem zahájila rehabilitaci pracovníků, kteří museli z politických důvodů v letech 1948-69 odejít ze svých míst ve filmu a v televizi. Stejný měsíc byl odvysílán čtyřdílný dokument režiséra Vlastimila Vávry *Na pomoc generální prokuratuře* o zpochybnění smrti Jana Masaryka.

*Dreyfusova aféra* seznamovala diváky s vlnou antisemitismu ve Francii na konci devatenáctého století a s dějinnými souvislostmi, které ale zpracovala v duchu společenské atmosféry 60. let. Průvodci soudním případem Alfréda Dreyfuse - herci Karel Höger a Karel Pech - složitou historickou událost vysvětlují, s odstupem času komentují a mnohdy vtipnými poznámkami reagují na současnost (např. si trefně pohrávají s nadčasovými pojmy: volnost, rovnost, bratrství, které v případě Dreyfuse nahrazují za: podlost, křivost, svědectví).

Děj se odehrává v průběhu dvanácti let. 15. října 1894 dochází k zatčení Alfréda Dreyfuse, 22. prosince je Dreyfus obviněn ze špionáže - za manipulaci s tajnými spisy ve prospěch Němců - a posléze prohlášen vinným z velezrady. Přestože neustále tvrdí, že je nevinný a

46 citace z inscenace *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, režie Antonín Moskalyk (ČST 1965).

47 Film a Doba, 1985, č. 6, s. 250. Rozhovor s Antonínem Moskalykem, Tvorba je také dialog s divákem.

48 Trilogie byla uvedena jen v premiéře, později v době normalizace se na televizní obrazovce nesměla objevit z důvodu emigrace herce Jana Třísky.

důkazy jsou chabé (časem se ukáže, že šlo o podvrhy generálního štábu), v lednu 1895 je degradován a téhož roku v červenci internován na Dábelské ostrovy. V únoru 1898 se spisovatel Emil Zola angažuje v případě ve prospěch nalezení pravých viníků a odhalení pravdy, uveřejňuje otevřený dopis francouzskému prezidentovi *Žaluji* s obviněním lidí spojených s Dreyfusovou aférou (vojenského soudu a představitelů generálního štábu včetně bývalého ministra války). Téhož roku vláda nařizuje přezkoumání rozsudku nad Dreyfusem, k čemuž dochází v srpnu 1899, kdy je opět Dreyfus prohlášen vinným, ale v září téhož roku omilostněn. 12. července 1906 je konečně oficiálně zproštěn viny a vyznamenám Řádem Čestné legie.



*Dreyfusova aféra* (1968), zatčení Alfréda Dreyfuse (Jan Tříska).

Televizní seriál se soustřeďuje na politickou atmosféru, na intriky, korupci, výpovědi ovlivněných svědků, závěrečnou demisi členů vlády a generálního štábu, ukazuje i protižidovské nálady veřejnosti, které povzbuzoval dobový tisk svými antisemitskými články. Na druhé straně sledujeme zoufalý boj Dreyfuse o čest a vidíme úsilí jeho bohatých příbuzných znovu projednat případ za účelem revize zmanipulovaného rozsudku z roku 1894.

V seriálu je zajímavě vylíčena paradoxně vedlejší postava - Alfréda Dreyfuse (J. Tříska), který byl zatčen v třiceti pěti letech. Dreyfus pocházel z dobře finančně zajištěné židovské rodiny, vždy toužil být vojákem z povolání. Ctižádostivý důstojník Dreyfus pilně studoval a snažil se uplatnit v generálním štábu. Stal se obětním beránkem, který podlehl machinacím

druhých. Silná je závěrečná scéna ve vězení, jakýsi moment demýtizace Dreyfuse. Manželka a Dreyfusův bratr se setkávají s Alfrédem po pěti letech ve vězení (po návratu ze samoty z Ďábelských ostrovů), očekávají hrdinu, místo toho spatří zlomeného vyčerpaného člověka, který celé aféře nerozumí, protože se stal loutkou ve vyšší politické mocenské hře.

*Dreyfusova aféra* je postavena na hercích, na dialozích. Prostředí je jednoduché, vše se odehrává v interiérech. Civilní kamera Adolfa Navary a nenásilná hudba Luboše Fišera souzní s dějem. Kvalitní trilogie je založena na precizní kresbě postav (viz hlavní protihráči z generálního štábu Picquart v podání R. Lukavského a Gomse zahráný R. Hrušínským bojující se svým svědomím a ctí - poslušností vůči prohnilé armádě). Napětí je budováno a gradováno v každém díle zvlášť, kdy se odehrává samostatný soudní případ (první díl - zatčení a odsouzení Dreyfuse, druhý - proces s pravým špiónem - prodejným hrabětem Esterházy /J. Somr/, třetí - omilostnění Dreyfuse). V centru zájmu je dění u soudu, židovské motivy související s Dreyfusovou rodinou jsou v Moskalykově seriálu upozaděny.

Dobové recenze byly pochvalné, shodovaly se na aktuálnosti dramatu, jeho publicistickém rázu, intenzitě díla (Mladá fronta), originálním zpracování látky (Večerní Praha) a na svědomitěm přístupu autora k historickým materiálům (Lidová demokracie). Rozporuplně reagovaly na dvojici komentátorů, někteří kritici ji obhajovali (Práce, Mladá fronta) a jiní by ji z trilogie vypustily (Literární listy, Kulturní tvorba). Ve Svobodném slovu bylo uvedeno: „Výborný scénář M. Řeháka a prvotřídní herecké obsazení pomohlo režisérovi dokonale realizovat autorský záměr.“<sup>49</sup> Dále v Rudém právu J. Pittermann o trilogii podotkl:

„Rozvržení hry do tří dílů má svou logiku a smysl, je prostředkem dramatické výstavby hry. Řehák analyzuje mašinerii svévolného a kontrole se vymykajícího zacházení s mocenskými výsadami. Připomíná-li nám Dreyfusova aféra něco známého, není to podobnost náhodná a není to také povrchní analogie. Autoři zůstávají věrni historii, jejich aktuálnost je především v galerii přesně charakterizovaných společenských typů, v jejich postoji k aféře a skutečnostem kolem nich. Podíl na přesném vyznění autorova záměru mají také vynikající herecké výkony. Dvojice komentátorů byla nutná pro zvládnutí rozsáhlého materiálu. (...) Moskalyk tu natočil jednu ze svých nejlepších tv inscenací, oceňuji u něho jeho trvalé tíhnutí ke společensky angažovaným látkám. Je to výrazné a občansky angažované tv dílo.“<sup>50</sup>

K historickému pozadí Dreyfusovy aféry je nutné ještě zmínit, že na konci devatenáctého století byla česká veřejnost o celém případě informována z denního tisku (objektivní pohled nabízely vládní *Pražské noviny* na rozdíl od jiných listů oproštěné od emotivních a radikálních výpadů vůči Židům a Zolovi). Přesto zde také vypukl nechvalně známý skandál - hilsneriáda. 29. března 1899 byla brutálně zavražděna u lesa Březina v Polné devatenáctiletá švadlena Anežka Hružová. U jejího těla zohaveného velkou řeznou ranou na krku bylo nalezeno podezřeले malé množství krve. Jelikož byla panna a v této době také končil pesach (židovský svátek připomínající izraelský odchod z Egypta, kdy se například pojídají macesy - nekvašené chleby), případ oživil středověký mýtus o rituální vraždě. Tato fáma pravila, že Židé používají k výrobě macesů krev nevinných křesťanských panen. Celé vyšetřování dostalo ihned nový antisemitský rozměr, jako viník byl označen místní pobuda, tulák, nedoučený švec, nezaměstnaný dvaadvacetiletý židovský mladík Leopold Hilsner. Projednávání případu vraždy

49 Svodka z československého tisku 1968, Svobodné slovo 18. 4. 1968.

50 Svodka z československého tisku 1968, Rudé právo 30. 4. 1968.

probudilo ve společnosti i v tisku nenávistné reakce vůči Židům, 10. dubna 1899 došlo v Polné k útoku na židovské domy a obchody. Spisovatel Jiří Kovtun charakterizoval tuto dobu takto:

"Zřejmě zde byl latentní lidový antisemitismus jako živná půda rituální pověry. V českých poměrech bylo tehdy mnoho důvodů k nespokojenosti a z nespokojenosti vyplývala potřeba hledat viníka a nepřitele a ukazovat na něho. Židé splňovali tuto potřebu."<sup>51</sup>

Dne 12. září 1899 byl zahájen v Kutné Hoře soud, hovořilo se o židovském spiknutí a opakoval se podobný model jako u Dreyfuse. U soudu v atmosféře plné předsudků a pověr vůči Židům se objevili zmanipulovaní svědci, lživé výpovědi a i přes nedostatek důkazů byl Hilsner odsouzen k smrti provazem. Revize procesu proběhla o rok později v Písku, Hilsnerovi zde byla přisouzena ještě jedna starší nevyřešená vražda Marie Klímové (zabitá 27. října 1898 u Polné). V této době se již v případě angažoval i univerzitní profesor T. G. Masaryk (nazýván "českým Zolou"), který napsal a uveřejnil brožuru *Nutnost revidovati proces Polenský*. I přesto, že byl nazýván "židovským zaprodancem", celou kauzu vnímal z morálního hlediska - z etického principu pravdy. Když se u soudu opět objevil argument o chybějící krvi u mrtvého těla Hružové, Masaryk odpověděl: "Tedy pánové, ne kde je krev, ale kde je rozum a čestnost se ptejme."<sup>52</sup> Nevinný Hilsner byl nakonec odsouzen na doživotí a po devatenácti letech vězení roku 1918 omilostněn a propuštěn na svobodu. Odstěhoval se do Vídně, změnil si jméno na Heller, oženil se, živil se svým řemeslem a umřel v zapomnění. V dobovém tisku se objevil výstižný nekrolog: "Případ Hilsner zůstane navždy výstrahou těm, kteří jsou zaslepeni rasovou nenávistí."<sup>53</sup>

Při srovnávání s Dreyfusovou aférou je potřeba doplnit, že Francie trpěla porážkou z roku 1870 a snaha po odvetě měla vliv na rostoucí nacionalismus. Žid byl "vlasteneckým" antisemitským tiskem vnímán nejen jako jinověrec, ale zejména jako cizinec. Dreyfus, jak už bylo řečeno, měl jiné společenské postavení než Hilsner, přesto jeho kariérismus mohl dráždit okolí v generálním štábu. Ještě jedna věc byla rozdílná. V hilsneriádě se objevil z významných osobností pouze T. G. Masaryk, ale do kauzy Dreyfus zasáhlo kromě Zoly mnoho předních intelektuálů. Ozvaly se názory Marcela Prousta, Anatola France, Charlese Péguyho, Clauda Moneta a dalších.

Právě tyto prudké nálady ve společnosti a v tisku (protidreyfusovské demonstrace v pařížských ulicích a před budovou soudu, rozbíjení a zapalování výloh židovských obchodů) vykresluje ještě jeden televizní počín s názvem *Dreyfusova aféra* z roku 1995. Čtyřdílný seriál vznikl jako koprodukční projekt České televize s Francií v režii francouzského režiséra Yvese Boisseta (1939). Boisset má na svém kontě např. celovečerní snímky: *Atentát v Paříži* (1972), o politické vraždě spáchané na marockém politikovi s Gian-Maria Volontém a Jean-Louisem Trintignantem, dále psychologické drama o rasismu *Pan Dupont* (1975) s Jeanem Carmetem

51 kolektiv autorů: Hilsnerova aféra a česká společnost 1899-1999. Praha, Židovské muzeum 1999.

52 citace z dvojdílné dokumentární rekonstrukce *Případ Leopolda Hilsnera*, režie Petr Burian (ČT 1999). Dokument je rozdělen do dvou částí: Tajuplná vražda a Souvislosti. Kromě samotné hilsneriády (vyšetřování, soudu včetně angažování T. G. Masaryka) se zabývá i dalšími totalitními režimy - nacismem a komunismem, kde rovněž propukly nacionalistické a protizidovské nálady. Průměrné - příliš didaktické dílo kombinuje dobové záběry, ilustrace se současnými výpověďmi historiků a kriminalistů vyjadřujících se k případu Hilsner.

53 tamtéž.

či napínavý příběh francouzského agenta vyšetřujícího vraždu svých kolegů *Probud' se, špione* (1982) s Linem Venturou.

*Dreyfusova aféra* byla natočena podle románu Jeana Denise Bredina *Aféra* a na scénáři spolupracoval režisér Boisset s Jorgem Semprunem. Ve vedlejších postavách se objevili i čeští herci (Kateřina Brožová, Otakar Brousek, Bronislav Poloczek, Jiří Klem a Jan Přeučil). V hlavních rolích se představili Francouzi: Pierre Arditi (Esterházy), Christian Brendel (Picquart), Thierry Fremont (Dreyfus) a Laura Morante (Dreyfusova manželka). V seriálu rovněž sledujeme intriky ministra války a členů generálního štábu (v tomto zpracování je postava Gomseho vypuštěna a pozornost na sebe strhává výrazný Picquart, který jako první ze štábu odhalí Dreyfusovu nevinu). Do popředí se zde dostává Dreyfusova rodina trpící obviněním a veřejnou degradací Alfréda (manželka s dětmi a bratr), rovněž je větší prostor věnován samotnému Dreyfusovi - jeho internaci v bezútěšných podmínkách na Ďábelských ostrovech, kde zcela vyčerpan onemocněl malárií. Oproti Moskalykově verzi je nově pojata postava spisovatele Emila Zoly, energického intelektuála, jehož plamenné projevy v soudní síni ovlivní řadu dalších lidí ve prospěch Dreyfusovy nevinu.

Francouzská verze je tradičně zpracovaná, vystihuje dobovou atmosféru, ale místy je dějově až příliš popisná a vysvětlující. Sledujeme historickou barevnou kostýmní podívanou (natáčení probíhalo také v Praze a v Tunisu, viz scény u moře a na Sahaře). Dobře řemeslně natočený seriál (kamera Yves Dahan a Robert-Jacques Loiseleux) s průměrnými hereckými výkony zachycuje populární diváckou formou Dreyfusovu kauzu a lavinovou reakci celé francouzské společnosti, která nakonec hromadné šílenství, fanatismus a neshášenlivost vůči Židům zvrátila. V závěru můžeme vidět působivou scénu, kdy je Alfréd Dreyfus za přítomnosti rodiny a vojenské elity pasován na rytíře Čestné legie.



## 2. 4. Závěr k hrané tvorbě 60. let

Pokud posuzujeme hranou tvorbu s židovskou tematikou z 60. let, tak jednoznačně dominuje citlivá Moskalykova adaptace *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, což potvrdily nejen dobové recenze, ale i zájem o tuto inscenaci v zahraničí. Tento pořad byl prodán<sup>54</sup> roku 1966 do Belgie, v roce 1967 do Francie, Španělska, Německa, Švédska a v roce 1968 do Nizozemska. Hra byla příležitostně promítána i v Japonsku (1966), Itálii (1967), Indii (1967) či v USA (1967 a 1970) nebo v rámci akce Expo 1967 v kanadském Montrealu. Jako součást programové výměny byla *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* odvysílána také v roce 1966 na Kubě, SSSR, Bulharsku či o rok později v Rumunsku a Mongolsku.

Československá televize v 60. letech vyráběla v hrané tvorbě relativně kvalitní pořady, což dokazují i její úspěchy na zahraničních festivalech (v Itálii, Montreux, Monte Carlu, Alexandrii a Cannes). *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* režiséra Moskalyka získala rovněž Cenu kritiky Prix Italia v roce 1965 a o rok později Zlatou nymfu za nejlepší režii a ocenění nejlepšího festivalového programu v Monte Carlu.

Do té doby spadá i mezinárodní spolupráce televizí - výměna pořadů (mezi zeměmi Eurovize založené v roce 1954 a Intervize vzniklé v roce 1960 se sídlem v Praze, zabezpečující výměnu mezi socialistickými zeměmi). V letech 1961-1963 se televize stala tzv. oknem do světa a tento trend pokračoval po celá 60. léta. Samozřejmě že výměny pořadů byly limitovány množstvím deviz určených na nákup pořadů. Protože vyčleněných finančních prostředků ze státního rozpočtu bylo minimálně, začala si televize v období 1967-1968 vydělávat sama pomocí minimální reklamy (dohoda se Sazkou apod). Zahraniční kontakty umožnily vznik Mezinárodního televizního festivalu Zlatá Praha v roce 1964. Do prvního ročníku se přihlásilo 34 televizních organizací, tj. 25 zemí včetně USA. Prestiž tohoto festivalu postupně stoupala, protože to bylo období, kdy západní televize vyhledávaly možnost spolupráce s východní Evropou a Praha pro ně byla ideálním místem.

Na závěr k hrané tvorbě ještě pár slov o televizních divácích. Již v roce 1954 bylo založeno v televizi dopisové oddělení (od roku 1957 přejmenované na Oddělení pro styk s diváky, roku 1965 pod názvem Oddělení průzkumu televizního diváka). Zájem o televizní vysílání postupně stoupal od roku 1957, v roce 1961 byl zaznamenán již zmiňovaný první milion koncesionářů, roku 1965 druhý milion a v roce 1969 bylo dosaženo tří miliónů diváků. Nejsledovanějším dnem byla sobota a u diváků byly populární estrády, celovečerní filmy, televizní noviny, sportovní přenosy, Písničky na zítřka, původní televizní tvorba a mezinárodní komentáře. Zejména v druhé polovině 60. let byla oblíbená publicistika a televizní inscenace (s nadpoloviční sledovaností).

---

54 Pokud hovoříme o prodeji pořadů Československé televize, tak do roku 1989 se uskutečňoval jen do západních zemí včetně bývalé Jugoslávie. Do států bývalého východního bloku a dalších komunistických destinací (například Vietnam, Kuba) byly pořady poskytovány v rámci tzv. programové výměny, tj. bezúplatně, a někdy do chudých zemí rovněž zdarma v rámci tzv. programové pomoci (např. do Mongolska). Až od roku 1991 začal fungovat normální prodej i do států bývalého východního bloku a dalších míst po celém světě.

### 3. Publicistika a dokument - Pražské jaro 1968

Československá televizní publicistika je dobrým příkladem, na kterém lze ukázat vliv politiky na média v období 60. let. Nejprve ale pár slov k historii publicistického žánru a k postoj, který vůči němu zastávala:

"Za prvních deset let své existence uvedla naše televize sedm set divadelních představení, dramaturgií a původních televizních her ... Pozornost, jakou televize věnovala rozvoji tohoto programového žánru, se setkávala vždy s uznáním diváků a odborné kritiky, ale občas také s jistými výhradami, vyslovenými v otázce, zda televize právě tento žánr příliš nepřeceňuje na úkor jiných druhů televizního programu, například publicistického typu."<sup>55</sup>

Zárodky publicistiky lze vysledovat od roku 1958, kdy se začal vysílat cyklus *Rozsudek vyneste sami*, mapující nějaký etický problém. Zde samotní diváci reagovali na předestřený moralizující příběh s otevřeným koncem (nejprve televize vysílala daný příběh a za dva týdny diskutovali odborníci nad dopisy diváků). Ale až v roce 1962 se v televizi objevil skutečný publicistický žánr (tj. reportáž, dokument, polemika). O dva roky dříve tomu předcházelo založení Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky. V roce 1962 odstartovaly v Praze *Haló noviny* navazující na tradici prvorepublikových komunistických stejnojmenných novin. V *Haló novinách* se tvůrci snažili skloubit hrané scénky s kritikou vybraného problému (špatný vztah k mládeži, nadbytečné schůzování apod.). V té době byl samozřejmě pořad omezen tím, co si autoři mohli a naopak nesměli dovolit veřejně říct. V každém případě to byl v dějinách televize první angažovaný publicistický pořad. Reportáže z Ostravska seznamující diváky s obyčejnými příběhy lidí z moravského kraje se začaly vysílat také v roce 1962 pod názvem *Ostravské vteřiny*. Například jeden z dílů *Výprava do světa ticha* (1963) byl natáčen v ústavu pro děti se zbytky sluchu na Svatém Kopečku u Olomouce. Záběry z každodenního života v ústavu vypovídaly o úsilí pedagogů zapojit děti do běžného života, vychovat je jako rovnocenné bytosti i přes obrovský handicap. Reportáž doprovázel pouze jednoduchý glosující komentář. *Výprava do světa ticha* měla úspěch u diváků i u kritiky. V Brně zase od roku 1963 připravovali diskusní pořad *Mohu do toho mluvit?*. Přímý přenos ze studia byl věnován tématu: O pravdě v naší společnosti. Převážně mladí diváci hovořili o problémech studentů, o vztahu k pedagogům, o systému přijímání na vysoké školy. Polemika byla prokládána hudebními a hereckými vsuvkami (satirickými skeči na dané téma). Ohlas v tisku byl ohromný, novináři vychvalovali bezprostřední styk s diváky. Do roku 1965 se v pořadu objevila další témata společenská, etická a hospodářská, vybíraná podle společenských potřeb a dopisů diváků. Bohužel pořad narazil. Hlavní výtka vůči diskusi zněla nevysílat pořad živě, předtočit ho kvůli možným zásahům cenzury, což tvůrci odmítli. Jeho náhlé skončení odůvodnil moderátor debat Jiří Křivánek takto:

"Polemický a kritický tón pořadu vyvolal brzy rozhodnou nespokojenost a odmítání v Národním shromáždění, ve vládě, na ÚV KSČ, ačkoliv v nejednom ze šestnácti pořadů seriálu vystupovali mj. ministři a poslanci."<sup>56</sup>

55 Cysařová, Jarmila: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let. Praha, Česká televize 1993, s. 13.

56 tamtéž, s. 45.

Vedle Ostravy a Brna mezi zásadní pořady patřila i pražská *Zvědavá kamera* (pořad původně vysílaný od roku 1958 pro mládež, ale od roku 1963 v novém vysílacím večerním čase pro dospělé proměněný novými redaktory: Vladimírem Branislavem, Otkou Bednářovou a Otou Nutzem). V roce 1964 zde vznikly dvě reportáže *Tajemství Černého jezera* a *Volba povolání*. První poukázala na možnost zneužití televize v rámci státní propagandy a druhá opět narazila na svobodu projevu limitovaném komunistickou mocí. Reportér Branislav a režisér Milan Tomsa se v *Tajemství Černého jezera* vypravili do pohraničního pásma prozkoumat šumavské jezero. Za pomoci potápěčů v něm odhalili staré bedny plné tajných nacistických materiálů, které zde Němci zanechali na konci války. O reportáži se mluvilo jako o senzaci, bylo o ní napsáno dvacet devět zpráv a článků. Po odvysílání se konala v přímém přenosu i tisková konference za přítomnosti mezinárodních novinářů a tehdejšího ministra vnitra Lubomíra Štrougala. V roce 1981 v exilovém kanadském nakladatelství Škvoreckých Sixty-Eight Publishers byla vydána kniha, která prozradila zákulisí celé podvodné akce zorganizované ministerstvem vnitra proti Německé spolkové republice - jako kampaň vůči promlčení nacistických zločinů. Nastrčené bedny byly vybaveny originálními nacistickými písemnostmi dodanými sovětskou dezinformační službou. V roce 1990 se redaktor Branislav na osudné místo dvakrát vrátil a celou politickou provokaci dodatečně odhalil. *Volba povolání* upozornila na fakt, že při přijímacích pohovorech na školy nejsou podstatné znalosti studentů, nýbrž jejich třídní původ. Redaktorka Bednářová zkoumala případ, ve kterém pro nevhodný sociální původ byla s výborným prospěchem vyloučena dívka z Pedagogické školy v Litomyšli na základě dopisu z Městského národního výboru ve Vysokém Mýtě. Byla nucena přejít na zdravotnickou školu, ze které měla být také vyloučena. Problémy po odvysílání reportáže pocítila celá její rodina, i když dívka nakonec mohla dostudovat (otec dívky byl propuštěn z Karosy, marně hledal novou práci v místě bydliště ve Vysokém Mýtě, posléze ji získal až v Pardubicích a roku 1968 požádal v Karose o rehabilitaci). Reportáž byla označena komunistickou stranou jako protistraničká a protistátní: "Autoři úpravou a stříhem uveřejnili své subjektivní, liberalistické názory, které hraničí s útoky proti zájmům dělnické třídy a naší Komunistické strany Československa."<sup>57</sup> Redaktorka Bednářová (i přes dva tisíce nadšených diváckých ohlasů), měla být původně vyhozena z televize, ale nakonec byla potrestána přeložením do jiné redakce a ročním zákazem vystupování na obrazovce.

K celé kauze se vyjadřovala komise předsednictva vlády, ministerstva školství, ústředního výboru KSČ, dále zástupci televize a místní funkcionáři stranické organizace okresu Ústí nad Orlicí, kteří se ve stanovisku z prosince 1964 vyjádřili k situaci na kulturní a umělecké frontě a žádali důsledná opatření včetně kádrových změn v televizi. 2. února 1965 předsednictvo ÚV KSČ přijalo usnesení *Stav, činnost a úkoly Čs. televize*, kde mimo jiné stálo:

"V činnosti Čs. televize se stále ještě projevují nesprávné názory a subjektivní přístup řady programových pracovníků k politickým a hospodářským problémům a celkově neuspokojivá úroveň ideové politické práce v ústředí i ve studiích Čs. televize. To svědčí o vážných nedostatecích stranické práce v Čs. televizi. Stranické organizace neusilují důsledně v souladu s vedením Čs. televize o prosazování směrnic strany mezi komunisty a bezpartijními a o jejich účinnou realizaci ... disproporce mezi úrovní politické práce v televizi a jejími úkoly i posláním v současné etapě rozvoje socialistické společnosti nadále trvají ... v televizní publicistické práci byla nedoceněna skutečnost, že specifika televizní publicistiky, představující společenskou činnost s nesmírným politickým a morálním účinkem, klade

---

57 tamtéž, s. 64.

mimořádné nároky nejen na odborné znalosti, pracovní a novinářské schopnosti, ale také na politickou vyspělost, životní zkušenost a zásadový stranický přístup ... Proto mohlo dojít i k výrazným politickým chybám, které měly závažné negativní společenské důsledky. Týká se to např. především březnového pořadu "Zvědavá kamera" z Vysokého Mýta, v němž televizní pracovníci jednostranně z apolitického hlediska přistoupili k výkladu směrnic pro rozmisťování mládeže a k přijímání k dalšímu studiu..."<sup>58</sup>

V tomto ustanovení byly vytýkány politické chyby nejen v publicistice, ale i v literárně dramatické tvorbě.<sup>59</sup> Do vedení televize byli ideologickým oddělením ústředního výboru aparátu KSČ dosazeni dva pracovníci jako náměstci ústředního ředitele: Jaroslav Hondlík pro Televizní noviny a publicistiku a pro umělecký program Jiří Plachý.<sup>60</sup> Přesto se média včetně televizního vysílání postupně vymykala vlivu strany a reagovala na aktuální společenské změny druhé poloviny 60. let (podporovala reformní komunisty a nestraníky).

Příkladem jsou další reportáže z publicistického cyklu *Zvědavá kamera. Spor* byl odvysílán roku 1966 v režii Milana Tomsy. Na jeho scénáři se podíleli Vladimír Branislav, Jaromír Kincl a spisovatel Pavel Kohout. *Spor* byl fingovaným soudním procesem, kde se obrazně soudí celá poválečná generace, která propadla myšlenkám komunismu a euforii z budování.

"Jako jediný obžalovaný byl Pavel Kohout zástupcem generace, jejíž příslušníci odložili skautské opasky, oblékli svazácké košile a představovali po skončení druhé světové války pro žalující generaci nepochopitelné budovatelské nadšení, aby po poznání tvrdé reality oproti poválečným ideálům měnili - s vědomím postihů - své názory a postoje. Stranu žalující zastupovali kromě žalobce svědci, příslušníci generace let šedesátých. Obvinili své předchůdce z nekritického poválečného nadšení, z falešného optimismu, kterým způsobili deziluzi a morální devastaci hodnot."<sup>61</sup>

U soudu se citovaly úryvky z děl Pavla Kohouta. Konec pořadu byl otevřený. Výstižná věta zazněla z úst posledního svědka, tehdy mladého filmového režiséra Jiřího Menzela, který na závěr pronesl: "Každý by měl hledat vinu v sobě..."<sup>62</sup> Reakce v tisku i u diváků byla obrovská, proto se tvůrci rozhodli navázat a vznikla *Porota*. Dvanáct porotců (např. cestovatelé Zikmund a Hanzelka, profesor Goldstücker či ředitel televize Pelikán) pokračovalo v soudu, který byl zakončen v éře prezidenta Antonína Novotného. Ústřední výbor KSČ i Novotný pořad po pracovní projekci zakázali. *Spor* byl puštěn do vysílání až v březnu roku 1968. Ještě smutnější osud stihl další pořad z cyklu *Zvědavá kamera - Revoluce bez aureoly*. Redaktoři Branislav a Kincl roku 1966 pátrali v Sovětském svazu po okolnostech výstřelu z legendární lodi Aurora. Svou reportáž založili na výpovědi pamětníka, který tvrdil, že kvůli mlze signál z Petropavlovské pevnosti nebylo vůbec vidět, takže Aurora vystřelila pozdě až po dobití Zimního paláce. *Revoluce bez aureoly* se nikdy nevysílala. Po pracovním promítání ředitel

---

58 tamtéž, s. 66-67.

59 Mezi časté výtky funkcionářů KSČ patřilo, že z obrazovky postupně mizí oslovení "soudruh", které je nahrazováno slovem "pane", přičemž "soudruh" je vnímán v ironickém slova smyslu.

60 V březnu roku 1968 Jiří Pelikán zrušil funkce oběma náměstkům dosazených aparátem KSČ do vedení televize.

61 Cysařová, Jarmila: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let. Praha, Česká televize 1993, s. 69.

62 tamtéž, s. 69.

televize Pelikán prohlásil: "Hoši, tohle nemůžeme vysílat, nebo na nás přijedou..."<sup>63</sup>

Pokud hodnotíme publicistiku 60. let, je nutno ještě zmínit významnou polemiku *Věc veřejná*, vysílanou od roku 1966 s moderátorem Arnoštem Frydrychem a v režii Karla Pecha. Úroveň diskusí s odborníky záležela na výběru témat a hostů. Podněty do diskuse získávali scenáristé od diváků (formou ankety se mezi lidmi vyptávali na společenské a ekonomické problémy). Pořad byl propojen s časopisem Kulturní tvorba, kde byl prostor i pro ohlasy - dopisy diváků.

Mezi výrazné osobnosti televizní publicistiky patřil redaktor, scenárista a režisér Jindřich Fairaizl, tvůrce dětského pořadu *Vlaštovka*, který přešel roku 1964 do Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky. V roce 1967 natočil snímek *Šťěstí za šest křížků* na téma, jak se žije lidem, kteří vyhráli ve Sportce nebo Sazce. Výstižný dokument o štěstí, závidi a malosti českých lidí. Dále pokračoval triptychy o dětech *Inzerát* (1968)<sup>64</sup> a o starých lidech *Starci* (odvysíláno až v roce 1990), kde řešil sociální a etické otázky naší společnosti. Novinářka Jarmila Cysařová o Jindřichu Fairaizlovi napsala:

"Pronikal ve svých filmech pod povrchy jevů, signalizoval morální a etické choroby společnosti, bořil iluze, byl vždy o krok vpředu před obecným povědomím. Jeho dokumenty se stávaly událostí pro diváky a i po dlouhých peripetiích schvalovacích projekcí impulsem rozhořčení a protestů vedení KSČ. Nebylo věcí náhody, že jeho svědectví o době, jeho dokumenty, byly až na torzo po srpnové intervenci 1968 spolu s jinými pořady záměrně zničeny."<sup>65</sup>

Pražská publicistika zažívala největší rozkvět od roku 1964, ale po sjezdu spisovatelů v červnu roku 1967, kde umělci kritizovali politiku komunistické strany, se situace změnila. Publicistické pořady byly komunistickou mocí opět regulovány (např. z obrazovek zmizela *Věc veřejná*). Nastupující rok 1968 se již nesl ve znamení velkých změn - exploze publicistických pořadů a dokumentů rehabilitujících naši historii (např. *Dvakrát odvážní*, dokument rehabilitující západní odboj za druhé světové války). "Televizní publicisté se stali spolutvůrci Jara 1968 tím, že byli profesionálně i racionálně připraveni podpořit svými pořady společenské změny v oněch několika měsících svobody projevu."<sup>66</sup> Potvrzením snahy o demokratizaci společnosti pomocí médií byla zpráva *Problematika Čs. rozhlasu, Čs. televize, ČTK a tisku* (předložená vládě v květnu roku 1968) a dále Usnesení vlády z června téhož roku, kde již vláda uznala právo na veřejně projevený vlastní názor.

Z programové skladby roku 1968 jmenujme například tyto pořady: komentář *Tváří v tvář*, před srpnovou okupací se přidalo *Slovo ke dni*, znovu se objevila *Věc veřejná* (na téma: občanská aktivita a socialistická demokracie). Už tituly nám napovídají, co se v pořadech

---

63 tamtéž, s. 71.

64 *Inzerát* byl založen na oznámení, že Jindřich Fairaizl chce adoptovat dítě, a protože se nesetkal s žádnou odezvou, text dalšího inzerátu zněl: "Adoptuji dítě do tří let, nabízím nový vůz Fiat." Zareagovalo 300 lidí. Fairaizl v dokumentu zkoumal nejen tyto jedince ochotné vyměnit své dítě za auto, ale analyzoval i celou společnost, která je nepřímou za toto jednání odpovědná.

65 Cysařová, Jarmila: *Televize a moc 1953-67*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 40-41.

66 Cysařová, Jarmila: *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let*. Praha, Česká televize 1993, s. 103.

řešilo - viz diskusní seriál Jiřího Kantůrka *Sondy* (na téma: *Co se vlastně změnilo?* o ekonomických změnách, *Kam spějeme?* o svobodě projevu a o novinářské etice). Velmi populární byl diskusní pořad vysílaný v přímém přenosu *Mezi námi*, kde s hosty rozmlouvali moderátoři Jiří Kantůrek, Ladislav Daneš, Jiří Ruml a Vladimír Tosek. Tvůrci tento nový formát pořadu zavedený v demokratických zemích Evropy a USA charakterizovali takto:

"Tento pořad v Československu donedávna nemohl vzniknout. Pro naši publicistiku platily totiž následující zásady ... Je-li něco pravda nebo skutečnost, neznámá to ještě, že se to může našim lidem říkat ... ukazovat na nedostatky nebo chyby znamená sloužit třídnímu nepříteli ... není přípustné otvírat palčivý problém nebo zavádět o něm diskusi, dokud k němu nezaújalo stanovisko vedení strany ... polemika mezi různými názory v televizi nepřipustná, protože by se mohli diváci dezorientovat ... publicista nemá říkat, co si on osobně myslí, jelikož nemluví za sebe, ale za Československou televizi, a tím vlastně za vládu a za stranu; má tedy být neosobní, opatrný a říkat jen věci shora povolené nebo nařízené."<sup>67</sup>

Ke stavu médií - ke zmiňované svobodě projevu nutno dodat, že cenzura byla legislativně zrušena Národním shromážděním na zasedání 25.-26. června 1968. Ale neideologické pořady byly vysílány již od února téhož roku. Prvním podnětem k tomuto stavu byl článek uveřejněný 21. ledna v *Práci* v úvodníku *Oč dnes jde* Josefa Smrkovského:

"Obdobnou roli, kterou v tisku sehrál článek J. Smrkovského, splnil pro jiný hromadný sdělovací prostředek, televizi, interview šéfredaktora Televizních novin Kamila Wintera s profesorem Eduardem Goldstückerem po jeho zvolení do funkce předsedy Svazu spisovatelů. Profesor Goldstücker odpovídal na choulostivé otázky - nezbytnou svobodu projevu, objasnění událostí kolem IV. sjezdu Svazu čs. spisovatelů, policejní zásah proti studentské demonstraci na Strahově v říjnu 1967 apod. - s nebývalou otevřeností a jeho vystoupení osvobodivě zapůsobilo na televizní publicistiku."<sup>68</sup>

Situaci v publicistice roku 1968, kdy diváci byli informováni o aktuálních společenských a politických událostech, popsala novinářka Jarmila Cysařová takto: "Nikdo již nikdy nezaznamená všechna vystoupení politiků, spisovatelů, filozofů, ekonomů, přenosy z mítinků a veřejných diskusí s občany (...), pohotová interview, prohlášení, záběry z ulic a náměstí, jimiž televize prvně ve své krátké historii zprostředkovávala informace nejen shora dolů, od centra k lidem, ale zdola nahoru. Televizní program se téměř denně, až do srpna, měnil a protahoval do noci oproti původně plánovanému programu..."<sup>69</sup>

Po okupaci 21. srpna 1968 začala televize improvizovaně vysílat. V kritických srpnových dnech vysílala z mnoha provizorních pracovišť, protože v té době sídlila na více než sedmdesáti místech v Praze. Mimořádné zpravodajství skončilo v okamžiku, kdy se československá vláda vrátila z Moskvy a s okupací souhlasila. Moskevský protokol podepsaný 26. srpna zahrnoval závazek ovládnutí sdělovacích prostředků. 30. srpna byl zřízen Úřad pro tisk a informace a tím znovu zavedena cenzura. 4. září byl obnoven provoz pražského televizního studia. 25. září byl ze své funkce ústředního ředitele televize odvolán

67 tamtéž, s. 107.

68 tamtéž, s. 108.

69 tamtéž, s. 110.

Jiří Pelikán. Přesto určité významné pořady doznávaly (např. pořad Jiřího Kantůrka a Vladimíra Škutiny *Jsme s vámi, buďte s námi*), ale celkově se již pozměňovala programová skladba, aktuální angažovaná publicistika a objektivní zpravodajství mizely. V druhé polovině ledna roku 1969 po oběti Jana Palacha se narychlo objevil pořad *Slovo ke dni - Štafeta televizních publicistů* hodnotící celkovou náladu ve společnosti a Palachovu smrt, kde účinkovali: Vladimír Branislav, Ladislav Daneš, Jindřich Fairaizl, Arnošt Frydrych, Jiří Kantůrek, Karel Kyncl, Zdeněk Lavička, Karel Pech, Jiří Svejkský, Vladimír Škutina, Jiří Tonninger a Vladimír Tosek. V té době mezi nejsledovanější patřily kulturní pořady, např. měsíčník z prvního pololetí 1969 *Jizvy, jiskry, jistoty*, provázený Jiřinou Jiráskovou (po květnovém pořadu s hostem Vlastou Chramostovou byl i tento pořad zakázán a jeho šestý díl se Zdeňkem Podskalským měl svou premiéru ve vysílání až v červnu 1990).

6. srpna 1969 byl vládou jmenován do funkce ústředního ředitele Československé televize Jan Zelenka<sup>70</sup> (do té doby na postu ředitele působil Bohumil Švec a poté Josef Šmídmajer). Touto kapitolou začíná v televizi éra normalizace. Desítky lidí musely opustit své profese (scenáristé, režiséři, kameramani, hlasatelé i techničtí pracovníci), mnoho jedinců emigrovalo a ti, co v oboru chtěli zůstat, museli provést kritiku svých pořadů a postojů z Pražského jara 68. Například scenárista Zdeněk Lavička. Spolupracoval na zmiňovaném pořadu *Slovo ke dni - Štafeta televizních publicistů*, dále s Jiřím Stehlíkem na dokumentu *Poslední rozsudek* (1968). Dokument vypovídal o sebevraždě tehdejšího náměstka Nejvyššího soudu dr. J. Břešťanského, který v 50. letech vynášel v době politických procesů rozsudky smrti. Stehlík i Lavička v roce 1970 z televize odešli. Lavička se však do televize vrátil a jako externista pracoval na lživých pořadech týkajících se roku 1968. V roce 1970 uveřejnil Týdeník Československé televize Lavičkovu sebekritiku, kde bylo napsáno:

„V zajetí naivních a zcestných představ jsem se postavil na opačný břeh, aniž bych domyslel souvislosti a docenil včas čestnost, zásadovost a obětavost soudruhů, kteří (...) vyšli k obrodě strany a celé společnosti (...). Jsem povinen omluvit se všem soudruhům, jejichž práci jsem tehdy znevážil a jejich komunistické i občanské cti jsem se dotkl.“<sup>71</sup>

Zcela odlišný postoj můžeme vysledovat u redaktorky *Zvědavé kamery* Otky Bednářové, která stála za pořadem *Svědectví pro výstrahu* (1968, z cyklu *Zvědavá kamera*), kde sledovala rehabilitaci odsouzených z procesů z padesátých let. Bednářová vzpomíná:

"Bylo to v létě 1963. Náhodou jsem se tehdy dozvěděla, že u soudu na Pankráci probíhá rehabilitační proces se sedmi nevinně odsouzenými. Když je soudili, byly toho plné noviny. Když je rehabilitovali, nikdo o tom nesměl vědět. Přišli tedy nejbližší příbuzní a pár novinářů. A také pozůstalí, protože tři z těch sedmi se rehabilitace nedožili."<sup>72</sup>

70 Jan Zelenka (1923-1998), novinář (v letech 1955-1962 šéfredaktor deníku *Večerní Praha*, pak do roku 1966 redaktor ČTK, v letech 1967-1968 šéfredaktor týdeníku *Květy*, odkud na necelý rok odešel, aby se do funkce začátkem normalizace v dubnu 1969 navrátil). Ve vedení Československé televize setrval dvacet let (1969-1989), angažoval se i v politice (od roku 1971 byl poslancem Sněmovny lidu Federálního shromáždění, od roku 1981 kandidátem a od roku 1986 členem ÚV KSČ).

71 Cysařová, Jarmila: *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let*. Praha, Česká televize 1993, s. 125.

72 tamtéž, s. 116.

Bednářová dostala výpověď z televize roku 1970, kde bylo uvedeno: "Plně jste se podílela na vytvoření chybné a destruktivní platformy této redakce ... v níž byla vytvořena celá řada negativistických socialistických programů (...). Svou činností jste narušila socialistický společenský řád."<sup>73</sup> Bednářová marně hledala práci (živila se jako uklízečka, šatnářka) a poté, co mezi prvními podepsala Chartu 77, byla i vězněna.

Podobný osud stihl i režiséra Vlastimila Vávru, který za svůj čtyřdílný dokument *Na pomoc generální prokuratuře* (1968) o pátrání po smrti ministra zahraničí Jana Masaryka získal od Svazu čs. filmových a televizních umělců cenu Trilobit - za nejlepší publicistiku roku 1968. Dostal výpověď z televize i z Fakulty žurnalistiky, kde přednášel. Jeho pořad byl normalizačním vedením označen jako antisovětský a antikomunistický. Také marně hledal práci, jedno období byl zaměstnán ve Fakultní nemocnici v Motole.

Zajímavou roli v této atmosféře roku 1968 sehrály tvůrčí svazy. Zejména Svaz čs. filmových a televizních umělců (FITES) založený v roce 1965. V roce 1968 vzniklo mnoho dalších organizací (např. Klub angažovaných nestraníků - KAN) požadujících na ústředním výboru KSČ, Národní frontě a Národním shromáždění demokratizační proces, tzv. demokratický socialismus (tj. ekonomickou reformu, pluralitu zájmů, programů a aktivit, nezávislost kultury a člověka, svobodu vzdělání, bádání, projevu a tvorby, respektování etických norem). V rámci spisovatelského svazu byl ustanoven Klub nezávislých spisovatelů, který vydal v červnu roku 1968 Programové prohlášení, kde stálo:

"Naše národy, jež jejich osud naučil vážit si humanity, kultury, svobody a nezávislosti, dovedou a chtějí žít ve skutečné demokracii. V Československu nežijí jen komunisté a marxisté a předpoklad, že být komunistou znamená být intelektuálně i morálně čímsi víc než ostatní lidé a mít tedy větší nárok na správu věcí, neodpovídá - jak se v průběhu posledních dvaceti let dostatečně potvrdilo - skutečnosti."<sup>74</sup>

O měsíc dříve v květnu roku 1968 vznikl Koordinační výbor tvůrčích svazů (složený ze zástupců tvůrčích svazů spisovatelů, umělců, výtvarníků, architektů, skladatelů, novinářů a vědců), který aktuálně reagoval, informoval o politickém a společenském vývoji v zemi a podporoval reformní komunisty, vytvářel jakousi kulturní politiku. Agendu Koordinačního výboru spravoval FITES. Koordinační výbor nadále pracoval i po okupaci, protestoval proti cenzuře a personálním čistkám v médiích po lednu 1969, podporoval občanské iniciativy, demonstrace, petice proti okupaci. Spisovatel Václav Havel atmosféru léta roku 1969 popsal takto:

"Bylo to totiž takové zvláštní, drásavé období. Zvolna, ale nezadržitelně se rekonstituovaly staré pořádky, přitom však bylo ještě možné svobodně mluvit a psát. To dávalo celé tehdejší atmosféře její drásavost; mluvílo se otevřeně a tvrdě - a přitom se dalo mluvit de facto jen o vlastní bezmoci; důrazně se protestovalo - a přitom se vlastně dalo protestovat jen proti tomu, že na protesty není brán zřetel. Byla to doba velkých studentských stávek, nekončících schůzí,

---

73 tamtéž, s. 130.

74 Cysařová, Jarmila: Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc 1968-1972. Nekapitulantské postoje české tvůrčí inteligence a mechanismy moci KSČ. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2003, s. 13.



petic, jednání, demonstrací, vzrušených debat."<sup>75</sup>

Bohužel většina humánních aktivit Koordinačního výboru za občanskou rovnoprávnost a svobodu skončila v květnu roku 1969 a v roce 1970 společně se zánikem tvůrčích svazů.

Na závěr jedna výstižná citace novinářky Jarmily Cysařové, shrnující rozvoj i následné umlčení publicistiky a dokumentaristiky v 60. letech:

"Historie byla gumována ničením filmů i dokumentace; po celé éře publicistiky šedesátých let neměla zůstat ani stopa. Tvořili ji příslušníci generací, kteří za války dospívali nebo vyrůstali. Po roce 1945 uvěřili, a když prohlédli, konali dle svého vnitřního přesvědčení. Nejprve využívali podtextů a pokrokově znějících slov usnesení elitní stany, v druhém stadiu již v první půli šedesátých let s vědomím rizik odhalovali společenské deformace, lži a podvody, aby na Jaře 1968 dali vše, svůj um i profesi, do služeb pokrokových sil společnosti; a v konečném efektu se stali informátory, mluvčími a iniciátory národního hnutí."<sup>76</sup>

---

75 tamtéž, s. 41.

76 Cysařová, Jarmila: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let. Praha, Česká televize 1993, s. 132.

## II. KAPITOLA 70. A 80. LÉTA 20. STOLETÍ

### 4. Normalizace

Ihned po srpnu 1968 televizní hraná tvorba nepodléhala tolika mocenským zásahům a tlakům jako publicistika. K zásadním zásahům do umělecké tvorby došlo až v roce 1970. Média byla od ledna 1969 všeobecně pod dohledem KSČ, vlády a samozřejmě znovu nastolené cenzury. V lednu byl předsednictvu vlády předložen *Návrh opatření ke zlepšení stranického a státního řízení tisku, rozhlasu a televize* o ovlivňování sdělovacích prostředků, dále v lednu po zmiňovaném pořadu *Slovo ke dni - Štafeta televizních publicistů* byla na základě usnesení vlády a předsednictva přijata Federálním výborem pro tisk a informace *Okamžitá opatření v Čs. televizi, v Čs. rozhlasu a v tisku* o personálních postizích výrazných publicistů a hlasatelů spjatých s Jarem 1968, o zřízení ideového sboru ústředního ředitele v televizi, který bude mít na starosti hodnocení a plánování pořadů. Tlak se ještě zvýšil po 28. březnu 1969, kdy naši hokejisté na mistrovství světa vyhráli nad Sověty. Došlo k rozbití výloh kanceláře Aeroflotu na Václavském náměstí. Federální výbor pro tisk a informace obvinil televizi ze šíření protisovětských nálad a nařídil prověření všech pořadů, které jsou v rozporu s politikou státu, KSČ a SSSR. "Umělecké pořady koncipovat tak, aby přispívaly ke konsolidaci, aby nejitřily."<sup>77</sup>

Nutno podotknout, že v roce 1969 přešla televize na federální symetrický model, tj. vzniklo vedení pro český okruh pro studia Praha, Brno, Ostrava a slovenský pro studia Bratislava a Košice. "Vedení okruhů podléhala Ústřednímu ředitelství ČST. Český a slovenský okruh spadaly pod vlády republik a měly samostatné rozpočtové kapitoly. Ústřední ředitelství koordinovalo hlavní programové otázky, zahraniční styky a technický rozvoj, Výzkumný ústav rozhlasu a televize. (...) ÚV KSČ dohlížel na ideově politický rozvoj a program činnosti ČST. (...) ČST fungovala jako příspěvková organizace, která dostávala ročně příspěvek ze státního rozpočtu na základě plánovaného hospodářského výsledku."<sup>78</sup>

V první půli roku 1969 byla sdělovacím prostředkům připisována vina za Jaro 1968, kdy podle normalizátorů média informovala proti zájmům strany, státu, Sovětského svazu a socialismu všeobecně. Proto proběhly ve sdělovacích prostředcích personální změny a mnoho představitelů Jara 1968 bylo přeřazeno ze svých funkcí. Ale až za vedení ústředního ředitele Jana Zelenky začalo odsouzení pořadů z roku 1968, proběhly razantní personální čistky a radikální organizační a programové zásahy. V červnu roku 1970 na ideologické komisi ÚV KSČ hodnotil svůj nástup do televize Zelenka takto:

"V televizi nebylo učiněno vůbec nic, naopak bývalé vedení televize mělo přímo direktivu kádry udržet, některé ty nejnápadnější kádry pouze odsunout z obrazovky ... Všichni pak jak je znáte, jako prominenty té politické pravicové kampaně, ať už vzpomenu jen vám hrozně známá jména jako Kyncl, Škutina, Branislav, Svejkovský, Tonniger, Bednářová, Krejčí, Kantůrek, Nutz atd. to všechno tam sedělo a pracovalo a my stáli před situací vůbec nejdříve

<sup>77</sup> Cysařová, Jarmila: *Televize a totalitní moc 1969-75*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 29.

<sup>78</sup> *Dějiny českých médií v datech, kolektiv autorů*. Praha, Univerzita Karlova 2003, s. 237.

tu masu televizní, v Praze to znamená 2 700 lidí, v celém Československu 5 000 pracovníků, tuto masu od ní odloučit, kteří až do podzimu 1969 měli maximální, rozhodující vliv na jejich konání ... do konce roku jsme museli zlikvidovat desítky prominentních vyloženě pravicových publicistů ... tzn. blokovali jsme nejdříve Televizní noviny, aby dennodenně podávaly informace, které odpovídají naší politice ... dělá se to do dneška ještě neprofesionálně, nemáme pro to připravené kádry..."<sup>79</sup>

V televizním programu se objevily nové pořady (např. beseda Zelenky s představiteli vlády o aktuálních otázkách, uváděná od podzimu 1969 pod titulem *Pět u číše vína*). V srpnu 1969 začala série normalizačních dokumentů tendenčně vykládajících události roku 1968 viz *A léta běží, vážení* diskreditující svědka okolností smrti ministra zahraničí Jana Masaryka, *Vlastenci bez masky* ideový výklad srpna 1968, *Československo - rok zkoušek* o působení pravicových a oportunistických sil - dokument byl natočen sovětskými dokumentaristy s komentářem Jiřiny Švorcové, o protisocialistických silách ve studentském hnutí byly vytvořeny pořady *17. listopad 1939 v polednovém vývoji*, *17. listopad 1939, studentský dnešek*, dále vznikla *Causa Jan Masaryk* diskreditující čtyřdílný dokument Vlastimila Vávry z roku 1968 *Na pomoc generální prokuratuře*. Zajímavostí je, že poplatné dokumenty kromě jediného štábu neměl kdo točit, protože většina zaměstnanců setrvala v pasivitě (v 60. letech pracovalo v publicistice patnáct a v roce 1968 dvacet štábů). Proto se v roce 1970 přibírali noví zaměstnanci (v tomto roce se na výrobě antipořadů podílely již tři štáby), důvodem byly i odchody vyhozených televizních redaktorů. Televize vyhlásila konkurz, ze kterého vybrala deset mladých redaktorů, kteří byli nuceni absolvovat dvouměsíční internátní politické a odborné školení. Pokud byl přijat do televize nový pracovník nebo pokud šlo o přeřazení, vše musel schválit příslušný výbor KSČ.

Personální prověrky v televizi probíhaly na základě usnesení ÚV KSČ z dubna 1970, kdy výměna legitimací posloužila k čistce v KSČ. Prověrky členů strany, kterých se týkalo, celkem 478 pracovníků, měla na starosti řídicí komise v televizi v čele s předsedou Zelenkou. Mnoho lidí ještě před zahájením prověrek emigrovalo nebo odevzdalo legitimace (ve srovnání s rokem 1968 ubylo v televizní organizaci KSČ přes 50 % členů). Na základě prověrek bylo vyhozeno z ČST z politických důvodů 137 pracovníků. ČST se v době normalizace řídila rozhodnutím předsednictva ÚV KSČ, které v roce 1972 projednalo *Zásady pro výběr a výchovu kádrů ve sdělovacích prostředcích*, které analyzovaly pracovníky z hlediska členství ve straně. Od pracovníků byla vedením televize požadována politická angažovanost, což samozřejmě mnoho umělců (režisérů, dramaturgů) nesplovalo.

I přes normalizační vedení byl zaznamenán v televizi odpor, např. v den prvního výročí invaze států Varšavské smlouvy proběhla stávka. Hlasatelé odmítli vystoupit na obrazovce, proto se zpravodajství vysílalo ze záznamu a ústřední ředitel se dvěma příslušníky bezpečnosti hlídal studio. V průběhu roku 1970 mnoho herců odmítalo dabovat filmy ze socialistických zemí. Politická publicistika se věnovala únikovým tématům až do 30. dubna 1970, kdy došlo k jejímu rozpuštění. Z Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky z pražského studia odešli: Jindřich Fairaizl, Vladimír Branislav, Ota Bednářová, Miloš Volf, Milan Tomsa, Ota Popp, Karel A. Krejčí, Oto Nutz, Karel Kyncl, Jiří Svejkovský, Jiří Kantůrek, Ladislav Daneš, Mário Ilk, Miloslav Tonninger, hlasatelky Kamila Moučková, Jarmila Šustrová a další.

---

79 Cysařová, Jarmila: Televize a totalitní moc 1969-75. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 37-38.

Publicistika byla přiřčena k Televizním novinám. Později s příchodem nových zaměstnanců se vyčlenila pod názvem Hlavní redakce publicistiky a politicko-dokumentárního vysílání a v roce 1972 byla výstižně přejmenována na Hlavní redakci propagandy a dokumentaristiky spolupracující s ministerstvem vnitra (zajímavostí je, že mnoho propagandistických dokumentů bylo anonymních, v závěrečném titulku obvykle stálo: Vyrobita ČST a daný rok výroby). Ale již od roku 1970 výroba antipořadů pokračovala, např.: dokument *Svědectví od Seiny* a navazující pořad *Obchod s důvěrou* o kontrarevolucionářích, jako byli profesor Václav Černý, ekonom Ota Šik či spisovatel Václav Havel, dále pořad *Srpnové pastorále*, příběh z roku 1945 o přátelství malého kluka a vojáka Rudé armády natočený s poselstvím, že srpnová okupace byla ve výsledku mezinárodní pomocí. Proto v červnu 1970 na zasedání ÚV KSČ mohl Gustáv Husák prohlásit: "K významnému úspěchu naší práce patří zásadní změna politicko-ideového zaměření obsahu novin a časopisů, rozhlasu a televize. Podařilo se nám tyto nástroje vytrhnout z rukou pravice, dát je do služeb naší politiky."<sup>80</sup>

Propojení předsednictva ÚV KSČ s vedením televize bylo v éře normalizace všudypřítomné. Zelenka aktivně zasílal ke schválení ideově tematické plány ČST, také různá prohlášení k významným výročím, osobní gratulace. Televize také ovlivňovala personální politiku pražské FAMU (např. se vyjadřovala k pedagogické činnosti režisérů Františka Filipa a Jana Matějovského, kterým vyčítala jejich členství ve FITES). Komunistická moc televizi využívala jako nástroj propagandy. Dokumentuje to písemný materiál *Ideově politické úkoly ČST do roku 1980* (předkládaný v roce 1973 Vládní komisí pro výstavbu a rozvoj televize), kde stálo:

"Zkušenosti z krizových let nás poučily, že televize je svojí působivostí, přesvědčivostí, názorností a pohotovostí jedním z nejmocnějších nástrojů ideologického působení na společnost i jednotlivce. V podmínkách nepolevujícího třídního a ideologického zápasu bude televize jako mocenský nástroj strany mít řadu konkrétních propagandistických a agitačních úkolů, přičemž k nim s mnohem větší naléhavostí než dosud budou přistupovat úkoly propagandy."<sup>81</sup>

ČST po celá sedmdesátá i osmdesátá léta sloužila KSČ a zazníval zde i stejný aparátnický slang, nesmyslné věty a lži. Pro příklad uvádím citaci z Návrhu na programovou směrnici Čs. televize v letech 1986-1990:

"Inspirativním zdrojem televizní tvorby budou také závěry XXVII. sjezdu KSSS, Politická zpráva ÚV KSSS XXVII. sjezdu KSSS a poznatky z realizace nové redakce Programu KSSS, zejména obohacení teorie zdokonalování socialismu a přechodu ke komunismu, problematika obecných zákonitostí socialismu, marxisticko-leninská analýza charakteru a hlavního obsahu soudobé epochy, další prohloubení všeobecné krize kapitalismu ... Československá televize bude důsledněji využívat zkušenosti sovětské televize i televizí dalších bratrských a bude

---

80 tamtéž, s. 51.

81 tamtéž, s. 60. Pokud se v citaci hovoří o "krizových letech", nutno podotknout, že v prosinci 1970 bylo sepsáno Gustávem Husákem, Vasilem Bilakem, Josefem Kempným, Oldřichem Černíkem, Lubomírem Štrougalem a Štěfanem Sádovským *Poučení z krizového vývoje ve straně a ve společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, které v normalizačním duchu interpretovalo události z let 1968-1969.

usilovat o to, aby čelila ideologické diverzi v jednotné, společné frontě socialistických televizí... To, co dnes brání našemu postupu vpřed, je mentalita extenzivního rozvoje. Smyslem a úkolem televize bude rozbít tyto staré návyky a praxi, cílevědoměji vytvářet atmosféru vysoké náročnosti na efektivnost a kvalitu veškeré práce, odmítat pouhé fráze a řečnění, usilovně podporovat všechny praktické kroky a opatření, napomáhat rozvoji uvědomělého jednání lidí, vedoucímu ke skutečným změnám našeho hospodářství a společenského života v duchu závěrů XVII. sjezdu KSČ.<sup>82</sup>

V březnu 1985 byl zvolen generálním tajemníkem Komunistické strany Sovětského svazu Michail Gorbačov a o rok později vyhlásil hospodářskou a sociální reformu země. K "perestrojce" - tzv. ekonomické přestavbě a demokratizaci společnosti - se přihlásila v roce 1987 i KSČ. Avšak ideály přestavby se ve vysílání televize neprojeví. "Vedoucí televizní pracovníci se přizpůsobovali kosmetickým úpravám stávajícího režimu. Slovně se k principům "glasnosti" a k ekonomické reformě hlásili, ale televizní program stále hodnotili a plánovali podle obvyklých rituálů - výhradně v závislosti na sjezdech, zasedáních, instrukcích orgánů KSČ v celém spektru tvorby. (...) Pracovníci aparátu KSČ se nemuseli namáhat, aby televizi jmenovitě určovali úkoly. Vedení televize si je již od přelomu šedesátých a sedmdesátých let dle instrukcí samo iniciativně formulovalo a předkládalo aparátu KSČ ke schválení."<sup>83</sup>

V době přestavby byly vysílány pořady zkreslující skutečnost: cyklus *Revoluční cestou přestavby*, *Intersignál* (vzniklý ve spolupráci čtyř socialistických redakcí: polské, bulharské, sovětské a naší), *Hovoříme s ministry*, novinkou byly diskusní pořady: *Máte slovo*, cyklus *Stalo se mezi námi*. Náznaky přestavby (vysvětlování nových pojmů souvisejících s marketingem, diskuse o ekologii a problematice lidských práv) se objevily v cyklu *Sondy*<sup>84</sup>, v relacích *Volné tribuny*, *Na aktuální téma* a v každodenním *Hospodářském zápisníku* vysílaném před *Televizními novinami*.

Paradoxně roku 1988, kdy si televize pouze "hrála" na přestavbu a demokratizaci, se ve společnosti formovala různá společenská hnutí (např. v rámci dvacetiletého výročí okupace proběhla v Praze demonstrace, dále Hnutí občanské svobody a tolerance uveřejnilo svůj manifest), ale ve vysílání se o tomto dění neobjevily žádné objektivní informace. Naopak se nadále vyráběly antiporady falšující historii i současnost, analyzovala se kádrová situace (u zaměstnanců se hodnotil kromě odbornosti a politického postoje i třídní původ), vyhodnocovaly se také dopisy diváků pro potřeby strany a státních představitelů. Atmosféru v televizi dokresluje projev ústředního ředitele Zelenky na zasedání celozávodního výboru KSČ v prosinci 1988:

"...naše propaganda musí působit na rozum, srdce a vůli člověka. Posilovat jej v životě, vést k aktivní účasti na společném díle socialistické výstavby. K tomu směřuje přestavba i na našem ideologickém úseku ... umět představovat lidi a jejich činy, lidi, kteří se dovedou pro

82 Cysařová, Jarmila: Českoslvenská televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999, s. 8.

83 tamtéž, s. 8.

84 Některé pořady z cyklu *Sondy* (především redaktora Jiřího Podlipného) byly relativně kritické a vyvolaly negativní ohlas u KSČ, viz díl *Jak se staráme o hospodářská zvířata?* odvysílaný v říjnu 1989 kritizující špatnou situaci v zemědělství.

zápas, za intenzifikaci našeho hospodářství zcela vydat a doslova i poprat ... Zároveň je potřebné kriticky se dívat na všechno, co brzdí, co udržuje bariéry na cestě k rychlejším tempům ekonomických reforem, demokratizace, glasnosti..."<sup>85</sup>

V rámci propagandistických pořadů ve druhé polovině 80. let vznikly například: *Na hranici dvou světů* o Chartě 77 (již 13. 1. 1977 začala v televizi obrovská kampaň proti Chartě 77 očerňující její přední osobnosti - Václava Havla a další)<sup>86</sup>, relace o příslušnících VB a jejich boji "proti projevům ideologické diverze"<sup>87</sup> s názvem *Ideologická diverze*, na jaře 1989 *Setkání před dnem SNB* a v létě téhož roku *Náměty k zamyšlení* o ilegálních skupinách. V září 1989 byl odvysílán pořad *Říkají si nezávislí* o protistátních demonstracích 21. srpna, 28. října, 10. prosince 1988 a z ledna 1989, jehož motto znělo: "Stát povede dialog pouze s těmi, kteří stojí na platformě socialismu."<sup>88</sup> V říjnu téhož roku stříhový dokument *Kamelot* proti vydavatelům samizdatového časopisu *Vokno*.

V roce 1987 měla ČST již 4 400 000 koncesionářů. První program pokrýval většinu území - 94,4 % a druhý program 73,5 %. V roce 1988 televizní přijímač vlastnilo 90 % domácností, ale růst počtu barevných televizorů ustrnul. Televize měla velký vliv na diváky ve srovnání s tiskem a rozhlasem, proto byla pod dohledem KSČ a v oblasti technického rozvoje finančně podporována režimem (z objektu Kavčích hor se z prvního studiového bloku začalo vysílat v roce 1970 a roku 1979 byl vybaven moderními technologiemi i objekt Televizních novin, kam se přestěhovalo zpravodajství z Měšťanské besedy). Ideologická komise ÚV KSČ v televizi pravidelně schvalovala ideově tematické plány, které byly závazné pro všechny redakce (např. podle plánu se roku 1987 v redakci zpravodajství a publicistiky natáčely pořady: *Majáky budoucího věku* o spolupráci se zeměmi RVHP, cyklus *Kde je pravda*, založený na myšlenkách marxismu-leninismu, diskusní měsíčník *Pro a proti*, řešící problémy socialistické a buržoazní společnosti). Zde také zaznívaly další polopravdy a fráze: jako "široká informovanost" či "komplexní přestavba".<sup>89</sup> Naštěstí diváci neměli veliký zájem o publicistické a dokumentární pořady, protože jejich zájmu se těšila na prvním místě dramatická tvorba, zejména seriály a inscenace, ve kterých byli ochotni i prominout propagandistické prvky (viz seriály *Velké sedlo* - sledovanost 89 % nebo *Okres na severu* - sledovanost 81 %).

Dne 1. července 1989 odešel ústřední ředitel ČST Jan Zelenka po dvaceti letech vedení televize do důchodu a ve funkci ho vystřídal jeho dlouholetý náměstek Libor Batrla. Novinářka Jarmila Cysařová zhodnotila situaci v televizi před sametovou revolucí 1989 takto:

"V televizi se v posledních letech před listopadem 1989 vyhranily tři proudy: mlčící většina, která se vyhýbala tvorbě kontrapropagandistických pořadů, skupina využívající

85 Cysařová, Jarmila: Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999, s. 12.

86 Paradoxně se televizní divák v žádné relaci nikdy nedozvěděl obsah nebo hlavní body Prohlášení Charty 77, kterou podepsalo 243 signatářů a do listopadu 1989 1200 lidí. Naopak 28. 1. 1977 byl odvysílán přímý přenos z Národního divadla, kde zástupci čs. uměleckých svazů podepsali Antichartu. I v následujících dnech zaznívala z televizní obrazovky jména dalších umělců, kteří se k Antichartě připojili.

87 Cysařová, Jarmila: Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999, s. 29.

88 tamtéž, s. 31.

89 obě citace tamtéž, s. 24.

relativní pokrokový perestrojkový posun povolený komunistickou stranou, a - ať už z přesvědčení nebo z pragmatického kariérismu - dogmatictí zastánci vlády jedné strany v čele s vedením ČST, které v této linii pokračovalo i po změně na vedoucím postu."<sup>90</sup>

---

90 tamtéž, s. 35.

## 4. 1. Hraná tvorba

Pokud budeme hovořit o hrané tvorbě, je nutno připomenout, že již od začátku 70. let existoval v ČST pravidelný sociologický výzkum - denní průzkum sledovanosti programu. Nejsledovanější byla umělecká tvorba (50 až 62 % diváků), oproti tomu poklesl zájem o televizní zpravodajství. Přesto i v hrané tvorbě se projevil zásahy moci, např. v roce 1971 v nabídce programu figurovaly ideologické pořady: *Mladá garda*, *Občan Brych* či *Reportáž psaná na oprátce*. Do vysílání nebyly schváleny již vyrobené inscenace a televizní filmy, které byly v rozporu s normalizací společnosti - šlo o třináct inscenací z let 1968-1969 (např. *Aksál* Pavla Kohouta, *Pasiáns* Jiřího Hubače či *Smrt Sokratova* Františka Pavlíčka).<sup>91</sup> Dramaturgická koncepce doporučovala věnovat se literárním adaptacím z historie dělnického hnutí a dějin strany (jako náměty byly autorům zadány např. romány *Chléb a písně* od Adolfa Branalda nebo *Lidé na křižovatce* od Marie Pujmanové).

Proběhly i změny v personálním obsazení literárně dramatického vysílání, i když byly pozvolnější v porovnání se zpravodajstvím a publicistikou (např. výpovědi pro dramaturgy: Jaroslava Dietla, Jindřišku Smetanovou a Zdeny Joskovou, z vedoucích funkcí byli odvoláni: Jiří Hubač, Otakar Fencel a Zdeněk Mahler).<sup>92</sup> Souviselo to s faktem, že televize musela nadále vyrábět a prezentovat svoji tvorbu na mezinárodních televizních festivalech, i když úspěchy ve srovnání s 60. lety byly minimální.

Režisér František Filip, známý svým apolitickým postojem,<sup>93</sup> tuto dobu komentuje: "Vedení televize vědělo co jsem zač, že jsem kariéru přes stranu nikdy nedělal a dělat nebudu, znali mé bytostné zaměření a že by bylo marné mne tlačit k jakékoli angažovanosti. Ve straně jsem nikdy nebyl, nemohli mě tudíž vyhodit a taky potřebovali inscenace na mezinárodní festivaly a někdo je musel režirovat. Když na mne po seriálu *F. L. Věk* přišli s nějakým *Gottwaldem*, sdělil jsem, že nemám čas a potom už věděli, že je lepší dát mi pokoj. (...) V roce 1972 jsem začal točit televizní ztvárnění *Mé vlasti* Bedřicha Smetany. Námět i scénář jsem psal o čtyři roky dříve, ale realizace se posunula do období připomínek a vystříhování - a z obrazové fantazie lze vystříhnout cokoli. Nebyla by to *Má vlast*, ale *Jejich vlast*. Proto jsem

91 Podobná situace nastala i v československé kinematografii, jelikož i film byl stranou vnímán jako ideově výchovný prostředek. Ve Filmovém studiu Barrandov, Ústřední půjčovně filmů a Krátkém filmu začaly od září 1969 personální čistky (vedené Jiřím Puršem, novým ředitelem Československého filmu), které měly největší dopad na scenáristy, spisovatele, dramaturgy a také na režiséry české nové vlny. Byly propagovány filmy socialistických kinematografií a odsuzována díla s antisocialistickým a antisovětským postojem. Několik celovečerních hraných snímků bylo normalizátory staženo z distribuce (tzv. trezorové filmy) a u mnoha dalších probíhaly úpravy. Distribuční zákaz se týkal i zahraničních snímků (třiceti dvou západních filmů). V případě domácí tvorby šlo o díla, která byla v rozporu s normalizační politikou strany, údajně zastávala negativní pohled na zobrazovanou skutečnost, byla pod vlivem západních ideových vzorů a módních uměleckých směrů. Po revoluci v roce 1990 vstoupily premiérově na plátna českých kin tři filmy z roku 1969: *Skřivánci na nitě* režiséra Jiřího Menzela, *Smuteční slavnost* Zdenka Sirového a *Den sedmý, osmá noc* Evalda Schorma. V roce 1990 si odbyl svoji premiéru film režiséra Karla Kachyni z roku 1970 *Ucho* a v kinech se objevil i snímek režiséra Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci* (svou premiéru zažil v roce 1968, ale poté byl přes dvacet let zakázán). Zvláštní osud stihl tzv. pozastavené filmy, u kterých bylo z politických důvodů přerušeno natáčení v letech 1968-70. Tyto snímky směly být dotočeny po roce 1989: *Pastýřák* režiséra Hynka Bočana, *Archa bláznů* Ivana Baladi a *Zabitá neděle* Drahomíry Víhanové.

92 V roce 1974 Jiří Hubač odešel z televize a nadále pracoval jako externista a naopak Jaroslav Dietl se vrátil, ale také pouze v rámci externí spolupráce.

93 Apolitickým postojem byla známá i televizní režisérka Eva Sadková, které se rovněž věnuje v práci.



projekt nedokončil."<sup>94</sup>

Mnoho herců spjatých s Jarem 1968 se nesmělo objevit na televizní obrazovce, proto dostali příležitost angažovaní umělci (J. Švorcová, J. Mixa, J. Dohnal, V. Vejražka, J. Krulišová, L. Plachá a další). Televize také oslovila začínající režiséry - čerstvé absolventy FAMU a spisovatele, od kterých požadovala zpolitizovanou tvorbu.

Nástup normalizace v televizi ličí dramaturgyně Jana Dudková takto: "Počátek sedmdesátých let se odvíjel ve znamení kádrových změn, prověrek, neústupných ideologických tlaků, rozkazů, výstrah a opatření. Dramaturgie dramatické redakce byla rozmnožena o kádrové, tj. stranické posily. Řada autorů měla cestu na obrazovku rázem zavřenou. Vedení ČST ovšem tvrdilo, že zakázaní autoři neexistují, že má každý možnost přijít se socialisticky angažovanou látkou a jeho dílo bude objektivně zváženo. Oficiální soupis tvůrců, kteří do ČST nesmí, nebyl nikdy zveřejněn, ale jména jako například František Pavlíček, Jindřiška Smetanová, Pavel Kohout, Jan Beneš a velká řada dalších z obrazovky zmizela. Spolupráci s dalšími autory určovala společenská objednávka. Každý rok se v redakcích pracně smolil tak zvaný ideově tematický plán, napěchovaný angažovanými tituly - například hrami k různým partajním výročím, dramatickými životopisy čelných komunistů od historie až po současnost, příběhy ze života hrdinů socialistické práce, dramaty z prostředí ropovodu, továren atp. Co nebylo v plánu, nemohlo vzniknout. Vedení redakce sledovalo, připomínkovalo a znovu vracelo každý předložený scénář. Před etapou realizace nikdo jiný než šéfredaktor nebo šéfrežisér nemohl určit režiséra. Ten pak musel počítat s tím, že vedení redakce podrobí jeho návrh hereckého obsazení zkoumání, vyškrtá nejlepší herce a do hlavních rolí dosadí především politicky angažované osobnosti. Vydržet napětí schvalovací projekce dotočené inscenace bylo mnohdy nad síly peskovaných tvůrců. Často se inscenace vracela do střížny, vystříhovaly se celé pasáže, přetáčelo se."<sup>95</sup>

Dne 10. května 1970 zahájil své vysílání druhý program, který se orientoval na zábavné, vzdělávací a dokumentární pořady. Na počátky druhého programu vzpomíná dramaturg a scenárista Gustav Oplustil: "Měl mít svou vlastní tvář a nepřebírat pořady prvního programu. (...) musela nastoupit parta zkušených lidí - vzdělaný profesor Vladimír Kovářik, Jirka Malásek na muziku, František Goldscheider pro filmové vysílání, Zdeněk Mahler do dramatické redakce, mne vzali na zábavu a Zdenka Michalce udělali vedoucím. Byl odborník na vysílací schéma. Pomáhal tajně lidem vyhozeným Zelenkou z televize - tiše souhlasil, když pro nás psali pod pseudonymem autoři, kteří měli zakázanou činnost. V padesáti lidech jsme obsáhli celé spektrum programu. Tolik lidí měla na jedničce každá jednotlivá redakce. Všichni jsem pracovali s nadšením a vznikla tak nečekaná a dosti překvapivá konkurence. To ovšem nevonělo šéfredaktorům prvního programu a vyjeli proti nám. Že se hrají věci, které by oni nepustili, a účinkují lidé, kteří mají zakázanou činnost, a že je to nekalá konkurence a že lidi přeplácíme. Nebyla to pravda, my jsme ještě vraceli za rok ušetřený milion, zatím co oni rozpočet překračovali. Po třech letech nás zlikvidovali, provoz se vrátil do hájemství prvního programu, my jsme se většinou ocitli na svých původních místech a vedení rozhodovalo, co půjde na jedničce a co na dvojce. Skončily nám tři roky samostatné práce."<sup>96</sup> Druhý program byl spojen i se zahájením barevného vysílání v květnu 1973 a od května 1975 se vysílalo barevně i na programu prvním.

94 Cysařová, Jarmila: Televize a totalitní moc 1969-75. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 79-80.

95 tamtéž, s. 82-83.

96 tamtéž, s. 76-77.

Normalizace byla spjata i s ničením vybraných televizních pořadů a tiskových materiálů ze 60. let. Do videotéky ČST byl přijat pracovník, který nařizoval skartovat ideově závadné pořady. Nadále v televizi fungovala cenzura, což dokládají vzpomínky ostravské dramaturgyně Šárky Koskové: "Cenzura v ostravském studiu fungovala (...) hned na několika úrovních. Co prošlo tehdejšími vedoucími redakce, nemuselo projít náměstkem pro program, jenž měl svého dalšího člověka, který scénář připomínkoval. Texty větších pořadů posuzoval také ředitel studia a natočená inscenace v konečné fázi podléhala cenzuře pražské, takže se nejednou stávalo, že jsme museli zasahovat do již hotového kompaktního díla."<sup>97</sup>

Na cenzuru již natočených věcí vzpomíná i režisér František Filip: "A historie s *F. L. Věkem*? Nesměl tam být třeba Landovský, a vlastně vadilo všechno, o čem Věk byl a je. Když František mluvil o národním obrození, o zázraku, kterého se přece jenom dočkali, když se málem umírající národ díky vlastencům přece jen vzchopil, Františkova vzpurnost proti vrchnosti, řeči o lidských právech, vadily kostely, krásné interiéry, protože agitační střediska takhle přece nevypadají, řeči o náboženství, o pravdě, vadilo všechno, kde svítla naděje, že bude lépe. Ale základní vyznění, že náš národ to nikdy neměl lehké a že jsme se přece jen vždycky vzchopili, docela vystříhnout nešlo. Diváci psali pořad o reprízu, ale dočkali se jí až po převratu, kdy jsme tam vrátili alespoň něco z toho, co jsme o dvacet let dříve museli vystříhat. Ale jen pár věcí, jen některé úryvky, které se podařilo schovat ve střížně."<sup>98</sup>

Po prvních pěti letech normalizačního vysílání, které bylo ve znamení cenzury a autocenzury vedoucích televizních pracovníků, odměňování umělců podle jejich angažovanosti,<sup>99</sup> tvůrci začali obcházet ideovou dramaturgickou koncepcí. Proto byla zrealizována díla, která neodpovídala požadavkům strany a vedení. "Na příklad do tematiky z historie dělnického hnutí zařadili dramaturgové Vančurovu *Josefinu* a Šaldovo *Dítě*, do politicko-historické tematiky Ibsenův *Rosmersholm*, *Příští léto v Locarnu* O. Daňka, tematiku socialistického vlastenectví obsahuje i Graninův *Let do bouřky*. S tvůrčí invencí byl v letech 1974-1975 realizován volný, desetidílný cyklus z českých dějin, kde se uplatnili autoři J. Otčenášek, O. Daněk, J. Jireš, V. Körner, L. Kundera, Z. Mahler a další, režiséři J. Balík, J. Bělka, J. Matějovský aj."<sup>100</sup>

V letech 1987-1989 docházelo díky přestavbě k uvolnění v kultuře a v televizní hrané tvorbě se dramaturgové a režiséři (Eva Sadková, Jiří Hubač, František Filip, Jiří Bělka, Šárka a Otakar Koskovi) snažili i přes existenci cenzury prosazovat kvalitní scénáře. Mnoho umělců se ale stále ještě nesmělo objevit na obrazovce (např. Jiří Suchý, Jaromír Nohavica, Jan Vodňanský, Vladimír Merta, dvojice Lasica-Satinský). V tomto čase vedení televize bojovalo o diváka, který si již mohl vybírat, sledovat video nebo v pohraničních oblastech satelitní vysílání ze západních zemí.

97 Cysařová, Jarmila: Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999, s. 58.

98 Cysařová, Jarmila: Televize a totalitní moc 1969-75. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 79.

99 V květnu 1970 byl na předsednictvu ÚV KSČ schválen nový platový řád pro zaměstnance tisku, rozhlasu a televize závislý a motivovaný podle jejich politické angažovanosti v daném médiu.

100 Cysařová, Jarmila: Televize a totalitní moc 1969- 75. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 73.

Usnesení základní organizace KSČ literárně dramatického vysílání přikazovalo zpracovávat současnou tvorbu (ve zprávě z roku 1985 stálo, že současné látky by měly tvořit 70 % z celkové produkce vysílání). Důraz byl kladen na seriály natočené na tzv. společenskou objednávku (*Povstalecká historie*, *Gottwald*, *Rodáci*). Také se na obrazovce objevily ideové inscenace (detektivka o působení cizích agentů na našem území *Jak zemřela Tereza*, *Otmar čeká spojku* o mladém emigrantovi a jeho práci v západní zpravodajské službě, trilogie z roku 1947 o činnosti lidí Zemského odboru bezpečnosti *Čas žhavých kamenů*, trilogie *Cesta za hvězdným prachem* inspirovaná událostmi v únoru 1948). Naopak v této době se s úspěchem u diváků vysílaly i kvalitní seriály (*Malý pitaval z velkého města* v režii Jaroslava Dudka, *Cirkus Humberto* režiséra Františka Filipa či *Dobrodružství kriminalistiky* v režii Antonína Moskalyka). Pokud hodnotíme hranou tvorbu, lze říct, že většina propagandistických prorežimních pořadů vznikala zejména ve zpravodajství a v publicistice.

## 4. 2. Židovská tematika v hrané tvorbě

Normalizace poznamenala i židovskou tematiku v hrané tvorbě. Po kvalitní inscenaci z 60. let, kterou byla *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, se v 70. a 80. letech vyskytly pouze dvě zásadní předlohy spisovatelů Oty Pavla *Zlatí úhoři* a Karla Poláčka *Pan Selichar se osvobodil*. Poláček a Pavel nebyli vnímáni jako židovští autoři, ale jako čeští spisovatelé. V normalizační tvorbě se také najdou tendenční informace o židovských věcech (o židovském statku v *Mordové rokli*, židovském majetku v *Hra, kterou nikdo nepískal*, o židovském kontě v seriálu *Třicet případů majora Zemana*). Židé figurují i jako folklórní figurky v Olbrachtově románu *Nikola Šuhaj loupežník*. V souvislosti s holokaustem se Židé objevují jako vedlejší postavy v seriálech *Vlak dětství a naděje* a *Rodáci*. Naopak v adaptaci Liona Feuchtwangera *Výhnanství* a v adaptaci Franze Werfela *Bleděmodré ženské písmo* židovské postavy vůbec nezaznamenáme, i když je jich v obou předlohách většina.

### *Mordová rokle*

Televizní inscenace režiséra Václava Hudečka *Mordová rokle* (1970), natočená podle divadelní hry Miloslava Stehlíka (televizní scénář Miloš Smetana), se odehrává v období druhé světové války v zimě na Sedlčansku. Tendenčně ukazuje české hrdinství, odboj i spolupráci s Němci. Schematicky jsou zde představeny dvě rodiny - hrdinní Bašusovi (matka chudá dělnice: Jiřina Štěpničková, syn Ondra: Petr Kostka, dcera Marie: Jaroslava Pokorná) a zrádci Prokešovi (otec hospodský: Josef Chvalina, synové Slávek a Karel: Jaromír Hanzlík, Petr Čepek). Příběh se točí kolem židovského statku, v této válečné době zabaveného Němci a spravovaného synem Prokeše - kolaborantem Karlem, který shání na práci lidi z vesnice Sluky. Část vesnice má být vystěhována, protože Němci se v okolí rozhodli zřídit střelnici. Většina obyvatel odmítá odejít i pracovat pro Němce, protože se cítí být Čechy. Odboj vede Ondra s kamarádem Vaškem (Jaroslav Satoranský), který je zatčen a ubit gestapem. Ondra se nacistům také postaví, je postřelen a v závěru se schovává v Mordové rokli, kde se přidává na stranu sovětských vojáků. Hostinský Prokeš, když odhalí možnou zradu (Karel plánuje udat Ondru), naláká syna Karla do rokle, shodí ho a pak skočí za ním do propasti. Zbytečně komplikovaný děj (obohacený o milostný románek mezi Slávkem a Marií) s dobrodružnými momenty (střílečky, rvačky, zatýkání) je i po technické stránce nekvalitně natočen včetně nelogické návaznosti některých záběrů. Herci v duchu socialistického realismu odříkávají patetické, nevěrohodné dialogy a zvládají umělé rádooby dramatické situace. Židovská postava statkáře Epsteina zde figuruje jen ve zmínce bohatého statkáře Vojtěcha (Ilja Prachař), který nechápe, že by mu Němci mohli sebrat nejen majetek, ale i mnohem víc: "Epstein byl Žid, my Češi jsme Němcům nikdy neublížili."<sup>101</sup> Po upsání se Němcům statkář Vojtěch spáchá sebevraždu, když pochopí, že nepřátelé říše jsou všichni - Židé i Češi.

Dobové recenze byly poplatné normalizačnímu režimu, psaly o poutavém, svěžím scénáři, vzorové adaptaci. V Zemědělských novinách se dočteme: „Vzniklo významné tv dílo, vyprávějící o prostém příběhu z české vesnice válečných let.“<sup>102</sup> Dále se kritiky zabývaly divadelní adaptací - televizním zpracováním poválečné hry, například v Rovnosti stálo:

101 citace z inscenace *Mordová rokle*, režie Václav Hudeček (ČST 1970).

102 Svodka z československého tisku 1970, Zemědělské noviny 6. 6. 1970.

„Mordová rokle není ani po 20 letech záležitostí jen historickou - může zaujmout a má co říci i dnes.“<sup>103</sup> Recenzenti chválili i herecké obsazení (Práce, Rovnost, Zemědělské noviny). V Lidové demokracii bylo uvedeno:

„Při nedávném uvedení Novotného inscenace *Májových nocí* jsme psali o úskalí, která se objevují při převodu divadelní hry do tv podoby. Ukázkou, jak má taková práce vypadat, byl střední přepis Stehlíkova známé hry *Mordová rokle* jak ve Smetanově výborném scénáři, tak i v Hudečkově přesné režii. Tragický příběh české vesnice v době okupace s výrazně napsanými živými postavami dostal větší sevřenost než měla v původním tvaru, ústřední myšlenka odboje a zároveň zápasu proti kolaborantství byla upřesněna.“<sup>104</sup>

### ***Hra, kterou nikdo nepískal***

V televizní inscenaci *Hra, kterou nikdo nepískal* (1973) režisérky Anny Procházkové a scenáristky Heleny Benešové jen stěží rozpoznáme, zda se jedná o židovský majetek nebo o jakýkoliv jiný. Sledujeme rodinné drama vdovy (Jiřina Štěpničková) a syna Rudy (Miroslav Nohýnek), který si přivádí do honosné vily novomanželku Kristinu (Jaroslava Pokorná). S Kristinou se autoritářská matka odmítá smířit, neustále ji peskuje. Hlavní příčinou kritiky je nevěstin sociální původ (Kristina se žije jako servírka a její syn je inženýr). Přitom se ukáže, že nóbíl "paní profesorová" má za sebou daleko horší minulost. Ze zjištěných důvodů kryla podvod manžela - vědce Koníčka, který si během druhé světové války přisvojil objev židovského profesora fyziky Hubra. Když vyjde najevo Koníčková pochybná kariéra, Ruda a těhotná Kristina se stěhují z luxusní vily pryč. Formálně zvládnutá inscenace, odehrávající se pouze v interiérech (vila, kavárna), je založena na dialozích, ve kterých se násilně akcentuje sociální původ obou žen. V této scenáristicky plytké hře na honoraci z prostředí vědců, kde se postavy oslovují "soudruhu", se objeví převážně špatní druhořadí herci. Svým hereckým výkonem vybočuje jediná Jiřina Štěpničková, která přesvědčivě ztvárnila roli chorobně ctižádostivé, vypočítavé, pokrytecké vdovy, na čemž se i shodly dobové recenze. Například v Rudém právu se uvádí:

„Nejvýstižnější a nejpřesvědčivější postavou hry je sobecká měšťácká panička, jak ji vytvořila s velkou citlivostí i uměleckou kázní J. Štěpničková; v této postavě a její představitelce je největší klad hry.“<sup>105</sup>

V Lidové demokracii i Svobodném slovu poukazují na nevyrovnané herecké výkony a scénář hodnotí jako povrchní, z hlediska postav a fabule nedostatečně psychologicky zpracovaný. Dramatickou sevřenost příběhu kritizují rovněž v Zemědělských novinách. Naopak v Práci, Svobodě a Tvorbě hru po obsahové i formální stránce vychvalují a v duchu normalizační rétoriky oceňují nový pohled na měšťáctví: „Režisérka A. Procházková přesně postihla nebezpečí měšťáctví nového typu, jemuž někteří členové naší společnosti podléhají.“<sup>106</sup>

103 Svodka z československého tisku 1970, Rovnost 5. 6. 1970.

104 Svodka z československého tisku 1970, Lidová demokracie 5. 6. 1970.

105 Československý tisk o televizi 1973, Rudé právo 8. 11. 1973.

106 Československý tisk o televizi 1973, Svoboda 8. 11. 1973.

## *Třicet případů majora Zemana*

Podobně tendenční motiv švýcarského konta, založeného nacisty během druhé světové války z židovských peněz, se vyskytne v seriálu *Třicet případů majora Zemana* (1980) v režii Jiřího Sequense, konkrétně v dílu dvacátém osmém s názvem *Poselství z neznámé země*. Tento příběh zasazený do roku 1971 navazuje na předchozí díl *Rukojmí v Bella Vista* z roku 1970, který ukazuje boj příslušníků Sboru národní bezpečnosti s cizími rozvědkami v Latinské Americe. Seriál o osudech kladného komunistického hrdiny majora Jana Zemana (Vladimír Brabec) v letech 1945 až 1973 byl natočen na státní objednávku. Vznikal v letech 1974-1979 v Ústřední redakci armády, bezpečnosti a brannosti a ve Filmovém studiu Barrandov. Realizovalo se symbolicky třicet dílů (každý z nich samostatný a uzavřený), protože seriál měl být uveden v rámci oslav 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou a k 30. výročí založení SNB. Což se nakonec nepodařilo a byl odvysílán po desítkách v letech 1976 až 1980 (první od ledna do února 1976, druhá od dubna do června 1977, třetí od prosince 1979 do února 1980). Ve své době se stal nejrozsáhlejším projektem Československé televize, ve kterém vystupovalo 350 postav (v prvních dílech někteří herci hráli i více rolí, ale v druhé polovině seriálu se to již nestalo, protože obsazení mátló diváky).

ČST v době normalizace spolupracovala na některých ideologických pořadech s ministerstvem vnitra a ministerstvem národní obrany. "Hraný seriál o práci SNB se vyskytuje již v ideově tematickém plánu televize v roce 1973. Podle zápisu z porady tvůrčího štábu ze 16. září 1975, kdy vysílání *Třiceti případů majora Zemana* odstartovalo, byl výběr autorů schválen po konzultaci s náčelníkem tiskového odboru federálního ministerstva vnitra, který rovněž dohlížel na propagaci seriálu. Závěrem porady tvůrci poděkovali pracovníkům vnitra za pomoc, bez níž by seriál, postihující "hlavní trendy třídního boje", nevznikl."<sup>107</sup> V normalizaci existovala smlouva mezi vedením ČST a ministerstvy obrany a vnitra, která ukládala ve vysílání propagovat činnost armády, SNB, Pohraniční stráže, vojsk ministerstva vnitra a Lidových milic. V pražské redakci armády, bezpečnosti a brannosti pracovalo osm vojáků z povolání a šest příslušníků SNB nebo Pohraniční stráže a vojsk ministerstva vnitra. Spolupráce se týkala nejen propagandistických děl, ale i pořadů věnujících se kriminalitě a všeobecně bezpečnosti občanů (v publicistice, v dramatické a zábavné tvorbě).

A právě v rámci popularizace ministerstva vnitra a SNB byl pod dramaturgickým vedením Jiřího Procházky a majora Leoše Jirsáka realizován seriál *Třicet případů majora Zemana*, který měl za úkol propagovat socialistický režim a odhalovat nepřítele. „Byl vytvořen propagandistický seriál, který slovy dobové noticky *dokumentuje dramatický třídní zápas o vybudování socialismu v naší zemi za třicet let*. V jednotlivých dílech proto nejsou stíhání pachatelé kriminální trestné činnosti v pravém slova smyslu, ale především odpůrci komunistického režimu, ať již skuteční či režimem takto označovaní. Účelovým falšováním našich poválečných dějin měl seriál utvrzovat diváky v tom, že vítězství pracujícího lidu v únoru 1948 nemělo alternativu a že všechny kroky bezpečnostního aparátu byly čestné, poctivé a nevyhnutelné.“<sup>108</sup>

107 Cysařová, Jarmila: Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999, s. 15.

108 Růžička, Daniel: Major Zeman Zákulisí vzniku televizního seriálu. Praha, Práh 2005, s. 7.

Zručný režisér Sequens (1922), který měl na svém kontě zkreslené výklady historických událostí (filmy z 50. let: *Olověný chléb*, *Neporažení*, ze 60. let *Atentát*), řadu dobrých detektivek s policejním radou Vacátkem v podání herce Jaroslava Marvana (ze 60. let seriál *Hříšní lidé Města Pražského*, dále v 70. letech snímky: *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, *Smrt černého krále*, *Vražda v hotelu Excelsior*), natočil seriál o Zemanovi v dobrodružném - kriminálním žánru. V průřezu sledujeme návrat hlavního hrdiny z nacistického koncentračního tábora, jeho nástup do nově vzniklé SNB a nakonec odchod do důchodu. O vzniku seriálu Sequens řekl:

„Mám samozřejmě rád napínavé příběhy s kriminální zápletkou a jsem rád, že na jejich pozadí se kromě osobních osudů titulního hrdiny odrazí také obraz doby, onen oblouk společensko-politického vývoje od roku 1945 až do roku 1975, kterým prošla naše společnost - a nejen v oblasti kriminalistiky. Chtěli bychom diváka připoutat k obrazovce napínavými případy, vzrušujícími příběhy, nechceme se však spokojit jen s konstatováním, že se stala vražda, loupež, podvodná aféra, špionážní nebo diverzní akce, ale pokoušíme se ukázat také pohyb a atmosféru doby, prostě všechno to, co každý případ podmiňovalo a co ho provázelo, jaké byly pohnutky zločinu a také jaký byl jeho společenský dosah.“<sup>109</sup>

Problém seriálu byl v manipulaci s historickými fakty (viz díl *Mimikry* pojat jako propaganda vůči undergroundové kultuře zesměšňující kapelu Plastic People of the Universe). Práce policistů při vyšetřování zločinů byla idealizovaná a společenská realita 70. let lakována na růžovo (viz kolega Zemana major Jiří Hradec /Rudolf Jelínek/ v rámci pátrání vše nerealisticky zvládá: hovoří plynule španělsky, hraje golf, jezdí na koni, je slušně oděn v obleku, jeho kolegové si u nás zajdou občas na sklenku whisky do exkluzivní restaurace). Celkově jsou příslušníci SNB podáni jako vzdělání a féroví chlapi mající smysl pro humor. Jsou čestní vůči kolegům z ostatních socialistických zřízení a vzájemně si pomáhají (Hradcovi při útěku ze zajetí nabídne své služby Španěl Rodrigo - kubánský agent, jehož úkolem bylo odhalit jedno z center kontrarevoluce v Chile). Policisté se někdy musí zachovat drsně, ale jen v zájmu spravedlivého rozřešení případu. Ve výsledku sledujeme politické dílo, schematické postavy bez vývoje, které odřikávají banální dialogy, na dnešního diváka působící značně komicky.<sup>110</sup>

Propagandistický příběh se line i v dílech *Rukojmí v Bella Vista* a *Poselství z neznámé země*, kde se vyšetřuje pražská vražda, major Hradec se tajně zúčastní plavby do Jižní Ameriky (na lodi dojde k záškodnické činnosti na lokomotivách, které se od nás vyváží do znárodněných dolů v Chile<sup>111</sup>). Za celou nepřátelskou akcí stojí bývalí nacisté ve spojení se CIA, protože chilské doly byly před zestátněním americkým majetkem. Ideový scénář je vystavěn na střetu Východ versus Západ, přičemž socialistické síly vyhrávají (odhalí viníky - síť kolem Alberta Mestreye /Jiří Adamíra/, geniálně rozšifrují číslo švýcarského židovského konta a jedinou obětí se stává major Hradec, který jako rukojmí Mestreye má být vyměněn za cenný bankovní dokument, ale na útěku je zastřelen). Listina s informací o kontu byla v roce

109 Svobodné slovo 14. 9. 1974, s. 11. Rozhovor s Jiřím Sequensem, Třicet případů majora Zemana.

110 Zábavnost seriálu v dnešní době, jeho oproštěnost od propagandy a politické manipulace, potvrzuje i vznik Společnosti přátel majora Zemana (založené roku 1998), která dílo vnímá jako vtipnou postmoderní záležitost. Fanoušci pořádají společné projekce a přednášky, na seriálu oceňují spád krimi příběhů a jejich řemeslnou úroveň.

111 Dvě nelogičnosti se objevují v ději. Československo vyváželo do Chile spíše zbraně než mašiny ukázané v seriálu a dále je nepravděpodobné, že by major Hradec pátral sám v Jižní Americe bez napojení na zpravodajskou službu komunistické rozvědky v Chile.

1945 při ústupu německých vojsk zakopána na našem území a objevena až v roce 1971 na přání Mestreye. Ideový námět Jana Kováře a J. S. Kupky (na scénáři spolupracoval Kupka se Sequensem) ožívuje nestárnoucí zápletku o pronásledování agentů nacistické rozvědky působících v Latinské Americe. V komunistickém duchu jsou napsány také dialogy (např. z úst policistů zazní: "Že by chystali nějakou provokaci?"<sup>112</sup>). I přes ideologický obsah (v seriálu se bojuje s prohnilými kapitalisty, kolaboranty, kulaky, zrádci, udavači, špióny, feťáky, těmi všemi, kteří vyvolali krizi na Jaře 1968), lživé a vyumělkované situace, seriál zaznamenal u českých diváků úspěch.<sup>113</sup> K tomu přispěla formálně zvládnutá stránka (podkreslující hudba Zdeňka Lišky, natočeno jako atraktivní barevná podívaná plná kaskaderských kousků /honiček, rvaček, přestřelek, zatýkání/, exteriéry dvou zmiňovaných dílů se realizovaly na exotické Kubě, kde byl seriál při vysílání také velmi oblíben<sup>114</sup>, rovněž divácký ohlas zaznamenal i v NDR). K popularitě "české bondovky", která vykazovala nadprůměrnou sledovanost,<sup>115</sup> pomohlo rovněž obsazení plejádou známých českých herců (např. ve dvou dílech zmiňovaní: Brabec, Jelínek, Adamíra, dále: František Němec, Emil Horváth ml., Josef Větrovec, Radovan Lukavský, Václav Postránecký, Jan Kanyza, Helga Čočková, Hana Maciuchová). Zajímavostí je, že Sequens si v seriálu prosadil do jedné z vedlejších záporných rolí Radoslava Brzobohatého, který měl v té době tzv. distanc, což znamenalo zákaz natáčení a povolené účinkování jen na divadle. Posledním faktorem úspěchu u diváků byl všeobecně oblíbený detektivní žánr navíc zasazený do českých poměrů.

Propagační kampaň byla ve své době masivní, informace o seriálu zaplavily denní tisk a časopisy. Na mnoha místech v republice se konaly slavnostní předpremiéry za účasti tvůrců, funkcionářů z ministerstva vnitra a pracovníků z Československé televize, což jen potvrzuje propagandistický účel seriálu. Kritici hodnotící první sérii byli pochvalní (Práce, Zemědělské noviny, Lidová demokracie), i když uznávali, že některé díly mají kolísavou úroveň. Vyzdvihovali odvážnost projektu, který se točil šest let, tematickou šíří (zločiny kriminální, špiónážní, hospodářské), Sequensovo režijní pojetí. Ocenili napínavé příběhy ze života kriminalistiky („zachycení psychologie zločinu“<sup>116</sup>) na pozadí politické a společenské situace v naší zemi v daném roce. Novinář Jiří Strnad v Práci uvedl: „Mapují celý třicetiletý vývoj Československa po osvobození Sovětskou armádou. Seriál se proto v první řadě stává holdem miliónům poctivých občanů, budovatelů socialistické společnosti, vyznívá jako výraz díků těm, kteří výsledky jejich úsilí chrání - příslušníkům Sboru národní bezpečnosti.“<sup>117</sup> O hlavním hrdinovi se psalo, že je lidským detektivem („se starostmi a radostmi, soukromými problémy a touhami“) a o jeho spolupracovnících: „stará garda, která v nejtěžších podmínkách, za neustálého boje s vnitřním i vnějším nepřítelem pomáhala formovat

---

112 citace ze seriálu *Třicet případů majora Zemana*, režie Jiří Sequens (ČST 1980).

113 Seriál byl několikrát opakován a rovněž po revoluci vyvolal diskuse i protesty proti vysílání zejména z řad Konfederace politických vězňů (ta v roce 2000 podala na ČT trestní oznámení z důvodu reprízy seriálu a celý případ řešila Rada ČR pro rozhlasové a televizní vysílání). V roce 1999 ČT připravila v rámci reprízy komponované večery - cyklus *Třicet návratů*, kde se objevil v úvodu sestřih z dobových aktualit a v závěru dokument k danému dílu seriálu pravdivě vypovídající o společenském a politickém pozadí normalizace. Pořad připravili Jan Lekeš a Miroslav Polák.

114 Kubánské ministerstvo vnitra bylo realizací projektu nadšeno a plánovalo ho podle Daniela Růžičky využít jako „výchovně instrukční materiál“. Kromě zmiňované Kuby, která seriál koupila roku 1980, se dílo prodalo i do ostatních zemí poznamenaných komunismem: NDR (1979), roku 1980 do Bulharska, Mongolska a Vietnamu, roku 1985 do SSSR a Polska, do Číny (1990) či naposledy na Slovensko (1998) a rovněž do Ruska (1995 a 1998).

115 Sledovanost první série dosahovala 91-93 procent (přitom úvodní díl jen 85 procent), druhá série 88-94 procent, třetí série 86-93 procent, přičemž z tohoto pokračování byl nejsledovanější kubánský díl *Poselství z neznámé země* (93 procent).

116 Práce 17. 2. 1976.

117 Práce 17. 2. 1976.



socialistickou Bezpečnost, řídila její práci a citlivě vychovávala své mladé nástupce.<sup>118</sup>

Recenze vztahující se k druhé sérii opět zmínily vysokou profesionální úroveň a přesvědčivé herecké výkony, jediná výtky padla z úst novináře Josefa Holého v Rudém právu: „Neměly přímou vazbu na stav a vývoj naší společnosti, nebyly jejím typickým obrazem. V souhrnu lze říci, že „druhá desítka“ přestala být ve svém celku dokumentem doby. Společenský náboj „první desítky“ se proměnil v napětí detektivky.“<sup>119</sup>

Kritika třetí série a zároveň celého seriálu se opět nesla jen v pozitivěch (Rudé právo, Práce, Lidová demokracie, Svobodné slovo, Mladá fronta). Jen v Mladé frontě Zdena Bakešová a ve Svobodném slovu Mirka Spáčilová podotkly, že třetí série byla náročná, jelikož konfrontovala období 1964-1973, které diváci mají v živé paměti, proto některé dialogy působily příliš stylizovaně. Ale i přesto Spáčilová seriál zhodnotila takto: „Zůstává pro svou společenskou závažnost, svůj rozsáhlý námět a profesionální zpracování, a v neposlední řadě i svou diváckou přitažlivost vpravdě seriálovým monumentem. Proto patří jeho tvůrcům uznání, a divákům slib reprízy.“<sup>120</sup> Dále v Práci ke dvěma dílům *Rukojmí v Bella Vista*, *Poselství z neznámé země* se uvádí: „Dvojdílné drama přes výlučnost a diváckou přitažlivost prostředí nepostrádalo myšlenkovou logiku, přehlednost, nápaditou zápletku i netušené vyvrcholení (Vždyť jen málokdy je hrdina příběhu, kterým major Hradec v posledních dvou dílech byl, „odsouzen“ k takovému konci. Nicméně právě takovéto vyústění přidalo příběhu na autenticitě a věrohodnosti).“<sup>121</sup> Zajímavostí je, že dva zmiňované kubánské díly byly v roce 1979 uvedeny do kin pod názvem *Rukojmí z Bella Vista*, přičemž jde o sestřih dvou částí (pouze zde chybí pohřeb majora Hradce). Sequens k distribuční verzi dodal: „Oba díly jsme umístili ve scénaristické i režijní koncepci do exteriérů na Kubě. A právě tam jsme si při natáčení uvědomili, že na televizní obrazovce všechna krása kubánské přírody spolu s její barevností a tropickou exotičností bohužel poněkud mizí. Už proto, že černobílých televizorů je u nás stále většina.“<sup>122</sup>

*Třicet případů majora Zemana* bylo označováno za umění - za úspěch socialistického realismu v televizní tvorbě (Rudé právo). Normalizační příspěvek napěchovaný dobovou frazeologií (potvrzující propagandistickou sílu seriálu) napsal o Zemanovi Jan Kliment v Rudém právu s příznačným názvem *Živé, pravdivé svědectví*:

„Žili jsme s ním jeho příběhy, jeho život, protože jakkoli to byl život svým způsobem zvláštní (není každý kriminalistou), byl současně typický, protože to byl život opravdový, život člověka naší doby, člověka, jak se dnes říká angažovaného, člověka uvědomělého, občana činného, který se jenom nedívá kolem sebe jako svědek, nýbrž který na svém úseku pomáhá onen život takhle proměňovat, měnit, budovat.(...) Třicet případů majora Zemana, to je strhující obraz naší poválečné historie. Od prvních záběrů, v nichž se mladý Jan Zeman vracel z koncentračního tábora těsně po znovunabytí svobody před pětatřiceti roky, až po poslední bojové úkoly proti rozvratníkům, protisocialistickým živlům, hlasatelům antiživota. (...) Je to však v kostce obraz toho, čím jsme za těch třicet roků prošli. (...) Vždyť v tomto

118 obě citace Práce 17. 2. 1976.

119 Rudé právo 9. 6. 1977.

120 Svobodné slovo 26. 2. 1980.

121 Práce 12. 2. 1980.

122 Práce 12. 2. 1980.

seriálu jako v našem celém životě šlo o boj za nové a současně proti nepřátelům socialismu, proti nepřátelům nové cesty, o boj na jedné straně otevřený, na druhé rafinovaně skrývaný, jak jej přinášela naše nedávná minulost, jak jej přináší i náš dnešek."<sup>123</sup>

### ***Pan Selichar se osvobodil***

Tři anekdoty *Pan Selichar se osvobodil* (1976) se vyskytují v stejnojmenné knize povídek<sup>124</sup> spisovatele Karla Poláčka. Jde o tři satirické obrázky v souhrnné délce 28 minut pod režijním vedením Václava Hudečka (scénář Jaroslav Kotouč). Namalované kulisy maloměsta navozují atmosféru celého ztvárnění, kde jsou podstatné dialogy (Poláčkův cit pro jazyk a židovský humor) a divadelní stylizované herecké výkony (nesoucí se v roztomilé prvorepublikové naivnosti). Adaptace v doprovodu svěží hudby Zdeňka Šikoly, ale zcela minimalizuje židovské středostavovské prostředí, ze kterého všechny figurky pocházejí. Divák možná podle jmen, humoru, vizáže a některých vlastností (odmítání vepřového) tuší, že jde o židovské postavy.

V první povídce *Pan Selichar se osvobodil* vystupuje pan Touc (Vlastimil Brodský) v klobouku a s brýlemi ve stylu Hugo Haase a mile vyhrožuje sousedovi Selicharovi (Čestmír Řanda), že když nepozdraví profesora matematiky, zanevře na něj jako na obchodníka a půjde ke konkurenci. Selichar ale nezdraví, už je "osvobozen", jeho syn má po maturitě, tak se nemusí nadále snažit. Naopak Toucova manželka je těhotná a v zájmu dobrých budoucích vztahů musí pokorně pozdravit.

"Pane Selichare," kvílel pan Touc, "nebuďte tak zatvrzelý ... Pod srdcem, rozumíte, pod srdcem nosí má choť studenta ... otec se stará, matka se stará, chtějí, aby z milovaného dítěte byl pán ... vy nepozdravíte, profesor vyvolá, hoch se učil, celou noc seděl nad knihou, profesor dá schválně takovou otázku, aby chlapec nevěděl, jenom proto, že vy, pane Selichare, jste nepozdravil, hoch si sedne, profesor napíše do notesu nedostatečnou, moje robátko, které nosí matka pod srdcem, propadne, půjde na řemeslo, řemeslo je dneska žebrota, myslil jsem s chlapcem výš, teď je konec, protože jste takový..."<sup>125</sup>

Druhá povídka *Ignác v přírodě* je rozehrána mezi tři herce a opět hlavními hrdiny jsou typičtí maloměšťáci. Zápletka je jednoduchá. Ignác (Vladimír Menšík) je donucen svou ženou Hedvikou a její sestrou Lucií (Jiřina Bohdalová, Slávka Budínová) podniknout výlet do přírody, i když by raději volný den strávil tradičně s přáteli na fotbale a v kavárně. V momentě, kdy na výletě potkává s rodinami stejně znechucené a znuděné muže, začne s nimi v místní zahradní restauraci hrát karty. V přírodě se Ignácovi konečně zalíbilo.

"Volím zelené," prohlásil Hynek (*v inscenaci je jméno přeloženo do němčiny - Ignác*), "zelená je moje barva. Svěží zeleň je zdravá pro oči..." (...) "Je dobře...", bručel Hynek,

123 Rudé právo 1. 3. 1980.

124 Kniha povídek *Bez místa* byla vydána ve dvacátých letech a v roce 1933 pod novým titulem *Pan Selichar se osvobodil*. Nejprve byly povídky otištěny v Lidových novinách a Tribuně, kde Poláček jako redaktor působil.

125 Poláček, Karel: *Knihy povídek, Bez místa (Pan Selichar se osvobodil)*. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1995, s. 334.

"pojede domů... Což platno, páni ... Ženy nemají smysl pro přírodu. Říkám jim: Kochejte se přírodou, ale ony naschvál se nekochají. Nechcete se kochat - nekochejte. Ať jsem Franta, vezmu-li vás ještě jednou na výlet..."<sup>126</sup>

Závěrečná třetí povídka *Nedorozumění* znovu roztomile pracuje s jazykem, oplývá jemným Poláckovým humorem. Je navozena komická situace, kdy pan Singer (Martin Růžek) si jde stěžovat do redakce liberálního listu (novinář Jiří Štěpnička), protože v jedné otištěné povídce poznal v hrdince předobraz své manželky. Nakonec se ukáže, že jde o dva zcela rozdílné příběhy, pouze jedna věc se v reálném i literárním životě shoduje.

"Kulturní redaktor četl: "... do mladého manželství přinesla si malá sboristka elegantní manikýru. To bylo celé její věno ..." "Tak prosím!" zvolal vítězně zlostný pán /Singer/. "Já však vám mohu říci úplně, jak to jest. Moje paní, pánové, přinesla si do manželství manikýru, to je pravda. Ale tvrdí-li někdo, že to bylo celé její věno, pak prohlašuji, že je to mrzká lež! Ukrutná lež! Já vím, co se mluví. Málo-li člověka roznášejí lidé? Přistihnu-li někoho při pomluvách, pak běda! Já žádám, pánové, odvolání. Nebude-li v zítřejším čísle, pak budu žalovat..."<sup>127</sup>

*Pan Selichar se osvobodil* je věrnou adaptací, natočenou převážně v interiérech, jen u druhé povídky zaregistrujeme primitivně vytvořené prostředí exteriérů (v ateliéru naivně postavené dekorace lesa: umělé stromy, houby, listí, malý mostek). Podstatné je ale celkové groteskní vyznění, zachycení všední skutečnosti s nadsázkou, humorem a smyslem pro pointu. Postavy jsou v duchu Poláckovy předlohy výstižně charakterizovány. Poláček své hrdiny nezesměšňuje, má je rád, detailně figury pozoruje a ve výsledku karikuje společně s prostředím. Dobová literární kritika hodnotila Poláčka jako výborného pozorovatele, který ve svých povídkách ukazuje "průměrné židovské měšťáčky, ani dobré, ani zlé", chválila jeho talent pro vystižení "denního života", "dobrý pohled na skromný a malý život".<sup>128</sup> Tento úhel pohledu přineslo i zábavné televizní ztvárnění, i když bez židovského akcentu.

V *Zemědělských novinách* bylo o televizním díle napsáno: „Autorům pořadu a režiséru V. Hudečkovi se v těchto třech humoreskách podařilo vcelku s úspěchem vyjádřit Poláckovo osobité, jemně satirické vidění někdejšího českého maloměšťáckého světa i jeho hrdinů. Autorův smysl pro drobnokresebné postižení lidského charakteru, jeho cit pro zajímavý detail i umění pointy byly samozřejmě vítanou oporou znamenitým hercům (...), kteří hrdiny s jemnou komediální nadsázkou divákovi představili.“<sup>129</sup>

### ***Nikola Šuhaj loupežník***

*Nikola Šuhaj loupežník* (1978) vznikl podle stejnojmenného románu Ivana Olbrachta v režii a podle scénáře Evžena Sokolovského a v dramaturgii Jany Dudkové.<sup>130</sup> Už úvodní

---

126 tamtéž, s. 277-278.

127 tamtéž, s. 282.

128 tři citace tamtéž, doslov Evy Strohsové, s. 341-342.

129 Československý tisk o televizi 1976, *Zemědělské noviny* 27. 1. 1976.

130 Jana Dudková pracovala i na dalších Olbrachtových adaptacích - jako scenáristka na filmech: *Golet v údolí* (1995,

patetický hlas vypravěče signalizuje, v jakém duchu se celé ztvárnění ponese. I když po obsahové stránce je příběh věrný předloze, přesto mu chybí Olbrachtova dramatičnost a poetičnost. Televizní *Nikola Šuhaj loupežník* didakticky vypráví legendu o zbojníkovi, který v těžkých časech na Podkarpatské Rusi bohatým bral a chudým dával (motiv svobody). Vášnivě miloval půvabnou Eržiku (motiv lásky), v závěru doplatil na zradu kamarádů a byl zabit (motiv hrdinství). Také po herecké stránce jde o toporné ztvárnění, kterému se vymykají pouze tři postavy v podání: Petra Čepka (Nikola), Evy Jakoubkové (Eržika) a Josefa Somra (strážmistr). Natačelo se ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, přesto i exteriéry jsou velmi chudé (chalupy ve vesnici, lesy, jedna louka). Scéna je obdobně plochá a nenápaditá. Nedramaticky (se statickou kamerou) jsou natočeny scény Nikolova loupení v horách (viz naivní situace přepadení dostavníku a okradení bohatých cestujících). V celé inscenaci je zvýrazněn sociální konflikt (živořících a utlačovaných Rusínů včetně Nikoly, ochotného vzepřít se proti bezpráví), který se vyskytuje již v předloze. Avšak exotická atmosféra Podkarpatské Rusi vylíčena Olbrachtem zde není přítomna (prostředí divokých hor, zachycení svérázného života ve vesnici Koločavě, kde dochází ke střetu kultur: rusínské, české a židovské).

V úvodu románu Olbracht popisuje okolí Koločavy takto: "Zde žije ještě Bůh. V dusném tichu pralesů žije ještě starý Bůh země, který objímá hory a údolí, hraje si s medvědy v houštinách, laská se s kravkami uprchlými od stád a miluje troubení pastýřů, svolávajících večer dobytek. Dýchá do korun starých stromů, pije dlaní z pramenů, svítí z nočních ohňů na pastvinách, chřestivě rozechvívá listí kukuřičných polí a kývá žlutými terči slunečnic. Prastarý pohanský Bůh, pán lesů a stád, který odmítá spojovat se s oním pyšně honosným Bohem, bydlicím v zlatě a hedvábí za pestrými stěnami ikonostasů, i s oním nevrlym starcem, skrývajícím se za ošumělými záclonkami purjochesů synagog."<sup>131</sup>

## Ivan Olbracht

Prozaik Ivan Olbracht (1882-1952, vlastním jménem Kamil Zeman, po matce Žid), syn spisovatele Antala Staška, byl levicově orientovaný - pro své komunistické názory byl i vězněn (viz *Zamřížované zrcadlo* /1930/). V době okupace působil v ilegálním odboji a po druhé světové válce se angažoval a vykonával mnoho veřejných funkcí. Napsal několik románů, souborů povídek a reportáží (povídky *O zlých samotářích* /1913/, romány *Žalář nejtemnější* /1916/, *Podivné přátelství herce Jesenia* /1919/, *Anna proletárka* /1928/). V roce 1931 Olbracht přijel na Podkarpatskou Rus poprvé a publikoval o své cestě několik reportáží. Olbracht v jednom z článků poznamenal:

"Přišel jsem sem psátí beletrii. Ale když jsem viděl, do jak bezměrné bídy byla celá země vehnána, jaké kulturní a politické zmatky se tu vědomě a za zjištěnými účely vyvolávají a jak nebezpečná a dobře organisovaná smečka lotrů rabuje celé kraje, nebylo možno alespoň v první době nenechatí beletrii a nepsati o nich. (...) A právě zapomenutý kraj, v němž jsem meškal, byl pravým eldorádem panských hrabivců. Zde se kradlo a lumpačilo v božském klidu a samozřejmě. Tady byla pravá loupežnická idyla. A sem přišlo individuum, aby ji rušilo."<sup>132</sup>

---

režie Zeno Dostál) a *Hanele* (1999, režie Karel Kachyňa).

131 Olbracht, Ivan: *Nikola Šuhaj loupežník*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 6.

132 Olbracht, Ivan: *Nikola Šuhaj loupežník*, Golet v údolí, Hory a staletí. Praha, Naše vojsko 1959, doslov Rudolfa

Olbracht i ve svých dílech z Podkarpatské Rusi (*Nikola Šuhaj loupežník /1933/*, povídky z židovské chasidské komunity *Golet v údolí /1937/*), kam se ve 30. letech několikrát vrátil, emotivně vnímal složitou politickou, sociální, národnostní i náboženskou situaci. Tato oblast byla připojena k Československu až v roce 1920 (za druhé světové války ji zabralo Maďarsko a po jejím skončení si ji jako Zakarpatskou Ukrajinu přivlastnil Sovětský svaz). Výsledkem Olbrachtova pozorování byla rekonstrukce reálného života Nikoly Šuhaje, obohacená o lidové zkazky a písně. Olbracht zachytil prostý život Rusínů, kteří svou zemi milují, i přes tvrdý život, který zde musí snášet. Olbracht jako nadšený komunista byl kritický vůči společenské nerovnosti. O Podkarpatské Rusi napsal již reportáže *Země beze jména* (1932), kde byl fascinován nedotčenou přírodou a ustrnulým středověkým myšlením místních obyvatel.

Z téhož kraje pochází i film *Marijka nevěrnice* (1934), kde je uveden údaj o nehercích jako o krajanech Nikoly Šuhaje. Olbracht na snímku spolupracoval s režisérem Vladislavem Vančurou. Nabídl mu námět, pomáhal při výběru herců a exteriérů, asistoval během natáčení a se scenáristou Karlem Novým příběh na místě upravoval. Hned v úvodu filmu si zahrál malou roli turistu. Snímek byl natočen v Koločavě a údolí Černé Riky a je oslavou krásné přírody, kde žijí pracovití Rusíni. Celým filmem se táhne schematický pohled na život chudých Rusínů, nucených si sezónně přivydělávat dřevorubectvím, přičemž jejich zaměstnavatelé a majitelé pil jsou Češi. Židé jsou zde prezentováni v obdobně zjednodušující podobě jako obchodníci a krčmáři. Hlavní hrdina Petr Birčák odchází za prací a doma nechává rozestavěný dům, na kterém manželce Marijce pomáhá mladý vorař Danilo. Vztah Marijky a Danila končí nevěrou a pomstou Petra, který Danila při splavování dřeva utopí. Jelikož vše vypadá jako nešťastná náhoda, Petr po návratu domů manželce odpustí a začnou spolu budovat nový dům (nedokončenou stavbu Marijka prodala Židovi Glückovi na krčmu). Ve filmu hrají neherci hovořící nářečím, díky němuž zaznamenáme pestrost tří kultur a u Rusínů obdivujeme smysl pro krásu folklórní obřadnosti. Drsná okouzlující příroda, negramotní Rusíni, ortodoxní Židé připravující šábess, tržiště přeplněné smlouvajícími kupci a prodejci národnostních menšin, dominantní kostela - to vše je obrazová studie Vladislava Vančury. Kromě sociálního motivu je zde rozehrán tragický milostný příběh Marijky, která je v zajetí dvou mužů. Svým osudem se podobá Haně z *Goletu v údolí* i Eržice z *Nikoly Šuhaje loupežníka* (Eržika volí mezi Nikolou a četníkem Svozilem v podání Jiřího Štěpničky). *Marijku nevěrnici* vyprojektovali tři levicově orientovaní spisovatelé: Vančura, Olbracht a Nový. Bohužel natáčení provázelo špatné počasí, neustále přšelo. Sestřih a ozvučení filmu probíhalo až v Praze, kde neherci měli problémy s postsynchrony. Původně Olbracht prosazoval titulkovanou verzi filmu. Přes veškeré ideály (hudbu složil Bohuslav Martinů, lyrickou kameru vedl Jaroslav Blažek, produkci umožnilo speciálně založené družstvo angažovaných umělců a jejich přátel) dospěli tvůrci k jednostrannému výsledku na úkor židovských a českých postav. Film nebyl přijat ani diváky, ani dobovou kritikou a družstvo se po prvním filmovém projektu rozpadlo.

Inscenace *Nikola Šuhaj loupežník* režiséra Evžena Sokolovského, známého tendenčními seriály ze 70. let: *Muž na radnici*, z 80. let: *Inženýrská odysea*, *Okres na severu*, *Gottwald* nebo *Chlapci a chlapi*, je ztvárněna příliš popisně, bez režijních nápadů. Olbrachtův poutavý vypravěčský styl, smysl pro gradaci a cit pro vybroušené charaktery postav se vytratil. Z pestrého židovského prostředí zbylo jen minimum - pouhé tři postavy v čele s obchodníkem Abramem Beerem (Ota Sklenčka). Ortodoxní Židé oblečení v černých kabátech a kloboucích

---

Havla, s. 607.

jsou součástí folklóru, vedlejšími postavami zbojnického příběhu. Obdobně jako v předloze sehrávají negativní roli, pomáhají k dopadení Šuhaje, který je okrádáním ničí (bohatí Židé Šuhajovým přepadáváním přichází o své peníze). Abram Beer ale zároveň s Nikolou obchoduje, proto je typově ukázán jako úlisný, proradný a vypočítavý stařec. Dobová kritika v Lidové demokracii ho označila za „ziskuchtivého a mazaného“<sup>133</sup> a v Rudém právu ho charakterizovala jako „vydřiducha, který svou vychytralostí dovede ničit lidi“.<sup>134</sup> České postavy jsou také omezeny, vidíme pouze postavy četníků usilovně pátrajících po Šuhajovi. Jediní Rusíni žijící v primitivních podmínkách jsou kladně vykresleni jako pověřivý a zbídačelý lid, který doplácí na své okolí.

Olbracht v baladické předloze o Rusínech na poloninách píše: "Bydlí v chýších, podobných domkům na kuřecích nožkách nebo, jsou-li v skupinách, rodině kozáků pod břízami. Muži voní větrem a ženy kouřem jizeb. Jsou pastevcí a dřevorubci, neboť nedospěli posud do stadia zemědělského a pluh nebyl v těchto krajích ještě vynalezen. Potomci pastýřů, /.../ pravnucci vzbouřenců proti vyděračství rumunských bojarů, tureckých pašů a maďarských magnátů, otcové, bratři a synové po zabitých na jatkách rakouských císařů, a sami týráni židovskými lichváři a novými českými pány. A všichni vesměs v jádru duše loupežníci. Neboť je to jediný způsob obrany, který znají. Obrany, která pomáhá; na týden, na měsíc, na rok; na dvě léta jak u Nikolý Šuhaje."<sup>135</sup>

Dobové recenze byly k televiznímu příběhu o novodobém loupežníkovi rozporuplné. Na jedné straně pochvalné vůči ústřednímu hereckému triu Čepek, Jakoubková, Somr (Svobodné slovo, Zemědělské noviny), na straně druhé adaptaci vyčítali, že postrádá baladičnost románu (Lidová demokracie, Zemědělské noviny). Tendenčně v duchu normalizační rétoriky, která byla kritická vůči první republice, o Sokolovského počínu informovalo Rudé právo:

„Diváci mohli sledovat zápas za lepší a krásnější život, který se však nenaplnil. Nikola nechtěl být samotářem. Chtěl pracovat a žít se svou Eržíkou. Bouřil proti skutečnému zabíjení lidí na frontě, proti bezpráví buržoazní republiky. Jednoduše a příznačně vyjádřil režisér „změnu“, která nastala v roce 1918. Stejná místnost, stejní četníci, jen jiná podobizna na stěně. Nejprve statického mocnáře Franze Josefa a potom „tatička“ Masaryka. Útisk lidu, jeho bída se však nezměnily. E. Sokolovský položil hlavní důraz na herecké výkony a přírodu, která v celém příběhu hraje důležitou roli.“<sup>136</sup>

Zde se nabízí srovnání s filmovým ztvárněním *Balada pro banditu* (1978) režiséra Vladimíra Síse. Legendární muzikál brněnského Divadla na provázku režírovaný Zdeňkem Pospíšilem vznikl také podle románu Ivana Olbrachta. Základem pro filmové zpracování se stal divadelní text Milana Uhdeho, námět napsal Zdeněk Pospíšil, který se spolupodílel na scénáři s režisérem Sísem. Celý příběh je zářmován přípravami na natáčení a vlastní realizací hry o Nikolu Šuhajovi v prostředí ruin hradu (film se točil na Andělské hoře u Karlových Varů). Divadelní stylizované vyprávění je prokládáno filmovým (situace, kdy se z hradu přeneseme do okolí lesů, údolí, řeky a náznakové scény se promění v realitu, např. kytary se při boji změní ve zbraně). Oceníme nestárnoucí písničky Miloše Štědrone a zvládnutou

133 Lidová demokracie 23. 3. 1978.

134 Rudé právo 15. 3. 1978.

135 Olbracht, Ivan: Nikola Šuhaj loupežník. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 171.

136 Rudé právo 15. 3. 1978.

choreografii Jana Hartmanna u tanečních komparzních scén (vzpoury, zatýkání četníky, svatba a procesí). V poetickém snímku hrají a zpívají za doprovodu country kapely Zelenáči: Miroslav Donutil (Nikola), Iva Bittová (Eržika), Jiří Pecha (strážmistr) a Boleslav Polívka (Mageri). Příběh je volněji inspirován Olbrachtem, také vypráví o svobodě, lásce a zradě. Sociální motiv je potlačen (Nikola jednoduše krade, aby měl na obživu, např. scéna vykradení kostela). Židovské prostředí je vypuštěno, zbyla jediná postava Mageriho, který jako vychytralý Žid (opět oblečen celý v černém - kabátu a klobouku) lavíruje mezi Šuhajem a četníky. Ve filmu z jeho úst zazní pokrytecká věta: "Páni přicházejí, odcházejí, ale lidi, lidi zůstanou a já žiju z lidí."<sup>137</sup> Písně zde interpretují děj. Sledujeme živelný život rebela, odmýtzovaného hrdiny, který v duchu názvu filmu byl obyčejným banditou užívajícím si život a svou svobodu. Filmové zpracování je z hlediska režijního pojetí originální, na svou dobu průlomové, nejsilnější v rovině hudby Miloše Štědrone a Vlastimila Hály.

## **Zlatí úhoři**

*Zlatí úhoři* (1980) vznikly na motivy povídek spisovatele Oty Pavla *Jak jsem potkal ryby*. Scénář napsal režisér Karel Kachyňa, anonymně na něm spolupracoval Dušan Hamšík (není uveden v titulcích), v dramaturgii Heleny Sýkorové. Úvodní hlas vypravěče (Lud'ka Munzara) naznačí téma poetického snímku:

"Proč řeku tak miluji. Snad proto, že jsou v ní ryby, anebo proto, že je volná a nespoutaná? Kvůli tomu, že se nikdy nezastaví? Snad proto, že šumí a že nedá spát? Snad proto, že je tu věky, anebo proto, že každý den její vody v dálce umírají? Anebo proto, že nad ní můžeš plout či v ní můžeš zemřít?"<sup>138</sup>

Seznamujeme se s postavami - s rodinou malého Prdelky (tatínek: Vladimír Menšík, maminka: Slávka Špánková-Honzová, Prdelka: Martin Mikuláš, bráškové: Tomáš Murdych a Michal Vejrostek), s prostředím krásného kraje v povodí řeky Berounky a s vášní hlavních hrdinů, které se říká rybaření. Příběh se odehrává v období první republiky na letním bytě u rodiny Proškových ("strejda" Prošek: Rudolf Hrušínský), kde se hlavní hrdina malý Prdelka učí rybařit (úspěšně přebírá rady od tatínka, který je má zase načtené z chytrých příruček nebo je získal od převozníka Proška). Idylický čas první republiky končí okupací, kdy část rodiny (tatínek se dvěma staršími sourozenci) musí do transportu. Prdelka je nucen "postarat se" o rodinu. Pytlačí, chycené ryby vyměňuje za jiné potraviny, které s maminkou posílá příbuzným do koncentračního tábora. Po konfliktu s porybným, kdy je malý statečný rybář polapen, je Prdelka poslán k Proškovi. Zde ho čeká vysněný úlovek - zlatí úhoři, kteří po využití budou mít "barvu temných nocí a hlubokého mořského dna".<sup>139</sup>

Tatínek ve finální scéně po lovu úhořů, které Prdelka vypouští nazpět do řeky, aby doputovaly do nekonečného Sargasového moře, mimo obraz říká: "Zlatí úhoři určitě jednou připloujou, já jsem je ještě neviděl, ale ty se toho možná dočkáš. Zdvihnou se ze dna a potáhnou, budou jich celé zástupy."<sup>140</sup>

137 citace z filmu *Balada pro banditu*, režie Vladimír Sís (1978).

138 citace z inscenace *Zlatí úhoři*, režie Karel Kachyňa (ČST 1980).

139 Pavel, Ota: *Jak jsem potkal ryby*. Praha, nakladatelství Slávka Kopecká 2004, s. 138.

140 citace z inscenace *Zlatí úhoři*, režie Karel Kachyňa (ČST 1980).



*Zlatí úhoři* (1980), rybaření u Berounky - malý Prdelka (Martin Mikuláš) s tatínkem (Vladimír Menšík), strejdou Proškem (Rudolf Hrušínský) a bratry (Tomáš Murdych a Michal Vejrostek).

V celém televizním filmu je výstižně charakterizována doba, období šťastného dětství v první republice je vystřídáno realitou kruté okupace (zmínkou o vypálení Lidic), tíživou situací židovských rodin v protektorátu (vystěhování z pražského bytu do venkovského domku, odchod do transportu<sup>141</sup> s ponižující židovskou hvězdou na kabátě). Ve filmu válka neubližuje jenom lidem, ale poznamenává a ničí také rajskou přírodu. Film citlivě vypovídá o velkých i malých trápeních jednoho kluka, o podstatě lidského štěstí, o fungování soudržné rodiny i o vztahu člověka k přírodě. V duchu Pavlovy předlohy je dílo okořeněno laskavým humorem i moudrou životní filozofií. Například scéna s prvním úlovkem Prdelky, se kterým vysedává celý den před domem. Druhý den ráno na dveřích přibitý okoun záhadně zmizí. Z úst Proška, který rybu sundal, se dozvíme: "Začínala smrdět jako každá samochvála."<sup>142</sup>

Dílo je i po vizuální stránce vytříbené. Emotivní hudba Luboše Fišera doprovází lyrické pasáže - záběry na třpytící se řeku. Kamera Jana Čuříka si pohrává s hrou světla a stínů, odrazů ve vodě. Impresionistická kamera (používání filtrů) končí v momentu okupace, kdy je nahrazena realistickou a tento způsob snímání trvá do úplného závěru. Až po lovu zlatých

141 Jelikož šlo o smíšené manželství, tak do transportu odchází jen otec se dvěma syny, hlavní hrdina zůstává s maminkou, protože ještě nedosáhl věku 14 let.

142 citace z inscenace *Zlatí úhoři*, režie Karel Kachyňa (ČST 1980).



úhořů se opět po dlouhé době rozjasní, vyjde slunce a ním i naděje na konec války a spojení nesmyslně rozdělené rodiny. Z hlediska formy je podstatné rytmické členění filmu stříhače Jiřího Brožka, použití light-motivu (záběrů na různé druhy ryb pod vodou).

Pokud dílo srovnáme s Pavlovou předlohou, jsme obdobně pohlceni příběhem nazíraným z dětské perspektivy. Fascinuje nás rybářské umění i zápal hrdinů pro pytláčení. Ve filmu se také bravurně pracuje s iracionální rovinou (s představami Prdelky, viz Proškův rybářský koncert), která se bez jakýchkoliv předělů prolíná s všední realitou.

"Otec Leo, matka Herma, bratři Hugo a Jiří a já. To byla celá naše rodina. Pozorovali jsme Proška od olší z druhé strany řeky. Pohyboval se na kluzkých kamenech jako lovící vydra. Splávek lítal na přesně určená místa. A ryby? Ty jako by vyskakovaly samy z vody. Stříbrní tlouští s červeným kormidlem ploutve u prdelky a elegantní parmy s vousama. Nabřichatělé plotice z tíšin a proudnicí z proudů. Klouzali do síťky, svoboda končila, přišel jejich pán, král pytláků. Tatínek nadšeně volal: "Herma! To je koncert! Jako Kubelík." A rázem vyrostly v mé hlavě po celém břehu řady sedadel a v nich seděli páni v anglických kostkovaných pumpkách a dámy v růžových krinolínách. Vzdechali a tleskali při každé rybě: Messieurs, mesdames, to je pravé umění. Prošek chytil do přeplněné síťky poslední rybu, zapálil si retku a uklonil se. Tribuny zmizely a on se přebrodil mělkou řekou k mému tatínkovi."<sup>143</sup>

Kachyňa z knihy *Jak jsem potkal ryby* zfilmoval osm povídek (z původních dvaceti dvou), tudíž mnoho historek a motivů vypustil. Tato redukce se odrazí i v židovském prostředí, které bylo úmyslně v době normalizace minimalizováno (včetně vizáže tří bratrů, kteří se světlými vlasy vypadají zřetelně slovansky). Například v předloze se objeví příznačná úvaha Prdelky poznamenaného židovstvím a trpícího strachem o své příbuzné:

"Chytil jsem několik dalších kaprů a dostal jsem strach. Všichni z naší rodiny byli už v koncentráku, anebo byli mrtví. Babičku Malvínu, která vyčítala dědečkovi Ferdinandovi, že chodí na mariáš, prý zplynovali v Osvětimi. Když jsem ležel ve své studené posteli, zavřel jsem oči a viděl šedé letadlo typu Heinkel s černými kříži na křídlech, jak vrhá bomby. Potom jsem si vzal trepky a chodil tiše po tom strašně velkém, prokletém mrtvém domě. Našlapoval jsem kolem své drobné spící maminky, která obrovsky trpěla jenom proto, že si jednou vzala před bohem Žida a nechtěla se s ním před lidmi rozejít."<sup>144</sup>

V předloze je vylíčen poválečný osud rodiny, jejíž členové holokaust přežili a všichni tři se vrátili domů. Ve filmu dominuje české prostředí, což je dáno i postavami smíšeného manželství. Potlačení židovských motivů souvisí především s Kachyňovým zájmem o vylíčení předválečného dětství, středočeské krajiny líbezného Křivoklátska. Kachyňa se ve filmovém vyprávění soustředil na období, kdy "radovánky nebraly konce, jako by celý život měl být karneval".<sup>145</sup> Společné pro knihu i televizní podobu je nadčasový příběh o kouzlu dětství, o snech, o panenské přírodě a svobodě rybaření. Ota Pavel poznamenává, že šlo o období, kdy se mu zdálo "o medovém čase, o svátku stromů a svátku včel".<sup>146</sup>

143 Pavel, Ota: *Jak jsem potkal ryby*. Praha, nakladatelství Slávka Kopecká 2004, s. 15-16.

144 tamtéž, s. 39.

145 tamtéž, s. 25.

146 tamtéž, s. 56.

Televizní zpracování je výborně herecky obsazeno, zaujmou nás přesvědčivé výkony Vladimíra Menšíka, Rudolfa Hrušínského a ve vedlejších rolích Radoslava Brzobohatého a Elišky Balzerové (v postavách majitelů restaurace U rozvědčíka). V roce 1979 film získal hlavní cenu na Mezinárodním televizním festivalu Prix Italia.

I doboví kritici byli ve své chvále jednotní (Rudé právo, Zemědělské noviny, Svobodné slovo, Mladá fronta, Lidová demokracie). Všimli si režijního pojetí odpovídajícího duchu předlohy. „Film působil tak citově (...), Kachyňa v něm dokázal znamenitě zachovat osobitost Pavlových próz charakteristickou bohatou atmosférou, krásným jazykem a okouzleným pohledem dospělého člověka na dětství.“<sup>147</sup> Dále recenzenti psali o výborných hereckých výkonech (především Vladimíra Menšíka, Rudolfa Hrušínského a Martina Mikuláše) a mistrovství filmového obrazu - poetické kameře Jana Čuříka. „Na celkovém vyznění této filmové básně má ovšem nemalou zásluhu i kamera J. Čuříka. V plném souznění s bohatstvím příběhu maluje pro něho s příznačným výtvarným citem obrazy přírody a člověka, jejich vzájemnou spoutanost, odkrývá v sugestivních kresbách sny i skutečnost života prostých lidí.“<sup>148</sup> Zajímavostí u kritiků je znalost Pavlovy tvorby a její všeobecná obliba, například v Lidové demokracii recenzentka o předloze uvádí: „A znovu jsem prožila okouzlení nad jejich poezií, jemným humorem, nad vyznáním autora krásy života i přírody, smutkem z lidské pošetilsti, krutosti i touhou po plném a svobodném žití.“<sup>149</sup> V Zemědělských novinách se dočteme: „Kachyňův televizní film je dílem vysoce humanistickým (...), v čistotě svého výtvarného, režijního a i hereckého výrazu se tak Zlatí úhoři hlásí vědomě a umělecky výrazně k Pavlovu literárnímu odkazu.“<sup>150</sup> Jediná výhrada od kritiky zazněla vůči nasazení filmu. Ten byl premiérově odvysílán v dopoledních hodinách na velikonoční pondělí, kdy jsou běžně uváděny dětské programy. Třebaže Kachyňův film vznikl v Hlavní redakci vysílání pro děti a mládež, přesto je více určen pro dospělého diváka, potažmo celou rodinu.

## Ota Pavel

Ota Pavel (1930-1973), novinář, sportovní reportér, spisovatel, původním jménem Otto Popper (příjmení na Pavel si změnil s celou svou rodinou v roce 1956). Narodil se v rodině židovského obchodního cestujícího. Měšťanskou školu navštěvoval v Buštěhradu na Kladensku, kam se rodina z rasových důvodů přestěhovala v roce 1939 (do domku otcových rodičů). V roce 1943 odešli oba jeho bratři Jiří a Hugo do transportu<sup>151</sup> a o rok později jejich otec. Ota zůstal sám s matkou a v roce 1944 nastoupil jako hornický učeň do dolu Praga v Dubí u Kladna. Po skončení války, kterou jako jedni z mála židovských rodin přežili, se všichni navrátili zpět do Prahy. Pavel na Smíchově absolvoval dvouletou obchodní školu, docházel i do školy jazykové a na přání otce se měl stát obchodním cestujícím. Avšak na radu rodinného přítele spisovatele Arnošta Lustiga v roce 1949 přijal místo v Československém rozhlase, kde působil nejprve ve zpravodajství a později ve sportovní redakci (při zaměstnání si dodělal v roce 1960 maturitu). V roce 1964 se u Pavla projevila vážná duševní choroba

147 Rudé právo 9. 4. 1980.

148 Mladá fronta 9. 4. 1980.

149 Lidová demokracie 10. 4. 1980.

150 Zemědělské noviny 9. 4. 1980.

151 Jako výchozí stanice pro transport bratrů Popperů byly určeny holešovické veletržní boudy, což bylo místo, kde jejich otec před válkou prodával vysavače a ledničky firmy Elektolux.

(maniodepresivní psychóza spojená se schizofrenií), proto o dva roky později byl nucen odejít do trvalého invalidního důchodu.

Lustig na Pavlovy začátky vzpomíná: "Byl jsem u toho těch prvních dvacet let, kdy vstával ve čtyři ráno, aby dohonil klasické vzdělání, zmeškané v době, kdy pro svůj položidovský původ nesměl chodit do školy a začal ve čtrnácti fírat v kladenských dolech. Jeho otec a bratři Jiří a Hugo byli v Terezíně, Osvětimi-Březince a absolvovali Pochody smrti, z nichž se vrátila domů sotva desetina. Ota žil se svou křesťanskou maminkou a číši hořkosti jim bylo dáno vypít až do dna. Ale po válce život nabíral - jak se říká - plnými hrstmi. Předsevzal si, že bude spisovatel."<sup>152</sup>

Svá zásadní vzpomínková a komorně laděná díla *Jak jsem potkal ryby* (vydáno roku 1974, rok po smrti autora), *Smrt krásných srnců* (vydáno v roce 1971) čerpal Pavel z reálného života, z rodinných faktů, událostí a příhod, v jejichž centru stojí svérázná postava "povedeného" tatínka. O jeho minulosti se dovídáme časově průřezem od 30. let přes okupaci, poválečná léta až do 60. let, kdy otec umírá. U veřejnosti je také Ota Pavel znám tvorbou se sportovní tematikou, např.: *Dukla mezi mrakodrapy* (1964), *Plná bedna šampaňského* (1967), *Pohár od Pánaboha* (1971), *Syn celerového krále* (1972), *Pohádka o Raškovi* (1974) a dále filmovou povídkou *Fialový poustevník* (1977).

Paradoxní je, že literatura, kterou Pavel vytvořil v uvolněné atmosféře 60. let a připravil k vydání, byla publikována až v normalizaci a pod vlivem cenzury. *Smrt krásných srnců* (původně devět povídek bylo okleštěno o dvě "politické" povídky: *Běh Prahou* a *Prase nebude!*). *Běh Prahou* reflektuje politické procesy z počátku 50. let a tatínkovo zklamání z víry v komunismus. *Prase nebude!* ukazuje tatínkovo roční působení v JZD při vykrmování prasat a kritizuje socialismus v praxi. Přese všechno neúplné dílo v kontextu chudé normalizační literatury zaujalo veřejnost a je zapsáno do širokého čtenářského povědomí. O stylizovaných prózách *Smrt krásných srnců* a *Jak jsem potkal ryby* literární vědec Bohumil Svozil napsal:

"Zazářily na poloprázdném literárním nebi. A když takto nabyly přímo hvězdného lesku, podržely si ho i do budoucích let. Zrozeny z tvůrčího ducha české beletrie druhé poloviny šedesátých let a příznivě poznamenány jejím charakterem a tendencemi, včetně reakce na ohrožení člověka násilím a zlem totalitního společenského systému, působily Pavlovy prózy v takzvané normalizační literatuře jako nostalgická relikvie předchozího beletristického období, a tedy jako cizorodá umělecká kvalita. Pro převážnou část publika a pro nepředpojaté kritiky v této cizorodosti spočíval jeden z důvodů sympatií k autorově tvorbě, zatímco pro obhájce takzvaného normalizačního pojetí slovesnosti byl v témže faktu zdroj averzí vůči ní a také příčina jejího zpochybňování."<sup>153</sup>

Pavlův jazyk je jedinečný z hlediska poezie a obrazové malebnosti, kterou oplývá. Zásadní je funkce vypravěče, který se silným citovým zaujetím líčí veselé i smutné životní zážitky, vypráví o sobě (pohledu kluka odpovídá i volba některých jazykových výrazů), o rodině (o sociální, politické i rasové situaci). Díky prostředí, kam Pavel zasadil své vyprávění, je

152 Pavel, Ota: *Smrt krásných srnců*. Praha, nakladatelství Slávka Kopecká 2004, s. 7.

153 Kolektiv autorů: *Český Parnas vrchoły literatury 1970-1990*. Praha, Galaxie 1993, s. 38.

typicky českým autorem, který s láskou popisuje místní lid v Buštěhradu, křivoklátské lesy, myslivny, přívozy a hospůdky. Krajina vždy nakonec pomůže člověku na rozdíl od nemilosrdného lidského osudu (v době války nasytí hlavní hrdiny - kapry nebo srncem). V přírodě kolem řeky Berounky rodina nalézá lidi sobě blízké, cítí spokojenost, štěstí a svobodu.

Básník Karel Šiktanc v úvodu knihy *Jak jsem potkal ryby* podotýká: "Čtu si v této jeho poslední knize o rybách, v těch průzračných, čistotných příbězích lidského prahnutí po nejobyčejnějším štěstí uprostřed dobrých lidí a stromů a jezů a ryb, uprostřed pravěce plné a spravedlivé přírody."<sup>154</sup>

Zde je třeba se zmínit o další adaptaci, tentokrát o filmu *Smrt krásných srnců* (1986) Filmového studia Barrandov, jehož iniciátorem byl dramaturg Vladimír Bor. Na snímku spolupracoval stejný tým: režisér Kachyňa, opět s anonymní scenáristickou pomocí Dušana Hamšíka (není uveden v titulcích), hudebník Luboš Fišer a střihač Jiří Brožek. V roli Proška se představí také Rudolf Hrušínský. Kachyňa si nově přizval kameramana Vladimíra Smutného. Pomocným režisérem byl budoucí režisér Zeno Dostál. Zajímavostí je, že Kachyňa chtěl realizovat film již v roce 1971, ale jeho plán nebyl barrandovským studiem přijat a navíc zemřel i Ota Pavel, jeho možný spolupracovník. Kachyňa o natáčení filmu řekl:

"Tento film končí přibližně ve dvačtyřicátém roce, ale my v něm nepopisujeme jednotlivé válečné události, tragédie doby se spíš posouvá do osudu tatínkovy rodiny a je v něm samém. Proto jsem napsal i onen prolog a epilog se srncem - po období velkých snah a tužeb o blahobyt i o holou existenci, po velké radosti ze života přichází najednou tragický osud, který vlastně poznamenal tatínkovu rodinu a tím i příběh filmu. Nechci natočit velký film o válce, ale zobrazit v něm vnitřní svět lidí v tragické době."<sup>155</sup>

Ve filmu znovu sledujeme chronologicky odvyprávěný příběh rodiny Popperovy ve 30. a 40. letech minulého století (tatínek: Karel Heřmánek,<sup>156</sup> maminka: Marta Vančurová a tři kluci: Marek Valter, Jiří Strach, Jan Jirásek - zde logicky všichni tmavovlasí). Fanfarónský, živelný, šarantní tatínek, obchodní zástupce firmy Elektrolux, milující krásné ženy, svou rodinu a samozřejmě rybaření, uskutečňuje nestřízlivé plány a plní si své sny (koupí vlastní rybník, zažije milostný román s manželkou svého šéfa). Neustále investuje, i když většinou bohužel prodělečně (jeho oblíbená věta zní: "nadělám na tom majlant"<sup>157</sup>). Děj vrcholí v době okupace, kdy je rodina z rasových důvodů diskriminována (otec je vyhozen z práce, rodina se přestěhuje na venkov, tatínkovi arizují rybník, on nesmí jako Žid cestovat k oblíbené Berounce, vše končí transportem dvou synů a později i otce). Kachyňovým osobitým poetickým způsobem s citem pro herectví a prolínání komických i tragických situací je v duchu předlohy vystižena atmosféra doby, kdy na pozadí úsměvných rodinných historek se odhalí dramatický osud česko-židovské rodiny v protektorátu. Kachyňa se soustředil na staré dobré časy, na svět předválečných jistot (rodinných i přírodních), na příběh asimilované rodiny (zfilmoval čtyři Pavlovy povídky), proto oproti předloze ze židovské tematiky zbyl jen

---

154 Pavel, Ota: *Jak jsem potkal ryby*. Praha, nakladatelství Slávka Kopecká 2004, s. 12.

155 Záběr 1986, č. 13. Článek Ladislava Tunyše o natáčení filmu *Smrt krásných srnců*, Tatínek a ti druzí ve filmu Karla Kachyni *Smrt krásných srnců*.

156 Karel Heřmánek se objevil v 80. letech v hlavní roli ve třech Kachyňových filmech: *Dobré světlo*, *Smrt krásných srnců*, *Kam pánové, kam jdete?*.

157 citace z filmu *Smrt krásných srnců*, režie Karel Kachyňa (1986).

v dekoraci sedmiramenný svícen na stole, otcovy silácké narážky na Hitlera a až na konci se naplno projeví absurdnost norimberských rasových zákonů. Idylická kamera (letní slunné exteriéry) je v polovině filmu s nástupem války vystřídána realistickou (ponurou zimní atmosférou). Dynamická hudba doprovází humorné situace tatínkova podnikání, kdy se pravidelně střídá smůla se štěstím.

O tragikomické rovině v předloze Oty Pavla *Smrt krásných srnců* Bohumil Svozil napsal: "Život ani neharmonizuje, ani nedramatizuje, netragizuje ho, ani nekarikuje: skutečnost a lidské bytí vzbuzuje v něm stejně tak radost a úsměv jako nostalgii a smutek. Život v těchto prózách napořád obnáší vzestup a pád, porážky i úspěch, zadostiučinění, ale i drastičnost a nespravedlnost, krásu, průzračnost, čistotu i kal, tragiku i komiku."<sup>158</sup>

Emotivní a gradující scéna se vyskytne před závěrem filmu, kdy otec se rozhodne klukům zajistit srnčí maso, ve kterém je síla, aby se naposled pořádně najedli před odchodem do koncentračního tábora (Popperovi lágr přežili možná právě díky srnci). Proto přemlouvá psa Holana, aby s ním šel pytláčit. Ve filmu zazní z úst vypravěče (opět Luděk Munzar) upravená citace z Pavlovy předlohy:

"Oči psa a člověka se střetly. Dívaly se na sebe dlouho, snad celý věk, světla v nich zhasínala a rozsvěcovala se, a co si říkaly, to se nikdo nedoví, protože oba jsou mrtví, a i kdyby byli živi, nikdo by se to nedověděl, protože oni sami to stejně nevěděli. Snad nadávali na psí život, snad na židovský, ale to je všechno snad."<sup>159</sup>

## Karel Kachyňa

Karel Kachyňa (1924-2004) pocházel z Vyškova na Moravě, proto měl celý život vztah k přírodě (po otci si oblíbil kraj Slovácka). "Moje dětství bylo jedním slovem rajske. V Dačicích na Moravě byly řeky plné raků a vzduch plný vůně, v Kroměříži, kam jsem se přestěhovali potom, jsem zase objevil kouzlo biografu."<sup>160</sup> Během druhé světové války studoval uměleckoprůmyslovou školu ve Zlíně - figurální malířství. Po skončení války nastoupil do filmových ateliérů Zlín a poté se stal jedním z prvních posluchačů pražské FAMU, kde vystudoval kameru. Ve spolupráci s režisérem Vojtěchem Jasným vytvořil řadu dokumentů v Československém armádním filmu.<sup>161</sup> V roce 1959 natočil ideologický film o pohraničích *Král Šumavy* (1959), který byl ve své době u diváků velmi populární. V polovině šedesátých let se věnoval dětské tvorbě, ale prosadil se až ve druhé polovině 60. let, kdy začal tvořit se spisovatelem a scenáristou Janem Procházkou (1929-1971). Podle jeho scénářů vznikly intimní snímky: *Ať žije republika* (1965), *Kočár do Vídně* (1966), *Noc nevěsty* (1967), *Ucho* (1970). Film *Ucho* byl v době normalizace dán do trezoru a poslední spolupráci s Procházkou byla adaptace Marshallova románu *Už zase skáču přes kaluže* (1970), kde již Procházka nesměl být uveden v titulcích (Kachyňa se zřekl jejich společné tvorby včetně samotného Procházky). Kachyňa se po problematickém *Uchu* uchyluje k „únikové“ dětské tvorbě

158 Kolektiv autorů: *Český Parnas vrcholy literatury 1970-1990*. Praha, Galaxie 1993, s. 42-43.

159 Pavel, Ota: *Smrt krásných srnců*. Praha, nakladatelství Slávka Kopecká 2004, s. 54.

160 Cinema 2004, číslo 5, s. 85. Článek Jaroslava Sedláčka o Karlu Kachyňovi, Kachyňa - nemoc z lásky.

161 V Československém armádním filmu začínali i režiséři Zbyněk Brynych, Vladimír Sís, Pavel Háša, kameramani Jaroslav Kučera, Jan Čuřík a Josef Illík - všichni tři spolupracovali s Kachyňou na jeho filmech.

(vystoupil ze strany a byl jako pedagog vyhozen z FAMU). Na konci 70. let natočil hořkosladkou retro vzpomínku na Žižkov *Lásky mezi kapkami deště* (1979), v 80. letech vznikly snímky z nemocničního prostředí, např. *Pozor, vizita!* (1981), *Sestřičky* (1983), v 90. letech z tereziánského ghetta *Poslední motýl* (1990), baladická povídka realizovaná z pozůstalosti Jana Procházky *Kráva* (1994), podle scénáře Jiřího Hubače *Fany* (1995) s vynikajícími herečkami Jiřinou Bohdalovou a Jiřinou Jiráskovou, podle předlohy Ivana Olbrachta *Hanele* (1999). V roce 1999 byl oceněn za celoživotní dílo na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech.

V Kachyňově tvorbě nalezneme šíři témat i žánrů. Jeho filmy jsou vždy řemeslně dokonalé a nejsilnější, pokud se jedná o komorně laděné příběhy. Svá díla často stylizuje do poetické linie, tyto baladické snímky jsou nabitě lyrismem, emocemi a neidealizovaným pohledem na českou historii (viz *Ať žije republika* o osvobození naší země sovětskou armádou zachyceno očima dvanáctiletého venkovského chlapce, *Kočár do Vídne* - tragická balada z posledních dnů druhé světové války, *Noc nevěsty* kriticky řeší otázku násilné kolektivizace a potlačování duchovního života u nás). Kachyňa nebyl nikdy autorský typ. Z hlediska formy měl cit i pro vizuální stránku: kompozici záběru, perfektní barevnou tonalitu obrazu a způsob svícení (v 60. letech spolupracoval s kameramany Josefem Illíkem a v 70. letech s Janem Čuříkem). Oplýval také schopností vybírat a vést herce včetně epizod, do kterých obsazoval dobré herce (ve filmech dal příležitost začínajícím: Jorže Kotrbové, Tereze Pokorné, Miroslavě Safránkové, Aleně Mihulové /pozdější manželce/, Veronice Jeníkové, Ivaně Chýlkové, Tereze Brodské, Vladimíru a Michalu Dlouhému, Lukáši Vaculíkovi, Ondřeji Vetchému, Oldřichu Kaiserovi). "Vždycky mě zajímaly nové tváře, protože nové tváře přinášejí i nové podněty. Herci jsou pro režiséra obrovský tvůrčí materiál a já se z nich vždycky snažil dostat jejich originál, jejich osobitost, to, co je na nich ryzí a cenné. Mladí herci mě lákali především tím, že ještě nemají žádné šuplíky šarží, že musejí stavět něco nového a původního."<sup>162</sup> Kachyňa obsazoval i známé herce, jako Rudolfa Hrušínského a Vladimíra Menšíka, kteří zazářili i v adaptacích Oty Pavla. "Vždycky jsem se snažil v dobrém slova smyslu provokovat, podněcovat, aby nezůstávali na své vyleštěné parketě. Řada prominentních herců totiž produkuje ročně velice mnoho - televize, film, divadlo, dabing, rozhlas -, takže si občas vypomohou nějakou osvědčenou šarží, aniž si to třeba i uvědomí. A s tím jsem se vždycky snažil bojovat."<sup>163</sup>

### ***Bleděmodré ženské písmo***

V roce 1983 režisérka Eva Sadková napsala scénář a natočila *Bleděmodré ženské písmo* podle stejnojmenné novely Franze Werfela v dramaturgii Romana Hlaváče. Příběh se odehrává ve Vídni v třicátých letech minulého století, kdy v sousedním Německu je u moci Hitler a Rakousko očekává připojení k nacistickému Německu. Vysoký ministerský úředník - sekční šéf Leonidas (Ladislav Frej) - v den svých padesátých narozenin dostane dopis od své bývalé lásky Very (Táňa Fischerová), ve kterém ho prosí o pomoc. Během jediného dne se Leonidasovi rozloží celý jeho dosavadní život, zdánlivě šťastné bezdětné manželství s bohatou Amélií (Regina Rázlová) i jeho strmá kariéra, kdy se rozhoduje, zda se má postavit za politicky pronásledované dítě milenkyně Very, které je možná jeho synem. V závěru pod tlakem politických vlivů i rodinného pohodlí se zbaběle vzdává svých ideálů a své amorální jednání alibisticky omlouvá:

162 Cinema 2004, č. 5, s. 87-88. Článek Jaroslava Sedláčka o Karlu Kachyňovi, Kachyňa - nemoc z lásky.

163 tamtéž, s. 88.

"Tu věc s Verou jsme definitivně sprovodili ze světa. Je to neuvěřitelné stvoření, tahleta žena. Nenaléhala jediným slovem. Kdyby mě bral čert a nepopadla mě sentimentalita, nebyl bych se nic dověděl, nic, a byli bychom se rozešli a zachovali dokonalé dekorum. Škoda! Bylo by mi bývalo bez pravdy příjemněji. (...) Pocházím ze zdola. Jsem vítěz nad životem. Když otec předčasně zemřel, museli jsme, matka a pět sourozenců, žít z dvanácti set zlatých penze. Když o tři roky později umřela nebohá matka, už nebyla ani ta penze. Nezahynul jsem. (...) Leonidasovi je až nevyslovitelně zřejmé, že mu dnes byla poskytnuta nabídka na záchranu, temná, polohlasná, neurčitá, tak jako všechny takové nabídky. Je mu zřejmé, že na ní ztroskotat. Je mu zřejmé, že žádné další nabídky už nebudou."<sup>164</sup>

Základní linie příběhu - krizová situace hlavního hrdiny, který je profesně na vrcholu a kvůli písemné žádosti a setkání s Verou je nucen bilancovat (má výčitky, bojuje se svým svědomím, pociťuje vinu i zlost vůči Vere, která může zničit jeho existenci) - je převzata z předlohy. Pointa je také zachována (Leonidas během jednoho dne zjistí, že se zbytečně obával dospělého syna, šlo jen o známého Very, ale přesto ho šokuje informace Very, že jejich skutečný syn zemřel v dětském věku na epidemii). V televizním zpracování ale chybí větší prokreslenost charakterů hlavního tria (Leonidas, Amélie a Vera), motivace jejich chování, dále schází podstatné židovské prostředí, které pomohlo Leonidasovi k jeho vzestupu, ale paradoxně jím pohrdá a nenávidí jej. V předloze se o Židech z úst Leonidase dočteme:

"Už ji tu máme zas, tu starou známou zpupnost těchhle lidí, tu neslýchanou domýšlivost. I kdyby je někdo zavřel do sklepa, tváří se, jako kdyby na nás milostivě shlíželi ze sedmého patra. S těmi se dovedou vypořádat jen tamti primitivní barbaři, ti s nimi nediskutují, ale rovnou je bez nějakých cavyků berou po hřbetě."<sup>165</sup>

Židovská otázka je v normalizační inscenaci zcela vypuštěna. Knižní židovské postavy (přítel z mládí, profesor Bloch a rodina Very Wormserové) zde sice figurují, ale už to nejsou Židé a jejich rasová perzekuce (děj se odehrává v roce 1936 v době rozmáhajícího se nacismu) je zahalena pod roušku politickou. Například ministr školství zde hodnotí situaci v říši a o profesorovi Blochovi, kterého odmítá jmenovat vedoucím katedry na univerzitě (z důvodu jeho "sympatií k antimilitaristickému hnutí"<sup>166</sup> a účasti na mírovém kongresu v Moskvě), říká:

"Tam už totiž radikálně očistili vysoké školy od všech cizorodých elementů a teď je řada na nás."<sup>167</sup>

V inscenaci se o Židech mluví jako o politicky nebezpečných osobách, které nacisté likvidují. Vera prchá z Německa a žádá Leonidase, aby v emigraci pomohl synovi její známé, který nemůže v říši dokončit studia jako nežádoucí element, jelikož jeho rodiče byli zatčeni nacisty. Existenciální úvahy Leonidase o židovství z inscenace logicky zcela vypadávají. V předloze se dočteme o jeho strachu mít židovského syna, což pro jeho společenské postavení a

164 Werfel, Franz: *Bledě modré ženské písmo*. Praha, Vyšehrad 1980, s. 134-137.

165 tamtéž, s. 113.

166 citace z inscenace *Bledě modré ženské písmo*, režie Eva Sadková (ČST 1983).

167 tamtéž.

finančně mocnou rodinu znamená ohrožení:

"Napadlo ho totiž, že jeho nový syn je do značné míry jinoch izraelský. Proto nemůže už chodit do školy v Německu. No jo, ale tady jsme s Německem v pěkně nebezpečném sousedství. Nikdo neví, jak se vyvinou věci u nás. (...) Už dneska je pro vysokého státního úředníka společenský styk s Veřinou rasou, až na některé skvělé výjimky, nanejvýš nevhodný. (...) A nejednou zničehonic má člověk v padesátce toho kmene dítě. Neuvěřitelný zvrat! Jaké to může mít neblahé následky, to si nelze ani představit."<sup>168</sup>

Hlavní hrdina díky osudnému dopisu dostane šanci změnit svůj život, odpoutat se od svého nefungujícího manželství, od narušeného vztahu plného přetvářky a lži. Možnost promarnit, nenalezne odvahu k pravdě a nevěru Amélii nepřizná, jelikož se obává rozvodu - finančních sankcí. Hrozí mu, že by přišel o jmění, které si tak rád užívá. Proto v inscenaci z úst Leonidase zazní:

"Amélie, já moc dobře vím, že bez Tebe jsem nic neměl, nic jsem neznamenal, ale bylo mi líp než v tom Tvém láskyplném náručí a velkopanském područí. Co je to za život v tom neustálém stěhu, válčení, to vůbec nemá smysl."<sup>169</sup>

Televizní ztvárnění je podprůměrné, herci sklouzávají do divadelní manýry. K patosu vyprávění přispívá symbolika uměle navozující napětí (některé rekvizity jako dopisy a růže se několikrát v ději zbytečně opakují), stejně jako nenápaditá kamera (Petr Polák). Bez fantazie jsou i retrospektivy hlavního hrdiny, ve kterých vzpomíná na seznámení a milostné dobrodružství s Verou (věrohodné interiéry se starožitným nábytkem /vila, kancelář, hotel/ najednou vystřídají romantické exteriéry: louky v mlze, dřevěná chatička v lese a v horách, kde skotačí omládlý Leonidas s Verou). Normalizační inscenace ovlivněná dobou svého vzniku (latentním antisemitismem) je zajímavá jedině tím, že poukázala na dílo Franze Werfela, i když okleštěné o tehdy nepopulární židovskou otázku.

Doboví recenzenti si pochopitelně absence židovské otázky nevšimli, Werfela vnímali jako „protifašistického německého spisovatele“ a televizní inscenaci ocenili překvapivě pro její „sevřený komorní tvar a psychologicky komponovaný příběh“<sup>170</sup> (Zemědělské noviny). Podobně v Mladé frontě, kde o Werfelovi sice již hovoří jako o pražském rodákovi, ale inscenaci hodnotí z ideologického pohledu. Režisérce se podařilo zachytit „způsob myšlení měšťáckých kruhů Rakouska“ a „komorními, specificky televizními prostředky navodit atmosféru „dávného“, a přitom znovu tak aktuálního ohrožení míru a lidskosti.“<sup>171</sup> Naopak mírná kritika se objevila na stránkách Svobodného slova, kde sice upozornili na výrazné herecké výkony, ale výtky zazněly vůči retrospektivám:

„Eva Sadková tentokrát velmi věrně přenesla ducha předlohy do televizního tvaru. (...) Vykreslila hrdinu v ostřejších konturách a akcentovala zejména náznaky blížícího se fašismu i

168 Werfel, Franz: Bledě modré ženské písmo. Praha, Vyšehrad 1980, s. 34.

169 citace z inscenace *Bledě modré ženské písmo*, režie Eva Sadková (ČST 1983).

170 obě citace Zemědělské noviny 4. 10. 1983.

171 obě citace Mladá fronta 4. 10. 1983.



do idylické Vídně. Rozčlenila příběh - v duchu novely - na dvě časové roviny, z nichž reálná vyšla přesvědčivěji než lyrické retrospektivy. (...) Přes dobrou úroveň realizační, zůstává však kupodivu faktem, že literární podoba Bleděmodrého ženského písma měla vyšší emotivní účinnost než jeho televizní adaptace.<sup>172</sup>

## Franz Werfel

Spisovatel, dramatik a novinář Franz Werfel (1890-1945), který spadá do tzv. pražské německé literatury, se narodil v Praze v rodině židovského továrníka. Po maturitě na gymnáziu ve Štěpánské ulici studoval na Filozofické a Právnické fakultě Univerzity Karlovy. Přátelil se s Maxem Brodem, Franzem Kafkou, jehož dílo publikoval v edici *Der jüngste Tag*, která byla vydávána v letech 1913-1921. V čase první světové války působil dva roky na frontě v Haliči, odkud byl přeložen do Vojenského tiskového střediska ve Vídni. V roce 1938 emigroval z Rakouska, pobýval ve Francii a posléze v USA, kde v Kalifornii těsně před koncem druhé světové války zemřel. V literární tvorbě začínal jako básník (debutoval roku 1911 básnickou sbírkou *Přítel světa*). Uznávaným autorem se stal díky prozaické činnosti, je autorem například románů *Čtyřicet dnů* (1933) a *Píseň o Bernadettě* (1941), komedie *Jacobowsky a plukovník* (1944) či novel *Sjezd abiturientů* (1928) a *Bledě modré ženské písmo* (1941, česky 1980), kde řeší své oblíbené téma odpovědnosti člověka za své skutky.

## Vyhnanství

V roce 1982 vznikla na motivy románu Liona Feuchtwangera dvoudílná televizní inscenace *Vyhnanství* v režii Jiřího Adamce, která byla odvysílána až roku 1987. Stejnomený román do podoby scénáře převedl Jiří Hubač a pod dramaturgií jsou podepsáni Eduard Verner a Otakar Fencl. Příběh je zasazen do poloviny třicátých let dvacátého století, kdy v Paříži žijí němečtí emigranti, kteří uprchli před Hitlerem. Rodina hudebního skladatele Seppa Trautweina (Petr Haničinec, v roli manželky Jana Hlaváčová, v postavě syna Lukáš Vaculík) se marně snaží začlenit do pracovního i společenského prostředí francouzských intelektuálů. Trautweinovi přežívají v nuzných sociálních podmínkách (v malém bytě, s minimem financí), bez pasů a pracovních povolení. Friedrich Benjamin (Vladimír Menšík), redaktor antifašistického plátku Pařížské noviny (určeného pro německé emigranty), chce nazpět získat svůj říšský pas. Podnikne kvůli němu cestu do Švýcarska, odkud je tajnou nacistickou službou unesen do Německa. Únos má zavraždit ostatní novináře, aby přestali s publikováním štvavých článků proti totalitnímu Německu. Sepp, který svého přítele Benjaminu zastupuje v novinách, se rozhodne v celém případě angažovat. Kauza o vydání Benjaminu se promění v politický akt - boj za pravdu a svobodu. Do vyjednávání se zapojí i švýcarská vláda, která po zaslání protestní noty Německu celý případ vzdá. Sepp, pro něhož mravní přesvědčení, čest a spravedlnost jsou na prvním místě, je zbabělými kolegy propuštěn z redakce. Vše končí rodinnou krizí, Seppova manželka spáchá sebevraždu a syn emigruje za "lepšími" ideály do Sovětského svazu. Sepp výstižně hodnotí situaci vyhození ze zaměstnání: "Když se loď potápí, nikdy neházíme přes palubu chleba s máslem, ale morálku."<sup>173</sup>

172 Svobodné slovo 4. 10. 1983.

173 citace z inscenace *Vyhnanství*, režie Jiří Adamec (ČST 1987).



*Vyhnanství* (1987), novinář Friedrich Benjamin (Vladimír Menšík).

Inscenace se odehrává v strohých interiérech. Je doprovázena převážně klavírní hudbou Otmara Máchy, jako klavírní sólo zde zazní ústřední skladba *Vyhnanství*, kterou komponuje hlavní hrdina v emigraci. Film je postaven na dialozích a opřen o výborné herecké výkony. Ve vedlejších rolích se představí Miloš Kopecký (majitel novin Gingold), Rudolf Hrušínský (šéfredaktor Heilbrun), dále Luděk Munzar, Eliška Balzerová a Regina Rázlová (Benjaminova manželka Ilsa). V profesionálně natočeném příběhu s citem pro herecký detail se řeší nadčasové téma - boj za svobodu slova (viz zklamaný a bezmocný Sepp po sebevraždě manželky radí synovi: "Nebud' příliš moudrý, ni spravedlivý, sic zahyneš."<sup>174</sup>).

V duchu předlohy je zachycen motiv odchodu Seppova syna z pařížské emigrantské bídy do Sovětského svazu, v televizním zpracování jsou tendenčně zdůrazněny jeho přípravy na cestu (studium ruského jazyka, fascinace revolučními filmy, odmítání všeho buržoazního). Naopak oproti předloze je zcela vypuštěno židovské prostředí, které se v románu vyskytuje.

### **Lion Feuchtwanger**

Lion Feuchtwanger (1884-1958), spisovatel, dramatik a překladatel, pocházel z bohaté mnichovské židovské rodiny. V roce 1907 po ukončení studií germanistiky, filozofie a antropologie pobýval v Berlíně, odkud po nástupu Hitlera k moci roku 1933 emigroval do

---

174 tamtéž.

Francie. Aktivně se účastnil protifašistických kongresů, roku 1937 navštívil i Sovětský svaz a tuto cestu označil za rozhodující zážitek. Celý život sympatizoval s ideály socialismu. Pařížská léta 1935-1939 před vypuknutím druhé světové války ho inspirovala k napsání románu ze současnosti *Vyhnanství*. V roce 1941 Feuchtwanger emigroval podruhé, a sice do USA, kde žil až do konce svého života. Mezi zásadní díla patří historické romány: *Žid Süss*, první díl z trilogie o Josefu Flaviovi *Válka židovská*, *Židovka z Toleda* či *Goya*. *Vyhnanství* je třetí částí románového cyklu (první díl *Čekárna*, druhý díl *Sourozenci Oppenheimovi*) napsaného ve Francii. Feuchtwanger zde líčí nástup nacismu v Německu a dopad totalitního režimu pro ostatní demokratický svět. Nastíňuje otázku vztahu jednotlivce a společnosti, svobodného individua narážejícího v předválečné době na strach a prodejnost svého okolí. Feuchtwanger svou knihu vystavěl na dvou skutečných motivech: na Bertholdu Jacobovi - uneseném novináři - a dále na existenci emigrantského německého časopisu *Westland*, který zlikvidoval nacistický agent.

Divák inscenace *Vyhnanství* možná podle jmen a znalosti předlohy tuší, že jde o židovské postavy, konkrétně o uneseného novináře Benjaminu (Menšík), šéfredaktora Heilbruna (Hrušínský) a majitele novin Gingolda (Kopecký). Benjamin je v televizním ztvárnění vedlejší postavou, seznámíme se s ním pouze v úvodu a nadále se o jeho osobě jen mluví v souvislosti s politickou aférou. Vystupuje zde rovněž Benjaminova manželka Ilsa (Rázlová), která se po zatčení muže ocitne bez finančních prostředků a shání práci. V románu se více dozvídáme o minulosti Benjaminu a Ilsy "saské lady" (jak ji pojmenovává Feuchtwanger), o vztahu rozmazlené bohaté paničky s ambiciózním Benjaminem.

„Nikdo nechápal, proč si ona, dcera bohatých, vážených, "arijských" rodičů, vzala nevzhledného židovského novináře, který přes všechnu svou znamenitost měl nevalnou pověst. Dobře věděla, proč, jen zřídka to sama nechápala, a i tenkrát cítila sama k sobě úctu, že to učinila. (...) Ještě dnes vychutnávala tu událost, která ji přiměla k tomu, aby se za něho provdala. Sentimentalita a houževnatost, s jakou se o ni tento člověk s poutavě ošklivou tváří ucházel, jeho cynické, vášnivé, nezkratné lichotky učinily na ni, dvacetileté děvče, dojem."<sup>175</sup>

Rovněž celý případ únosu se v románu dohrává. Benjamin je po sedmi měsících pobytu v koncentračním táboře propuštěn na svobodu. Další židovskou postavou je šéfredaktor Heilbrun. Intelektuál profesně i morálně podporující bojujícího Seppu, ale pouze do okamžiku, kdy je na něho Gingoldem vyvinut nátlak a hrozí mu také propuštění ze zaměstnání. Pod vlivem psychicky nemocné ženy si nemůže finanční nejistotu dovolit, a tak Seppovu výpověď podepíše. V televizní inscenaci je pouze postava dcery nahrazena depresivní manželkou, ale vyznění Heilbrunova zbabělého postoje zůstává.

"Je mu šedesát let, byl říšským poslancem, šéfredaktorem listu "Preussische Post". (...) Nebude to pro něho snadné, bude-li se muset vzdát svých příjmů. (...) Bude si musit utáhnout řemen. (...) Ještě štěstí, že se alespoň jeho žena protlouká sama a že jednou provždy odmítla jeho pomoc. Ale svou dceru Gretu a její dítě nemůže nechat v Londýně bez podpory; Greta nesmí žít společně se svým mužem, doktorem Kleinpeterem, "arijcem", nemá-li doktor pozbyt své kliniky, a ten jí z Německa nemůže nic poslat, protože vývoz devis je zakázán. (...) Všecko se hroutí. Tenhle Sepp se svou zatrolenou neukázněností."<sup>176</sup>

175 Feuchtwanger, Lion: *Vyhnanství*. Praha, Naše Vojsko 1957, s. 47.

176 tamtéž, s. 444.

Poslední z židovských postav je majitel listu Gingold, který rovněž jedná pokrytecky ve strachu o vlastní dceru. Přistoupí na požadavky německého velvyslanectví a zamezí publikování Seppových kritických článků. Ještě předtím je nacisty zatknuta jeho židovská dcera Ida, žijící v Berlíně z důvodu hanobení rasy. V závěru románu se navíc uvádí fakt, že Němci Idu propustili na svobodu za otcem do Paříže.

"Ido, moje dcero, hořekovalo to v něm, mé dítě, má sladká, malá, moje něžná, moje Hindele; neboť nyní už pan Gingold nenazýval svou dceru jménem Ida, falešným jménem jejího falešného světa, nýbrž jejím pravým jménem, a to bylo Hindele (...) byla židovka z Kurfürstendammu (...). Četl všelicos o koncentračních táborech, nabyt zkušenosti o ničemnosti, škodolibosti a surovosti těch lidí, měl živou představivost a jeho srdce se sevřelo, když pomyslel na to, co by mohli zlosynové provádět s jeho dcerou v koncentračním táboře. (...) Otcové a praotcové pana Gingolda podstoupili nesčetná pronásledování, měli v sobě velkou životní sílu a prožívali, každá generace svým způsobem, hněv, soucit, nenávisť a oddanost Bohu i vášnivé představy o pomstě silněji než většina jejich vrstevníků. Hněv, vášnivé představy o pomstě, soucit i nenávisť lomcovaly nyní i panem Gingoldem."<sup>177</sup>

Jediným, kdo obstál v mezní situaci "vyhnanství", je Sepp. Poznamenán ztrátou rodiny zažil v tvrdých podmínkách emigrace utrpení, ale i morální triumf. Po propuštění Benjaminu na svobodu se mohl konečně věnovat tomu, co nejvíce miloval - hudbě.

"Jeho víra ho tedy nezklamala. Spravedlnost, rozum, to nejsou prázdná slova, skutečně to na světě existuje (...) proniklo mu plně do vědomí poznání, co propuštění Friedricha Benjaminu znamená pro něho samého. Jeho svobodou si vykoupil svou vlastní svobodu. Smí se vrátit ke své hudbě, a jak změněn se k ní vrátí, zralejší, moudrý a přece ještě mlád. (...) Smí dělat hudbu s čistým svědomím a nemusí si již lámat hlavu kvůli ostatním. Splnil svůj úkol."<sup>178</sup>

Jak už jsem poznamenala v úvodu *Vyhnanství*, inscenace byla premiérově odvysílána až po pěti letech od svého vzniku, což komentovali i doboví kritici. Ti zdůrazňovali stále její aktuálnost (protiválečné téma), morální poselství předlohy a nadčasovost díla vypovídajícího o „věčné nutnosti lidské volby“, chválili citlivou režii a herecký koncert - „silnou garnituru herců“<sup>179</sup>, rovněž scénářistické umění Jiřího Hubače (Rudé právo, Scéna, Lidová demokracie, Mladá fronta). Jen Svobodné slovo a Zemědělské noviny kritizovaly popisnost některých situací, dále upozornily na patetická gesta herců v závěru druhého dílu, ale ve výsledku byla obě periodika stejně jako ostatní kritici inscenací nadšeni. Scéna se podrobně zabývala televizní dramaturgií Jiřího Hubače a jako jediná poukázala na absenci židovských motivů:

„Hubač mistrovsky se vyrovnal s románovou obsáhlostí soustředěním se na významově plně motivy, s přesně volenými, pregnantními dialogy. (...) Tématem je vyhnanství, exulství. Odexponováním vazeb pouze na židovskou otázku se toto téma otevřelo pro

<sup>177</sup> tamtéž, s. 438.

<sup>178</sup> tamtéž, s. 580-581.

<sup>179</sup> obě citace Scéna 16. 11. 1987.

hlubší a obecnější rozměr: exulanství jako vykořeněnost člověka v sobě samotném, jako zkouška jeho morální síly a odvahy, lidské zralosti a pozitivní životaschopnosti vůbec v krizi hodnot. Tato hra o plnost či prázdnotu lidské existence na tomto světě, hra o naději, našla svou mezní dramatickou odrazovou plochu ve společenském kontextu: ve fašismu jako existenční zkoušce evropské humanistické tradice vůbec.<sup>180</sup>

## Jiří Hubač

Scenárista Jiří Hubač (1929) začínal jako redaktor v časopise *Technická politika*. Od roku 1961 působil jako dramaturg a scenárista v Československé televizi. Jak už bylo zmiňováno, v roce 1974 musel z politických důvodů televizi opustit a nadále pro ni pracoval externě jako scenárista. V jeho pestré tvorbě nalezneme divadelní hry, filmové scénáře (*Fany* /1995/ režie Karel Kachyňa, *Učitel tance* /1995/ režie Jaromil Jireš) a především původní televizní hry. O fenoménu televizní hry prohlásil:

„Televizní hra - jako málokteré umění - umožňuje odhalovat ve všednosti ono zvláštní a neobyčejné, co tvoří jeho nejhlubší pravdu a podstatu. Televizní autor sice nedokáže ukázat na malé obrazovce přesvědčivě velikost a krásu okolního světa, je však schopen zachytit odraz světa v lidských srdcích a citlivě zaznamenat nejjemnější vlákna lidských vztahů. (...) V době, kdy jsem začal psát pro televizi, kladl jsem si často otázku, jestli to má smysl. Tehdy totiž byla televizní hra v uměleckých kruzích pokládána za jakéhosi nepovedeného parazita na umění filmovém a divadelním. (...) A tak jsem se začal televizní práci věnovat soustavněji, abych dokázal, že i v televizi je možné dělat umění.“<sup>181</sup>

S režisérem Františkem Filipem například Hubač realizoval televizní hry: *Lístek do památníku* (1976), *Ikarův pád* (1977), *Nezralé maliny* (1980), *Tažní ptáci* (1983) či seriál *Dobrá voda* (1983). Jeho oblíbená témata jsou morálka, etické otázky a boj člověka za znovunabytí lidské důstojnosti. S Režisérem Jiřím Adamcem, se kterým dělal *Vyhnanství*, později natočil seriál *Sanitka* (1984). K celému pozadí vnímání a prosazování židovské tematiky v televizi Hubač dodal:

„Vzhledem k tomu, že Československá televize byla ideově-politickým nástrojem KSČ, nemohla se mezinárodní situace a bipolární mezinárodní vztahy neodrazit na zpravodajský, publicistický, ale i umělecký program ČST. Socialistické státy v čele se Sovětským svazem - jak se tehdy psalo - zaujaly nepřátelský postoj ke státu Izrael od samého počátku jeho ustavení. Na všech úrovních oficiálních, diplomatických a především mediálních neúnavně obviňovaly Izrael ze sionismu, vypjatého šovinismu a expansionismu ve službách amerického imperialismu. Prakticky to znamenalo, že židovská tematika se stala nejen v normalizační, ale i přednormalizační televizi tabuizovaným tématem. Samozřejmě že se autoři i dramaturgové snažili navrhovat vynikající židovské autory, zejména z meziválečného období (Werfel, Weiskopf, Zweig, Mann, Weil, Feuchtwanger aj.) s poukazem na jejich pokrokovou orientaci, ale neuspěli. Pokud se v návrhu tzv. ideově tematického plánu židovský autor

180 Scéna 16. 11. 1987.

181 Cysařová, Jarmila: 16 x život s televizí. Hovory za obrazovkou. Praha, Český filmový a televizní svaz 1998, s. 15-16.

objevil, byl bez ohledu na obsah díla okamžitě vyškrtnut. Je pravda, že v tom "milostivém létu" druhé poloviny šedesátých let se podařilo - pokud si vzpomínám - natočit Lustigovu *Modlitbu pro Kateřinu Horowitzovou* (1965), *Ditu Saxovou* (1967) a také adaptaci Feuchtwangerova románu *Goya: Buřič jejího veličenstva* (1969). V normalizačních letech už to byla spíše náhoda, výjimka, která potvrzovala pravidlo. V roce 1981 se mi podařilo "udat" Zweigovu *Královskou hru* (1981), která nějak unikla pozornosti dohlížitelů. Možná že na její prosazení měla velký vliv režisérka (členka strany) Mirka Valová. To mě samozřejmě povzbudilo a ještě v tom roce jsem napsal hru na motivy Feuchtwangerova *Vyhnanství*. Protože jsem ze zkušenosti věděl, že Feuchtwangerovo jméno je samo o sobě pro schvalovatele hodně problematické, záměrně jsem zamlčel židovský původ hlavních postav. Už také proto, že jako hlavní téma hry jsem zvolil obecnější téma emigrace. Dramaturgie ve svém zdůvodnění zdůraznila Feuchtwangerovu pokrokovost a jeho obdiv a přátelství k Sovětskému svazu a titul byl schválen. Režisér J. Adamec natočil *Vyhnanství* v roce 1982 ve skvělém obsazení (Haničinec, Hrušínský, Kopecký, Menšík, Munzar, Hlaváčová) ve skoro tříhodinové inscenaci. Pro vysílání se inscenace rozdělila na dvě části. Ale pak nastaly potíže a jméno Lion Feuchtwanger začalo vadit. Inscenace byla bez udání důvodů zakázána. Na obrazovce se objevila až v roce 1987.<sup>182</sup>

## **Rodáci**

Do kapitoly o normalizaci v 70. a 80. letech patří v hrané tvorbě i dva seriály, kde Židé vystupují jako vedlejší postavy v období druhé světové války: *Rodáci* a *Vlak dětství a naděje*.

Schematický seriál *Rodáci* (1988) režiséra Jiřího Adamce jednostranně (v duchu komunistického výkladu dějin) zachycuje období od roku 1942 do roku 1948 v jihomoravském maloměstě Radeč. Zdlouhavě, popisně, zcela nedramaticky vypráví osudy vybraných rodin (jedni bojují proti okupantům a druzí aktivně kolaborují), přičemž děj vrcholí v únoru 1948. *Rodáci* jako by vypadli z 50. let z éry socialistického realismu, kdy se frázovitost a tezovitost považovaly za normu. Seriál vznikl na motivy románu Jaroslava Matějky *Kam jdete, rodáci* a *Rodáci a odrodilci*. Scénář napsal Matějka spolu s Radovanem Urbanem, dramaturgoval Jaroslav Homuta (600 stran předlohy bylo převedeno do scénáře s počtem 1670 stran). Hlavním hrdinou je student gymnázia Petr Vitásek (Jan Št'astný), vrchol všech ctností (inteligentní, statečný, obětavý, v lásce naivní, s dobrým původem - pochází z chudé krejčovské rodiny), avšak podle kolaborujícího profesora Švece (Jan Přeučil) je označen za "vzpurného duchem", "divné individuum"<sup>183</sup>. Ze školy je vyloučen, stejně jako jeho otec (Radoslav Brzobohatý) prosazuje vlastenecké ideály. Petr získává místo v cihelně, seznamuje se s dělnickým prostředím, poznává skutečné přátele a angažuje se v ilegálním komunistickém odboji. Po válce pokračuje v politické práci jako stranický funkcionář a zapálený novinář.

Ze židovských postav se zde okrajově objevuje bohatá rodina Štajnerů (syn Fric /Filip Renč/), která je nucena odejít do transportu a svou luxusní vilu přenechat nacistům. Fric, nadaný a talentovaný kluk, je před školou napaden synem nového starosty - kolaboranta.

182 rozhovor s Jiřím Hubáčem na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě.

183 obě citace ze seriálu *Rodáci*, režie Jiří Adamec (ČST 1988). Profesor Švec, ve škole peskující Petra, v zájmu říše hlásí "nový duch a nový pořádek", je jakýmsi kolaborantem ze strachu, svou horlivostí zakrývá svůj původ - jeho zemřelá matka byla Židovka.

Židovského spolužáka se veřejně zastane Petr. Tato scéna konfliktu jen podtrhuje Petrův smysl pro čest a spravedlnost. V seriálu je mnoho podobných naivních situací. Osud Frice se dohrává po válce, kdy se v uniformě zahraničního vojáka setkává s Petrem a zapojuje se do vyšetřování válečných zločinů v rámci ministerstva vnitra. Po obsahové i formální stránce jde o děsivý počín (viz patetická hudba Petra a Pavla Ormových, obrazově nenápaditá kamera Kristiana Hynka, např. lyricky natočené scény romantických chvil Petra a jeho dívky u splavu).

Dobovou popularitu seriálu, který vidělo 83-85 % diváků, zajistila jména známých herců (nucených hovořit dialektem). V *Rodácích* se dále představili: Jana Hlaváčová (v roli Petrovy maminky), Stanislav Zindulka, Petr Kostka, Milena Dvorská, Petr Haničinec, Rudolf Hrušínský, Jiří Bartoška, v roli spolužáků: Eva Horká (Petrova láska Zdenka), Nella Boudová, Karel Roden. Diváci sledovali své oblíbené herce, proto prominuli primitivní ideologický příběh mapující rádobu historické téma, na který je našroubovaná melodramatická rovina (milostné pletky Petra) a téma rodinných vztahů (otcové a jejich revoltující děti). Zajímavostí je, že původně dvaadvacetidílný seriál (jeden díl trvající 60 min.) byl v roce 1989 zkrácen na třináct pokračování (délka jednoho dílu byla 90 min.) na příkaz tehdejšího ústředního ředitele ČST Zelenky. V porevolučním roce 1990 bylo vše kromě prvního dílu kratší verze smazáno, kompletní se zachovala jen upravovaná sestříhaná třináctidílná verze, která je i ve zkrácené podobě rozvláčná.

Dobové kritiky hodnotící seriál, který vznikl na zakázku ke 40. výročí Února, upozorňovaly na širší projektu (šlo tehdy o nejrozsáhlejší projekt v dějinách Československé televize). Seriál *Rodáci* se natáčel dva roky na Barrandově a vystupovalo v něm celkem 350 postav, což se i odrazilo na výsledné roztržitosti. Například ve Svobodném slovu novinářka Mirka Spáčilová uvádí:

„Množství vztahů, soukromých a společenských událostí i jednotlivých aktérů neumožňovalo autorům hlubší kresbu ani jednoho z nich (snad s výjimkou ústřední postavy Petra, s jehož přemrštěně romanticko-buřičským naturelem si debutant Jan Šťastný vcelku dobře poradil). Výsledkem byly zkratkové dějové nelogičnosti, konverzačně či proklamativně laděné útržky dialogů, čistě lineárně posouvající děj, a následně řada ne zcela naplněných hereckých šancí, limitovaných opakovanými situačními schémata. (...) Také jazyková stránka textu (umělé „moravismy“) a především nedbalosti při využívání dobových reálií. (...) Příkladem takřka školáckých chyb byly mj. bojové scény, které se v některých okamžicích blížily skoro parodii.“<sup>184</sup>

Podobně nemilosrdné reakce vyvolaly *Rodáci* i v ostatních periodikách. Novinářka Jana Beránková v *Zemědělských novinách* poukazuje na ztrátu vyprávěcího tempa, uměle vytvářené napětí, banální situace, málo režijních nápadů (např. určité záběry se zbytečně opakují, schematické bojové scény) a historickou nevěrohodnost. Také se zabývá hereckými výkony, především hlavním hrdinou: „J. Šťastný v hlavní roli Vitáska přesvědčil pouze v začátku seriálu, kdy mohl uplatnit svůj mladistvý typ a bezprostřední projev, později několik málo zdařilých míst nemohlo zastřít narůstající herecký stereotyp.“<sup>185</sup> I ostatní recenzenti (Kmen, Práce, Mladá fronta) shledali v seriálu množství profesionálně nezvládnutých scén a

184 Svobodné slovo 3. 3. 1988.

185 Zemědělské noviny 2. 3. 1988.

postav vyjma snažícího se studenta DAMU Jana Šťastného v roli slušného a spravedlivého komunisty a několika dalších herců, kteří byli „chloubou“ *Rodáků*. Rovněž kritici připomněli hlasy pamětníků, kteří tvůrcům „odvážného“ projektu (viz „Rodáci dostali do vínku velké tvůrčí úsilí celého realizačního týmu.“<sup>186</sup>) vyčítali nepečlivost při výběru autentických rekvizit. Dále poukázali na původní poslání seriálu, který měl být určen mladým divákům, aby „důstojně a zároveň přesvědčivě přiblížil pravdu dramatických událostí těch let“<sup>187</sup>, což se nestalo. Novinář Jiří Tvrzník v *Mladé frontě* kritizuje (stejně jako Jana Beránková v *Zemědělských novinách*) nedůsledné zacházení s historickými fakty:

„Tady se nabízí otázka míry využití odborných poradců, ptáme-li se, proč došlo k tak nápadnému zjednodušení například odbojové činnosti i partyzánského způsobu boje, k podcenění potlačovacích metod okupantů a koneckonců i ke zjednodušenému zachycení práce našich poválečných bezpečnostních orgánů. Jiří Adamec s herci slabá a podceněná místa scénáře nepřeklenul. Absence osobního kontaktu režiséra s tím obdobím je na *Rodácích* znát. Chybí prostě dostatek citu pro fakta.“<sup>188</sup>

Nutno podotknout, že v 80. letech v éře normalizace vznikly na společenskou objednávku i další seriály: *Velitel* (1981) v režii Zdeňka Kubečky, *Povstalecká historie* režiséra Andreje Letricha z roku 1984 (o Slovenském národním povstání), již zmiňované seriály: *Okres na severu* (1981), *Gottwald* (1986, rovněž podle scénáře Jaroslava Matějky), *Chlapci a chlapi* (1988), všechny tři v režii Evžena Sokolovského.

### ***Vlak dětství a naděje***

Šestidílný televizní seriál *Vlak dětství a naděje* režíroval Karel Kachyňa, který napsal i scénář ve spolupráci s Dušanem Hamšíkem (znovu není uveden v titulcích) na motivy knih Věry Sládkové *Poslední vlak z Frývaldova a Pluky zla*. Seriál vznikl v dramaturgii Heleny Sýkorové jako připomínka 40. výročí osvobození naší republiky. Zajímavostí je, že nesměl být uveden ihned po svém natočení roku 1985 a do vysílání byl puštěn až o čtyři roky později - v březnu 1989. Důvodem byl zřejmě osobitý a svérázný pohled na druhou světovou válku zachycený očima dítěte. Vedení televize svůj postoj odůvodnilo, že seriál neodpovídá "oficiálnímu hodnocení doby". Kachyňa k tomu dodává:

"Byl jsem v televizi na několika sezeních (nebo spíš soudních stáních?), abych seriál obhájil a mohl se vysílat. Nejdřív protestoval vedoucí přes vysílání pro děti a mládež. Když seriál uviděl, navrhl, co by se mělo vystříhnout. Byla to minimálně třetina filmu. Já s tím samozřejmě nesouhlasil a on to nařídil nemohl. Pak jsem byl povolán k náměstkovi ředitele. Tam mě začali ždímat, že tohleto ne a támhleto taky ne ... Většinou šlo o naivní věci: Helena Růžičková vozí na venkov zboží a za to přináší potraviny. Normální způsob, jak se to za války dělalo. A onen náměstek povídá: *To nemůžeme ukázat ... Ony by nám naše děti říkaly, že jsme za války šmelili*. Nad tím zůstane člověku rozum stát. Nedohodli jsme se a šlo to nahoru až k řediteli televize. Je zajímavé, že čím se šlo výš, tím méně bylo připomínek. Nakonec jsem v tříhodinovém seriálu vystříhl asi pět minut. Tím to bylo vyřešeno ... *Vlak dětství a naděje* se

186 všechny tři citace z *Práce* 2. 3. 1988.

187 *Mladá fronta* 1. 3. 1988.

188 *Mladá fronta* 1. 3. 1988.



stejně vysílal až po několika letech. Schválně ho nasadili na odpoledne ve všední den, aby ho vidělo co nejméně lidí."<sup>189</sup>

Hlavní hrdinka dívka Věrka (Žaneta Fuchsová vystřídána později dospělejší Terezou Brodskou) dokáže citlivě vnímat své okolí, všímá si věcí, kterým dospělí nepřikládají význam. V humorné až groteskní poloze hodnotí svět kolem sebe - typické "Čecháčky" v době okupace (hrdiny i kolaboranty). V centru dění stojí Věřina svérázná rodinka - tatínek Josef, čerstvý vdovec (Stanislav Zindulka), a jeho nová družka Anička, statečná "Amazonka" (Helena Růžičková) pronášející k Věrce nezapomenutelnou větu: "Nic ty se neboj! Na tragickéj život jsem já pes!"<sup>190</sup> Rodina je nucena prchnout z pohraničí před Němci do Brna a u Josefových rodičů přečkat válku. Kontrastní je ústřední manželský pár Josefa a Anny. Pošťák Josef, malý muž s velkými plány, idealista, vlastenec a divadelní ochotník. Kuchařka Anna, praktická žena, milující bytost s velkým tělem i srdcem, snažící se být v každé situaci spravedlivá. Komická dvojice působí ve svém temperamentním, živelném chování legračně, ale ne směšně. Divák se ztotožní s jejich malým válečným hrdinstvím (Josef poslouchá ilegální rozhlas, sympatizuje s komunisty a Rusy, Němcům dělá naschvály, Anna pašuje jídlo z vesnice do města a potravinami podporuje i místní odbojáře), baví se jejich jemným humorem i lidovými moudry (Anna oslovuje Josefa: "srágorko", "pumpříku", Josef komentuje jakoukoliv lidskou hloupost jako "kapitální békovinu"<sup>191</sup>). V poetickém a humánním duchu je zachycen dětský svět na pozadí dramatické války. Za lyrickou kamerou stáli Vladimír Smutný a Jan Čuřík (od čtvrtého dílu již samostatně Čuřík). Kachyňa se opět projevil jako kvalitní vypravěč. V dynamickém příběhu oceníme svižné dialogy, přesvědčivou charakterizaci postav a realistické situace.

V tragikomickém seriálu zaznamenáme řadu výborných hereckých výkonů. Kromě zmiňované ústřední trojice dále uvidíme: Zdeňka Řehoře, Oldřicha Vlacha, Jiřího Langmajera, Vladimíra Javorského, Jiřinu Třebickou, Františka Husáka, Lubomíra Kostelku, Alenu Vránovovu, Zdeňka Ornesta, Karla Heřmánka. Figurky z malého města (policista, lékárník, vinárník, bláznivá stará panna, hluchoněmý strýček, ambiciózní básník) dodávají příběhu atmosféru. Z židovských postav se zde objeví celkem tři vedlejší. V úvodu seriálu vystupuje zubní lékař Steiner (Řehoř), který nástup nacismu vnímá jako biblickou potopu světa. Dozvídáme se pouze, že v pohraničí skončil tragickou smrtí. Další postavou je bohatý advokát Artur Breber (Ornest), který se na konci války vrací z koncentračního tábora domů do Brna. V zuboženém stavu v doprovodu židovského přítele (Heřmánek) navštíví svoji manželku (Vránová), která se s ním v době okupace ze strachu rozvedla a měla poměr s německým důstojníkem. Po osvobození, v hysterii a opilosti, pod vlivem výčitek svědomí, spáchala po setkání s Breberem sebevraždu. Židovské osudy jen vypovídají o tragickém čase války, dokreslují nejednoznačnou dobu, ve které se prolínala zbabělost s hrdinstvím. Seriál pro hlavní hrdiny končí nadějí - cestou za svobodou. Rodina, která se rozroste o dalšího člena, odjíždí do vysněného domova zpět do Frývaldova, kde idylický příběh jednoho dětství začal.

---

189 Xantypa 1996, č. 4, s. 79. Článek Oty Sládka, Život a doba režiséra Karla Kachyni.

190 citace ze seriálu *Vlak dětství a naděje*, režie Karel Kachyňa (ČST 1989).

191 tři citace tamtéž.



*Vlak dětství a naděje* (1989), hlavní hrdinka Věrka (Zaneta Fuchsová) s lékařem Steinerem (Zdeněk Řehoř).

Doboví recenzenti se shodli a všichni hodnotili *Vlak dětství a naděje* jako zdařilé umělecké dílo, poutavé a působivé - „vrcholný příspěvek k tzv. okupační tematice“<sup>192</sup> (Mirka Spáčilové ve Svobodném slovu), jedinečné vyprávění bez patosu a frází (Zemědělské noviny, Lidová demokracie, Práce, Rudé právo). Konstatovali, že bylo chybné rozhodnutí nasadit jej do programu v sobotní podvečer (v pět hodin odpoledne v čase seriálů pro děti). Televize svůj krok odůvodnila, že šlo o rodinný seriál vzniklý v Hlavní redakci pořadů pro děti a mládež. Kritici poukazovali na vynikající herecké výkony - „jemně vytříbenou práci s herci“<sup>193</sup>, zvládnutou psychologii postav, obrazovou koncepci a také nápad uvést seriál v šesti dílech, čímž se tvůrci vyhnuli zbytečnému rozměňování děje do tradičních třinácti částí. Mirka Spáčilová ve Svobodném slovu uvedla:

„Ačkoliv ne všechny konkrétní reálie mohly děti plně pochopit, prostý, citově vyvážený a především lidsky konkrétní příběh příslivečných „brabenečků národa“ je uvedl do atmosféry doby přístupněji než obvyklá „velká bojová plátna“ s neosobními kolektivními hrdiny a antihrdiny. (...) Optika dětského pohledu na okolní události, vyjímající zdánlivě netypické,

192 Svobodné slovo 11. 4. 1989.

193 Lidová demokracie 12. 4. 1989.

groteskní detaily a z nich následně skládající jedinečný, obecněji platný obraz světa, vtiskla seriálu půvabnou poetiku a vzácnou očistu „smíchu skrze slzy“. (...) Veškeré složky v stylové i obsahové jednotě sloužily (...) tak působivé výpovědi o základních lidských hodnotách, o rodinné a vůbec lidské pospolitosti, o nepatetickém každodenním hrdinství.<sup>194</sup>

---

194 Svobodné slovo 11. 4. 1989.

#### 4. 3. Závěr k hrané tvorbě v éře normalizace

Zhodnocení situace v televizi v normalizačních 70. a 80. letech a její dopad na hranou tvorbu popsala dramaturgyně Jana Dudková: "Ano, Československá televize sedmdesátých a osmdesátých let sloužila, byla ovládána režimní mocí, přímo řízena ústředním výborem KSČ. Přesto v té době vznikla díla, která nesporně patří k uměleckým hodnotám: Moskalykova *Babička*, jejíž scénář napsal pod režisérovým jménem František Pavlíček, televizní ztvárnění hudebně dramatických děl z dílny režisérů Petra Weigla, Evy Marie Bergerové, některé hry Jiřího Hubače, dramatické miniatury Oldřicha Daňka, některé brilantní revuální kreace Jána Roháče nebo Zdeňka Podskalského, Kachyňovi *Zlatí úhoři* (podle Oty Pavla), jeho seriál *Vlak dětství a naděje* a řada dalších. Stává se to i v dobách temna."<sup>195</sup>

Pokud se ohlédneme za hranou tvorbou s židovskou tematikou v éře normalizace, kdy bylo celkově z politických důvodů minimalizováno židovské prostředí, nejvýše stojí Kachyňovy zdařilé adaptace: poetický televizní film *Zlatí úhoři* a tragikomický seriál *Vlak dětství a naděje*. Oba pořady byly prodány do několika zemí. *Zlatí úhoři* do patnácti států: roku 1979 do NDR, v roce 1980 do NSR, v témže roce i do Norska, Polska, Finska a Dánska. O rok později do Bulharska a Švédska. Roku 1982 do anglické BBC a Francie. O rok později do Austrálie. Mezi dalšími zeměmi, které projevíly zájem, bylo Japonsko (1987) či naposledy Litva s Estonskem (1992) a Tureckem (1996). Seriál *Vlak dětství a naděje* byl koupen do deseti států, v roce 1990 do Bulharska, Polska, Maďarska, NDR, Mongolska a bývalé Jugoslávie. Roku 1992 do Litvy, Estonska, dále do Turecka (1996) a Slovenska (1998).

---

195 Cysařová, Jarmila: *Televize a totalitní moc 1969-75*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998, s. 84.

## 5. Fenomén seriálů

V době normalizace byly u diváků populární seriály,<sup>196</sup> protože lidé toužili uniknout z šedivé reality, vnímali příběhy jako uvolňující záležitost, rozptýlení, chtěli se pobavit. Z hlediska repríz dominovaly zábavné humorné seriály, např. *Chalupáři*. Pokud se podíváme na definici seriálu, měl by mít bohatý děj, přitažlivé postavy, se kterými se divák musí ztotožnit. Vyprávění by mělo zaujmout, překvapovat, napínat a zejména nenudit. Proto je u seriálů důležitá pravidelnost a rozčlenění do jednotlivých dílů (původně se natáčelo třináct dílů, které odpovídaly třinácti týdnům naplánování jednoho kvartálu, přičemž každý díl se vysílal jednou týdně). „Když má třináct pokračování, musí mít třináct oblouků, které nesou celkovou klenbu jako ty klasické staré mostní konstrukce. Aby se klenba nikde neprohýbala, musí mít každý oblouk, každý díl své dramatické peripetie, ale přitom musí být vystavěn tak, aby jeho konec byl východiskem pro další konflikt, a ten zase půdou pro další zvrat. Proto krize a katarze těch malých oblouků musí vypadat jinak než v normálním dramatickém díle, kdežto krize a katarze u toho velkého oblouku se vlastně neliší, leda v proporci. Ale i tady platí dost přísné zákony. Dobře rozvržená expozice, úvod do děje, by měla trvat tři díly, ale v nich se už musejí tvořit zárodky konfliktu, který by měl nejpozději ve třetím díle nabýt zřetelné podoby; katastrofa by měla být v jedenáctém díle, a tak dále.“<sup>197</sup>

Divák s televizními postavami, s osudy svých hrdinů uniká do virtuálního světa. Výhodou je, že příběhy sleduje v domácím prostředí, v pohodlí domova. Seriálu se občas říká pohádka pro dospělé. Divák očekává happy-end, proto tvůrci vytváří iluzi, že dobro nakonec po všech peripetiích zvítězí.

Zde se nabízí krátké ohlédnutí za historií českého seriálu. První český seriál *Rodina Bláhova* v režii Jaroslava Dudka, pod názvem *V novém bytě*, měl premiéru 9. 12. 1959. Autorem čtvrtého příběhu byl Jaroslav Dietl. Jednalo se o několik příhod ze života členů rodiny Bláhových. Šlo o situační komedii z denního života, ve které ještě neexistoval propojený děj. Souviselo to i s tím, že seriál se vysílal jen jednou měsíčně (od prosince 1959 do listopadu 1960).

Patnáctidílný seriál *Tři chlapi v chalupě* byl kolektivním počinem (František Filip režíroval čtyři, Jaroslav Dudek a Miroslav Zachata po třech, Jaromír Vašta a Václav Hudeček po dvou a Jiří Nesvadba jeden díl). Vysílalo se opět jednou měsíčně (od 18. 10. 1961 do 12. 12. 1962). Nejen režisérů, ale i scenáristů bylo několik (Jaroslav Dietl napsal sedm dílů, Jiří Hubač čtyři, Ilja Prachař tři a Josef Barchánek jeden). Děj, který se odehrával v prostředí vesnice, reflektoval současnost. Vyprávění se točilo kolem dědy Potůčka. Seriál, který byl nabit komediálními a žánrovými situacemi, vzbudil u diváků velký ohlas.

Režisér František Filip o *Třech chlapech v chalupě* prohlásil: "Ohlas seriálu byl obrovský. Diváci viděli, že to nebyla jen sepsaná a secvičená hra. Zcela mimořádný ohlas mělo natáčení posledního dílu, tedy svatby dědy Potůčka - Lubomíra Lipského a Stelly Zázvorkové. Pražané

196 Tento stav oblíbenosti seriálů trvá dodnes nejen u nás, ale i ve světě.

197 Smetana, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha, ISV nakladatelství 2000, s. 66.

v ulicích sledovali natáčení svatebního průvodu, davy byly na Václavském náměstí, před Staroměstskou radnicí, ale nedívali se na to jako na nějaké filmování, ale na svatbu postav, které si oblíbili."<sup>198</sup>

Pod rodinným sedmidílným seriálem *Eliška a její rod* (1966) jsou podepsáni scenárista Dietl a režisér Filip. Zde si jednu z posledních rolí zahrála Olga Scheinpflugová (zemřela v roce 1968), excelovala v postavě stárnoucí hospodské a zároveň číšnice. Vyprávění bylo vystavěné na dialozích a zachytilo život několika obyčejných lidí (soustředilo se na psychologii postav, jejich city a vztahy). I tento seriál vznikl v malém studiu v primitivních technických podmínkách.

"První tři průkopnická díla českého seriálu - *Rodina Bláhova*, *Tři chlapi v chalupě* a *Eliška a její rod* - můžeme označit nejspíš jako výsledky mladého nadšení, osobitého talentu i tvůrčího dobrodružství."<sup>199</sup>

Tzv. zlatá éra českých seriálů začala až *Sňatky z rozumu* (1968) podle románu Vladimíra Neffa, kdy se natáčelo již filmovou technologií. Scénář Otty Zelenky a dramaturgyně Bohumily Zelenkové měl z hlediska pokračování důsledně propracovaný děj. Pětidílným seriálem provázel hlas vypravěče Václava Vosky. Děj zasazený do druhé poloviny 19. století je jakousi kronikou českého národního života. Na třech rodinných příbězích, které se točily okolo dobových sňatků z rozumu (podle pravidla: majetek musí ustoupit lásce), bylo ukázáno prostředí nastupující české buržoazie. Ta musela obstát v německé konkurenci. Sledujeme podnikání dvou Čechů: Martina Nedobyla (J. Vala), provozovatele první české špeditérské firmy, a obchodníka Jana Borna (V. Ráž), dále vidíme rodinu soudního úředníka doktora Váchy (M. Nedbal) a jeho dvou dcer toužících se provdat. *Sňatky z rozumu* se vyznačují výbornými hereckými výkony, bohatou výpravou a kostýmy, doprovázeny emotivní hudbou. Adaptace Neffova románu předznamenala jeden z trendů seriálu - rodinné drama na pozadí společenských dějinných událostí, kde dochází ke konfrontaci minulosti s přítomností (viz *F. L. Věk*, *Zlá krev*, *Cirkus Humberto*, *Vlak dětství a naděje*). Všechny tyto seriály byly realizovány podle kvalitních předloh, měly zvládnutou psychologii postav, pod režii byli podepsáni Filip nebo Kachyňa, kteří měli cit pro herecké obsazení. Režisér Filip k tomuto prvnímu trendu dodává:

"Šlo o literaturu, to znamená psychologicky důsledně vykreslené složité lidské charaktery a jejich osudy, prostředí atd., nikoliv jen o lehké spotřební zboží. Seriál vyprávěl o osudech národa a velkých historických událostech. Protože se na scénářích pracovalo před jarem 1968 a natáčely se na podzim 1968, vysílaly se v době začínající normalizace, a promluvily národu z duše. Diváci, nešťastní z posrpnového vývoje, v seriálu nacházeli útěchu, naději i povzbuzení."<sup>200</sup>

Druhým trendem byly seriály ze současnosti, rozdílné v úrovni zpracování, viz tři zmiňované: *Rodina Bláhova*, *Tři chlapi v chalupě*, *Eliška a její rod*, dále např.: *Taková normální rodinka*, *Byl jednou jeden dům*, *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Chalupáři*, *Muž na*

---

198 tamtéž, s. 26-27.

199 tamtéž, s. 30.

200 tamtéž, s. 33.

*radnici, Žena za pultem, Nemocnice na kraji města, Inženýrská odysea, Dobrá voda, My všichni školou povinní, Sanitka, Velké sedlo.*

Nejslavnějším seriálem se stala *Nemocnice na kraji města*, která poprvé v naší televizní historii byla prodloužena o další pokračování (na třináct dílů odvysílaných v roce 1978 navázalo dalších sedm v roce 1981 v koprodukcí s německou televizí). V seriálu režiséra Jaroslava Dudka, který byl precizně vystavěn a na svou dobu měl nebývalý spád, svižné dialogy, se představila plejáda českých herců. Mezi nimi dominoval Ladislav Chudík v roli primáře Sovy (během natáčení vystřídal zemřelého Karla Högra). Diváci ocenili lehkost vyprávění, humor, zamilovali si příběhy z atraktivního lékařského prostředí (seriál vznikl v nové nemocnici v Mostě). Scénář napsal Jaroslav Dietl, který patřil mezi kvalitní vypravěče.<sup>201</sup> "Příznivce měl hlavně mezi diváky. Ochotně přijímali zábavnost jeho her a seriálů, oceňovali jeho nementorský tón a postřeh pro zobrazení každodenních lidských starostí i slabostí; byl jejich vlídným zrcadlem, jež se jen málokdy na ně rozzlobilo a řeklo, co si o nich doopravdy myslí."<sup>202</sup>

*Nemocnice na kraji města* jen ukázala další směr. Dodnes nejpřitažlivější jsou seriály rodinné nebo kriminální, ideálním typem je skloubení rodinného prostředí s profesním, jak tomu bylo u zmiňované *Nemocnice na kraji města*, přičemž právě lékařské prostředí patří u diváků mezi nejpoblárnější. Dramaturgyně Bohumila Zelenková k praxi psaní seriálu dodává:

"Žádala jsem po autorech, aby koncipovali seriál jako několikadílňý ukončený dramatický příběh. Znalost konce příběhu zdůrazňuji. Nikoliv sled událostí, volně na sebe navazujících, ale dramatický příběh. Znalost konce příběhu umožňuje budovat stavbu celého seriálu jako jednolitého dramatického celku, jehož vyprávění odpovídá aristotelovské zákonitosti. Jen dramaticky postavený příběh (jako sled příčin a následků) umožňuje povýšit napínavé vyprávění na smysluplné podobenství, kterému nechybí myšlenka a poučení."<sup>203</sup>

Pokud se zabýváme českými seriály ze současnosti, žánrově je lze označit jako "realistické hry ze života s prvky dramatickými i komediálními".<sup>204</sup> V době normalizace v mnoha seriálech vystupují jako hlavní postavy politicky angažovaní jedinci. Přesto ve výsledku i tyto seriály nabízely určité pozitivní východisko, televizní hrdinové se zastávali ohrožených, ponižovaných, čímž tvůrci reagovali na morální krizi v éře normalizace:

"Ve všech těch hrách a seriálech byl přitom jádrem příběh spíš rodinný, každodenní, nenápadný, než atraktivní, jenž by diváky udivoval nějakou extravagantností a neobvyklostí.

201 Jaroslav Dietl (1929-1985), jak už bylo řečeno, s televizí spolupracoval od samých začátků již v roce 1953 a po skončení FAMU v roce 1955 do ní nastoupil jako dramaturg. Dietl psal divadelní hry, filmové scénáře, ale proslavil se především jako autor televizních seriálů (například zmiňovaní *Tři chlapi v chalupě*, *Eliška a její rod* či seriál prodaný do NSR *Nemocnice na kraji města*). Pro jeho televizní tvorbu jsou typické dobře napsané dialogy, zvládnutá psychologie postav a cit pro rytmus vyprávění. Populární se stal cyklus *Bakaláři* (příběhy na náměty televizních diváků), do něhož v 70. letech napsal mnoho scénářů. V jeho díle nalezneme i seriály natočené na politickou objednávku (například *Nejmłodší z rodu Hamrů*, *Muž na radnici* nebo *Okres na severu*).

202 Smetana, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha, ISV nakladatelství 2000, s. 70.

203 tamtéž, s. 112-113.

204 tamtéž, s. 120.

Zdá se, že právě takový neefektní příběh, jenž hledá "perličku na dně" všednosti a obyčejnosti, je typický i specifický pro českou televizní i seriálovou tvorbu. Nejsou to příběhy příliš dramatické, jak to ostatně také odpovídá tradici českého divadelního umění, které asi nikdy výrazně dramatické nebylo, a patrně se nemůže co do dramatického účinku měřit s jinými národními literaturami. A nebude to asi jen záležitost samotných autorů, že jejich hry nestrhují bezdechým napětím a hloubkou dramatičnosti, ale kořeny budou sahat až kamsi do hlubin národního života české společnosti, k základním národním postojům, které častěji mířily víc ke kompromisu, váhavosti, ale i přizpůsobivosti a bolestícnosti, než k jednoznačné a odvážné akci, jež se v naší domovině rodí zřídka."<sup>205</sup>

Pokud shrneme seriálovou produkci, k úspěšným a reprízami prověřeným titulům patří právě: *Sňatky z rozumu*, *F. L. Věk*, *Chalupáři*, *Nemocnice na kraji města*, *Sanitka*, *Dobrodružství kriminalistiky*, dále hry autorů: Jiřího Hubače, Zdeňka Svěráka, Jana Otčenáška, Oldřicha Daňka, Františka Pavlíčka, Jana Jílka, Romana Hlaváče, Vladimíra Körnera, Otty a Bohumily Zelenkových, Romana Ráže, Marie Poledňákové, Jaromíry Kolárové, Markéty Zinnerové. Díky kvalitním scénářům, dobrému hereckému obsazení a zvládnuté režii se podařilo natočit mnoho cenných televizních děl.

---

205 tamtéž, s. 128.



### III. KAPITOLA 90. LÉTA 20. STOLETÍ

#### 6. Svobodná léta

Dne 17. listopadu 1989 proběhla sametová revoluce, ale z televizního vysílání se o událostech na Národní třídě a následných demonstracích divák dozvěděl až 22.11., kdy z Václavského náměstí bylo odvysíláno v rámci studia *Kontakt* šest přímých vstupů. Čtyři další vstupy byly zcenzurovány. Zpravodajství zkreslovalo skutečnost. O shromáždění studentů na Albertově k padesátému výročí smrti Jana Opletala zazněly fráze: "akce se účastnili i lidé, kteří ji zneužili k protisocialistickému vystoupení", "část shromážděných se vydala do centra, kde se pokusila narušit veřejný pořádek". Tato informace byla pokryta neutrálním záběrem z Národní třídy. 18. listopadu si divák v televizních zprávách vyslechl, že manifestaci uspořádali "neoficiální a nevládní organizace" a "k obnovení pořádku a klidu zakročily pořádkové jednotky Veřejné bezpečnosti".<sup>206</sup> Stejně neobjektivně pokračovalo zpravodajství i následující dny. 19. listopadu řešilo údajnou smrt studenta Martina Šmída. 20. listopadu se sice zabývalo stávkovým děním (rozhovory se studenty, zprávy o aktivitách nehrajících divadel), ale v okleštěné verzi, kde stále se používala komunistická rétorika, například ve vládním prohlášení přečteném ve zprávách stálo:

"Nechceme jít cestou provokací, kterou se nám pokoušejí vnutit určité společenské živly (...), vlády souhlasí s opatřeními, která měla za cíl obnovit pořádek, chránit majetek a životy občanů."<sup>207</sup>

Z důvodu šíření dezinformací a manipulace televizního zpravodajství se 21. listopadu sešli zaměstnanci ČST v garážích přenosové techniky na Kavčích horách (s transparenty: "Kdy uslyšíme pravdu ve vysílání ČST?"<sup>208</sup>), přičemž den předtím závodní výbor ROH ČST v Praze odeslal vládě dopis proti násilí na Národní třídě. Stanovisko ROH sdělil předseda výboru Antonín Dekoj:

"My, pracovníci přenosové techniky (...), důrazně protestujeme proti brutálnímu zásahu bezpečnostních složek dne 17. listopadu 1989. Žádáme, aby celá tato ostudná událost byla řádně vyšetřena a viníci potrestáni. Dále jako pracovníci sdělovacích prostředků trváme na tom, aby televizní zpravodajství, informující naši veřejnost, bylo pravdivé, objektivní a úplné. (...) Pokud nebudou tyto požadavky splněny, připojíme se k dvouhodinové stávce 27. listopadu 1989 od dvanácti do čtrnácti hodin. Zároveň toto shromáždění vyjadřuje plnou podporu svolání Občanského fóra a vysokých škol."<sup>209</sup>

Dne 21. listopadu, kdy v garážích a nádvoří Kavčích hor se shromáždil dav kolem dvou

---

206 čtyři citace převzaty od Cysařové, Jarmily: Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999, s. 36.

207 tamtéž, s. 37.

208 tamtéž, s. 37.

209 tamtéž, s. 37.

tisíc lidí (zpočátku pouhá stovka jedinců), byla v ČST konečně "prolomena pasivní rezistence a dlouholetá nespokojenost televizních pracovníků s manipulováním mocí vyvřela".<sup>210</sup> Stanovisko ROH podpořil celozávodní výbor KSČ v ČST.

Dne 22. listopadu protesty pokračovaly, zaměstnanci žádali od vedení televize zveřejnění petic studentů, divadelníků, výtvarníků a Občanského fóra, dále objektivní zpravodajství včetně využití záběrů natočených studenty FAMU na Národní třídě a reakcí v zahraničním tisku. 22. listopadu v odpoledním vysílání studia *Kontakt* bylo kromě zmiňovaných přímých vstupů z Václavského náměstí odvysíláno televizní prohlášení kardinála Františka Tomáška a herce Rudolfa Hrušínského. V garážích z televizních pracovníků kromě techniky a administrativy se z tvůrců angažoval zejména režisér František Filip. Pracovník televize a přímý účastník Vít Charous na situaci v garážích vzpomíná:

"Z dnešního hlediska je úsměvné, jak jsme tam dostávali přes vrátnici lidi mimo televizi, například politologa Bohumila Doležala. Pro televizi byli estébáci, samozřejmě i ve vrátnici, přijela dokonce zásahová jednotka. Vypadalo to, že obsadí televizi. Byl to poslední mocenský pokus."<sup>211</sup>

Iniciátor garáží Antonín Dekoj podotýká:

„Členové KSČ za mnou chodili, abych shromáždění rozpustil. Taky si mě zavolali do takové malé zasedačky, bylo tam z televize několik zřejmě tajných spolupracovníků StB, a vyvinuli na mne tlak, abych celé hnutí zarazil, že bychom měli mítinky zrušit a tak dále. Samozřejmě jsem nechtěl a ani to už nešlo. Šel jsem tam s nimi sám. Ale zapracovala solidarita mezi mužskými. Najednou do místnosti vešlo osm nebo deset našich chlapů – jakoby na pomoc. Nechci nic dramatizovat, ale nikdo nemohl tušit, jestli mě třeba neodvedou zadním vchodem a někam neodvezou.“<sup>212</sup>

V této napjaté atmosféře, kdy neustále hrozilo obsazení televize Lidovými milicemi, možné přerušení vysílání, pracovníci techniky odvezli přenosové vozy mimo dosah budov Kavčích hor. Technici i přes zákaz ředitele natáčeli s přenosovými vozy v ulicích, tisíc dvě stě zaměstnanců ČST začalo stávkovat a mnoho lidí přicházelo do televize s rezolucemi.

Dne 24. listopadu, kdy Miloš Jakeš a ostatní členové předsednictva a sekretariátu ÚV KSČ rezignovali na svou funkci, byl odvysílán sestřih z materiálů FAMU z Národní třídy. Pořad trvající čtyři a půl minuty se objevil ve 20.25 hodin na prvním programu pod názvem *17. listopad 1989* a ve večerních hodinách na druhém programu v pořadu *Sondy*.

Dne 25. listopadu byl zvolen stávkový výbor ČST Praha a došlo k přímému přenosu z Letenské pláně, kde na podporu Občanského fóra demonstrovaly statisíce lidí. 26. listopadu byla ustanovena Programová rada jednáající o skladbě programu a aktualizaci zpravodajství. 27. listopadu se k požadavkům Občanského fóra a ke generální stávce připojili i shromáždění

---

210 tamtéž, s. 38.

211 tamtéž, s. 40.

212 tamtéž, s. 61.

zaměstnanci ČST Praha a vytvořili celotelevizní Občanské fórum. Ředitel televize Libor Batrla byl odvolán a místo něj byl federální vládou premiéra Ladislava Adamce dosazen dosavadní mluvčí federální vlády Miroslav Pavel. Ten také 30. listopadu v garážích pronesl zásadní větu:

"Televize přestala být ideovým nástrojem jedné politické strany."<sup>213</sup>

Dne 4. prosince Občanské fórum ČST Praha odevzdalo novému řediteli požadavky týkající se personálních změn (např. do čela zpravodajství obsadit nestraníky), dále ukončení činnosti KSČ a Lidových milic v ČST Praha a také poskytnutí prostoru pro pravidelné vysílání Občanského fóra a Celostátnímu koordinačnímu stávkovému výboru studentů. Pokud by požadavky nebyly splněny do 8. prosince, hrozila by stávka v podobě pětiminutového přerušování vysílání *Televizních novin*. Dalším rozhodujícím momentem v prosincovém dění televize bylo propuštění předlistopadových moderátorů (Vejvoda, Fořt, Morávek, Janků, Vaniček, Žáková a další) a založení odborové organizace. V lednu následovalo ustanovení rehabilitační komise<sup>214</sup> a zrušení kádrového a personálního úseku v televizi

Televize se musela reorganizovat, začala být vnímána jako veřejnoprávní instituce, kde platily demokratická pravidla svobodné společnosti (např. ve zpravodajství serazil apolitický a profesní přístup, na nové moderátory se vypisovaly konkurzy). Objevily se nové pořady (*Názory - stanoviska*, *Studio dialog*, *Půlhodinka osobností*, *Na aktuální téma*, *Vysílá OF*). S úspěchem byl reprízován trezorový seriál *F. L. Věk*. S napětím byl sledován přímý přenos z Vladislavského sálu, kde proběhla volba Václava Havla do funkce prezidenta republiky a následně jeho novoroční projev 1990.

Ředitel televize Miroslav Pavel vydal Rozhodnutí o reorganizaci ČST, ve kterém charakterizoval televizi jako státní sdělovací prostředek. Dále navrhoval, aby vliv na řešení programových a personálních otázek měla Politická programová rada, složená ze zástupců politických stran včetně KSČ. Na základě tohoto pojetí televize byl Pavel 11. ledna odvolán a do jeho funkce zvolen známý televizní publicista z 60. let Jindřich Fairaizl, který se po dvaceti letech do televize navrátil. Zde uskutečnil klíčové personální změny (v celé federaci pracovalo v televizi deset tisíc lidí a tento stav měl být do konce dubna 1990 snížen o dva tisíce), ale z důvodu přepracovanosti byl 28. února hospitalizován. Ve funkci ředitele ho 12. března vystřídal Jiří Kantůrek, který byl od 1. ledna šéfredaktorem Hlavní redakce dokumentaristiky a publicistiky a v 60. letech působil jako novinář a televizní publicista.

Programovou skladbu svobodného roku 1990 charakterizuje novinářka Jarmila Cysařová takto:

„V programu televize se mezitím objevovaly horečně připravované nové pořady, diskuse, přímé přenosy, ankety, dokumenty, otevíraly se televizní i filmové trezory. Na obrazovku se dostaly dokumenty Originálního videožurnálu, disidentské audiovizuální reportáže z

213 tamtéž, s. 44. Dva dny před Pavlovým výrokem tj. 28. 11. 1989, se KSČ zřekla vedoucí úlohy ve státě.

214 Rehabilitační komise se zabývala celkem 207 případy a rehabilitovala 156 pracovníků, přičemž nejvíce postižených bylo z první poloviny 70. let. Většina lidí se po revoluci navrátila ke svému původnímu zaměstnání.

občanských iniciativ a protestů proti předlistopadovému režimu.“<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Cysařová, Jarmila: Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999, s. 50.

## 6. 1. Hraná tvorba

Po listopadu 1989 v reakci na svobodnou - necenzurovanou tvorbu se na obrazovce vyskytly hry zakázaných autorů. Rovněž se objevila témata s novým pohledem na naši minulost, kterou se tvůrci snažili rehabilitovat. Spadají sem hry např. Františka Pavlíčka, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Milana Uhdeho, Ivy Procházkové, Vlastimila Venclíka, Petera Karvaše, Václava Havla. Dále podle děl emigrantů byly natočeny: seriál *Nanebevstoupení L. L.* na motivy knihy Oty Filipa, seriály *Hříchy pro pátera Knoxe* a *Prima sezóna*, oba podle předloh Josefa Škvoreckého. Podle scénáře Pavla Kohouta, který napsal spolu s Jelenou Mašínovou, vznikl seriál *Konec velkých prázdnin*. Jiří Stránský, který byl v 50. letech vězněn v Jáchymově, své zážitky zachytil v seriálu *Zdivočelá země*, kde na scénáři pracoval spolu s režisérem Hynkem Bočanem. Obdobně Eva Kantůrková své pocity z vězení v Ruzyni vyjádřila ve stejnojmenném románu, podle kterého byl realizován seriál *Přítelkyně z domu smutku*, na kterém se na scénáři podílela s Václavem Šaškem.

## 6. 2. Židovská tematika v hrané tvorbě

Porevoluční hraná tvorba s židovskou tematikou je ze všech zmiňovaných období Československé televize nejbohatší (objevuje se zde dvacet čtyři inscenací a seriálů), což jen souvisí se svobodnými realizačními podmínkami a chutí tvůrců ztvárnit téma, které bylo doposud z politických důvodů opomíjeno. Jako první zareagoval režisér Dušan Klein, který natočil na začátku devadesátých let hned dvě tragikomedie s hlavními židovskými hrdiny *Nepoužitelný Max* a *Kafka to taky neměl lehký* (pokud nepočítáme seriál *Přísahám a slibuji* režiséra Františka Filipa, který byl realizován ještě před rokem 1989, do vysílání vstoupil v roce 1990 a vyskytuje se zde pouze vedlejší židovská postava). V porevoluční hrané tvorbě s židovskou tematikou se objevuje celkem deset seriálů, třináct televizních inscenací a jedna povídka. Díla se vyznačují tematickou i žánrovou pestrostí (celkem třináct dramát). Nechybí ani literární adaptace českých i zahraničních autorů, přičemž převládají domácí látky (celkem sedmnáct předloh, pokud sem můžeme zahrnout novelu *Sjezd abiturientů* pražského rodáka Franze Werfela). Z cizích předloh jsou zpracovány pouze dva texty Američana Bernarda Malamuda a Němce Hanse Fallady. Z našich spisovatelů je nejvíce zastoupen Karel Poláček, a to celkem třikrát (jde o židovské anekdoty *Uctívá poklona, pane Kohn*, dále komediální seriály *Bylo nás pět* a *Vše pro firmu*). V předlohách dominují texty židovských spisovatelů (jde celkem o jedenáct děl). Zajímavostí je, že převažují látky z minulosti, pouze dvě inscenace se odehrávají v současnosti (*Nepoužitelný Max* a *Den, kdy unesli papeže*).

## 6. 2. 1. Tragikomické „začátky“ Dušana Kleina

### *Nepoužitelný Max*

Jak už bylo řečeno, první, kdo reflektoval nedávnou komunistickou minulost, byl režisér Dušan Klein, který se rozhodl zachytit nelehký židovský úděl v éře normalizace v inscenacích *Nepoužitelný Max* (1991) a *Kafka to taky neměl lehký* (1992). Pro obě díla je společný žánr tragikomedie a inspirace osobností Franze Kafky. *Nepoužitelný Max*, napsán Rudolfem Rážem a pod dramaturgií Eduarda Vernera, vypráví o židovském intelektuálovi, který má příznačné jméno Maxmilián Kafka (Viktor Preiss). Mapuje kritických dvacet let v naší historii: od roku 1969 až do svobodného roku 1989. Max, který si je vědom svého židovství, se na něj neustále odvolává (čte Kafkův *Proces*, vystřihuje si ideologické články o mezinárodním sionistickém spiknutí, trpí komunistickými antisemitskými narážkami, vzpomíná na smrt tety zahynulé v koncentračním táboře). Strach je pro něho základním lidským pocitem a východiskem všech situací. V hloubi duše nesouhlasí s totalitní společností všeobecně, přesto jí podléhá a přizpůsobuje se jí. Na příběhu ustrašeného spisovatele - rozhlasového redaktora je zachycena absurdnost doby. Max proplovává komunistickým režimem, snaží se neodporovat (ani své spotřební přihlouplé manželce /Nad'a Konvalinková/, ani ambiciózní milence /Veronika Freimanová/). Jakémukoliv tlaku se poddává a ustupuje. Nedokáže se zařadit do společnosti (není schopen ani emigrovat).

Na jedné straně kryje tvorbu disidenta Hvízdala (Miloš Vávra) a publikuje ji pod svým jménem, také vytvoří pro normalizační dramaturgii nepřijatelnou existenciální hru *Příběh* (parafrázi na evangelium založenou na myšlence: nebýt Jidáše, nebylo by ani Krista).<sup>216</sup> Na druhé straně jako pokání uvede tendenční hru o osvobození. I když tvrdí, že není "dost zralý",<sup>217</sup> přesto vstoupí do KSČ, podepíše Antichartu a po emigraci své milenky začne spolupracovat s StB. Max dělá jakousi kariéru z donucení, získá post šéfredaktora v rádiu a po revoluci je ze svého místa paradoxně disidentem Hvízdalem vyhozen. V tento moment konečně přebírá za své celoživotní jednání a vinu zodpovědnost a ve chvíli nejvyššího ponížení (bez práce, opuštěn manželkou) zvolí smrt. Spáchá sebevraždu v podobně komickém duchu, v jakém prožil svůj nevydařený život (dopíše své paměti pod názvem *Poselství budoucím generacím* a nechává se přejet buldozerem likvidujícím jeho rozpadlou chatku).

Max svou věčnou nerozhodnost komentuje slovy: "Už jako malej kluk jsem každému přitakával, já jsem se prostě bál oponovat, dát najevo nesouhlas, to už je prostě taková povaha, s tím se nedá nic dělat. Kdyby byli všichni takoví, tak by to bylo v pořádku, jenže oni jsou jiní."<sup>218</sup>

Tragikomická hra je postavena na výborném herectví Viktora Preisse, na jeho gestech,

---

216 Tento motiv vycházející z nesynoptického evangelia sv. Jana se již objevil v díle *Poslední pokušení* spisovatele Nikose Kazantzakise z roku 1987, které o rok později zfilmoval americký režisér Martin Scorsese pod názvem *Poslední pokušení Krista*.

217 citace z inscenace *Nepoužitelný Max*, režie Dušan Klein (ČST 1991).

218 tamtéž.

mimice, jemném humoru a dobře napsaných dialozích. Kouzelné jsou Maxovy milostné avantýry, kdy se necítí být ani Židem, ani soudruhem, ale svobodným člověkem. Porevoluční inscenace se nenásilným stylem a vtipným nadhledem ohlédla do nedávné minulosti. V jednoduché, obrazově strohé formě (celá inscenace se odehrává v interiérech) ukázala věčné téma hledání identity.

Dobové recenze byly rozporuplné, na jedné straně kritické vůči inscenaci (Rudé právo, Zemědělské noviny), novináři hru spatřovali jako schematickou a tezovitou, napěchovanou manželskými, pracovními, sexuálními, rasovými a politickými problémy. Na druhé straně nadšené (Mladá fronta Dnes, Lidové noviny), ocenili herecké výkony (Viktora Preisse a Nadi Konvalinkové), hru hodnotili jako odvážný pohled na léta minulá včetně ironického glosování postrevoluční doby, pozitivně vnímali typického malého hrdinu poznamenaného strachem, jehož „slušnost“ ve výsledku vadí všem. Novinářka Mirka Spáčilová v Lidových novinách uvedla:

„Něméně vítám-li půvabně a mrazivě směšnou zповěď antihrdiny Maxe, člověka z těch „řadových slušných“, kteří paradoxně neobstáli - na rozdíl od pragmatických papalášů i pseudobarikádních revolucionářů - pouze před vlastním svědomím, pak především kvůli tomu, že přesouvá pozornost z mírně už naddimenzovaných let padesátých k rokům sedmdesátým až do dnešních dnů, proto, že relativizací různých legend riskuje přinejmenším bouřlivou diskusi (ve stojatých televizně-dramatických vodách je jí značně zapotřebí, byť takhle konkrétně se zřejmě neobejde bez politického podtextu) a především tak činí zase jednou česky, s laskavou ironií, příznačným odstupem a kouzelnou absurditou reálií.“<sup>219</sup>

Zajímavý ohlas inscenace vyvolala v Tvaru, kde novinář Jan Foll odmítá hru jako přelomovou a poukazuje na morální postoj hlavního hrdiny, kterému vyčítá zbabělost a antihrdinství:

„Preissův „antihrdina“ pro mě není ztělesněním váhavého židovského intelektuála ani prototypem obyčejného slušného člověka konsolidační éry. Pokud mám pravdu, ptám se, proč jsou v Nepoužitelném Maxovi ostatní ještě větší pokrytci a lumpové než on. V opačném případě si kladu otázku, proč tenhle relativně poctivý člověk zůstává i po revoluci bezmocný?“<sup>220</sup>

Režisér Dušan Klein o době plné paradoxů, kdy se odehrává příběh proměny „slušného“ člověka ve spolupracovníka StB, ke které ho mimo jiné dohnal i jeho židovský původ, dodává:

„V poslední době se ukázalo, že jsme se dosud nedokázali zbavit rasismu, antisemitismu nevyjímaje. Jsou lidé, kteří se dokáží nad svůj původ povznést, ale je zároveň mnoho těch, kteří jej cítí jako určité poznamenání a mnohdy jsou až zbytečně vztahovační. Tito lidé se považují za vydědence a právě pro svůj původ jsou ochotni udělat cokoli, aby se přizpůsobili. Na příběhu mě nejvíc zaujalo téma strachu, téma aktuální i dnes. Totiž strach, který člověk

219 Lidové noviny 11. 5. 1991.

220 Tvar 6. 6. 1991.



má, bývá vždy způsoben společností, a jestliže tato společnost nebude skutečně demokratická, pak stále budou lidé, kteří tímto strachem budou trpět. (...) Chtěl jsem Maxe pochopit a zkusil jsem si představit sám sebe na jeho místě. Shodou okolností jsem podobně jako Hvízdal a mnoho jiných také jistý čas topil a psal v kotelně, konkrétně na Žofině. Vybavil jsem si znovu při této příležitosti svoje zděšení, když se jednou o místo druhého topiče ucházel J. Dienstbier. Po pravdě řečeno, docela jsem si tehdy oddechl, když ho nakonec nepřijali. Děsil jsem se totiž představy, že by za mnou jednoho dne přišli pánové z StB a začali by se vyptávat. Domnívám se, že bych vydržel, ale docela rád jsem se takové zkoušce vyhnul.<sup>221</sup>

### ***Kafka to taky neměl lehký***

O rok později v roce 1992 natočil Klein další tragikomickou televizní inscenaci *Kafka to taky neměl lehký*, jak už bylo zmíněno, opět s nepřímou vazbou na spisovatele Franze Kafku. Tentokrát Klein napsal sám i scénář (dramaturgie Helena Sýkorová), který vznikl na motivy povídky *Minimax* legendy českého undergroundu, spisovatele, muzikanta, výtvarníka Vlastimila Třešňáka. Autobiografická povídka vyšla v exilu a je zasazena do 80. let, kdy socialismus jako zřízení nefunguje, ale jedinci jsou v něm nuceni žít (věci chátrají, lidé jsou apatičtí, ekonomický systém se hroutí, úplatkářství a melouchaření roste). Mladý hrdina, malíř Vlasta (Ondřej Vetchý, jemuž v bytě visí na zdech obraze Vlastimila Třešňáka), živící se jako dělník, nastoupí na výpomoc do skladiště koberců zřízeném v bývalé synagoze. V nové práci se seznámí se starým židovským obchodníkem s perskými a ručně vázanými koberci, kdysi synagogálním sluhou - šámesem (Vlastimil Brodský). Před Vlastou se rázem otevírá jedinečný šámesův svět plný životních moudr z tóry a talmudu, příběhů o rabínech, chasidských vyprávění i židovských anekdot. Šámes netradičně Vlastu zaučuje: "Koberec nemá jenom zdobit, koberec má hrát, chytat prach, tlumit kroky, ale hlavně koberec se má prodávat."<sup>222</sup>

Na osudu šámese Alfréda Rojteho je ukázán smutný židovský úděl u nás poznamenaný dvěma totalitami dvacátého století. Příběhem prostupují tři tragické momenty z jeho života: válečné vzpomínky na koncentrační tábor a ztrátu rodiny, znárodnění obchůdku s koberci v roce 1948 a likvidace oblíbené synagogy. Jediné, čemu se nyní šámes snaží zabránit, je znesvěcení synagogy, jelikož na místě posvátné tóry má ve výklenku viset minimax.

Tragikomický příběh vypráví o přátelství dvou osamocených lidí, o nadějích, o městě, kde Kafka to taky neměl lehký.<sup>223</sup> Inscenace se odehrává v prostředí pražské hospůdky a v absurdním prostoru polorozpadlé synagogy. Zde se prodávají jen červené kovy, protože o lepší zboží nemá v socialismu nikdo zájem. Film také zachycuje rozdílný přístup k životu,

221 Československá televize 18. 3. 1991. Článek Svatoslava Gosmana, Nepoužitelný Max aneb disident ve spíži.

222 citace z inscenace *Kafka to taky neměl lehký*, režie Dušan Klein (ČST 1992).

223 Ve stejném období vznikla také životopisná inscenace "o nelehkém životě" Franze Kafky (1883-1924) *Franz a Felice* (ČST 1991), kterou napsal Ivan Klíma a zrežíroval Zdenek Potužil. Odehrává v letech 1912-1917, kdy měl Franz Kafka (Luboš Veselý) vztah s Felice Bauerovou (Tereza Roglová). Televizní dílo, inspirované jejich korespondencí, mapuje berlínské seznámení, počáteční poblouznění, zásnuby za přítomnosti rodičů a následný rozchod poznamenaný Kafkovou neschopností zakotvit v manželském svazku. Hra o Kafkově pochybnostech, strachu z budoucnosti a samoty, kterou nutně potřebuje k psaní, je natočena pateticky s divadelními hereckými výkony. Dějem prostupují Kafkovy představy, jakési denní snění, ve kterém se mu zhmotňují postavy z jeho románů a povídek. Tato iracionální rovina sice svědčí o znalosti spisovatelovy tvorby, ale přesto ve výsledku *Franz a Felice* je podprůměrným počinem.

odlišnou životní filozofii dvou hlavních hrdinů. Šámes je smířen se vším, čeká na smrt, chybí mu jen dva synové, kteří by se za něj pomodlili kadiš (modlitbu za zemřelé, která se odříkává dvakrát denně - ráno a večer po dobu jedenácti měsíců). Protože podle talmudu, jak praví šámes: "čtyři jsou mrtví za živa: chudý, slepý, malomocný a bezdětný."<sup>224</sup> Naopak Vlasta uvažuje o emigraci, nechce nadále žít proti svému svědomí, odmítá tvořit v nesvobodné zemi. Vlastův odjezd je odložen v momentu šámesovy smrti, kdy Vlasta v závěru symbolicky převezme úlohu syna a ve zrušené synagoze se za něj modlí kadiš.



*Kafka to taky neměl lehký* (1992), seznámení malíře Vlasty (Ondřej Vetchý) se starým židovským obchodníkem (Vlastimil Brodský) před bývalou synagogou - skladištěm koberců.

V inscenaci se několikrát objevuje příznačný motiv zdi, který zdánlivě připomíná i slavnou Zeď nářků v Jeruzalémě, torzo z chrámu. Berlínská zeď, za kterou možná čeká na Vlastu lepší svět. Zeď v synagoze, o jejíž záchranu bojuje šámes a která se nakonec našťestí nepromění ve výklenek s minimaxem. Zeď deník, což je prostor v bytě pro Vlastovy malby a fragmenty dotýkající se jeho života. Rekonstruovaná zeď domu, na níž se řemeslníkům na konci filmu zjeví prvorepublikový nápis: *Al. Rojthe Teppiche*. V symbolické rovině celou inscenací prostupuje i zeď nedorozumění mezi lidmi zdeformovanými totalitou.

Hra je zároveň o boření zdí. O setkání, porozumění a konečném souznění dvou jedinců rozdílné generace v době normalizace. Vlasta naslouchá a šámes nepateticky, citlivě a s jemným humorem vypráví o židovské kultuře. Díky tomu se nezasažený divák mohl po

---

<sup>224</sup> citace z inscenace *Kafka to taky neměl lehký*, režie Dušan Klein (ČST 1992).

revoluci seznámit se základními hebrejskými výrazy, židovskými náboženskými zvyky i svátky. Celkové koncepci odpovídá i doprovodná židovská hudba kapely Korman a Korman a šamesovo oblečení (laděn do černo-bílé, na hlavě kipa /rituální čepička/ a při modlitbě používá talit /modlitební šál z bílé vlny s černými pruhy na konci/). Natáčelo se na starém židovském městě a v pražské Španělské synagoze zbudované roku 1868, která v době totality (od konce druhé světové války) byla obdobně nefunkční a sloužila jako sklad chrámových opon - parochetů. Výborná inscenace je hereckou záležitostí, v níž dominují výkony Brodského a Vetchého.

Vlastimil Brodský o své postavě šamese, tragikomickém žánru Kleinovy hry a antisemitismu v době komunismu, řekl:

„Já jsem za minulého režimu dost trpěl tím, že jsem byl pokládán za Žida. Není rozhodující, jestli jsem nebo nejsem, i když de facto nejsem, ale tím víc jsem začal chápat celou tu šílenou problematikou židovství. Považte jen, že Noc na Karlštejně se jeden čas nepromítala mj. proto, že Karla IV. prý hraje Žid. Nebo jsem nesměl několik let do rozhlasu, a když pak někdo přece jen naléhal, tak vedoucí činitel přišel zase s tou průpovídkou o Židovi. Ozve se námitka, že asi nejsem, protože rodiče určitě nebyli, a ten člověk argumentuje geniálně gigantickou blbinou, že možná nejsem, ale že tak vypadám. Což právě v rozhlase zní obzvlášť absurdně. Moje sympatie k židovství rostou právě i z toho, že jsem byl postihován, i když jistě nesrovnatelně méně než řada jiných. Moje sympatie rostou vzhledem k jejich apokalyptickému životnímu osudu (...). Působivá téhle role nespočívá ovšem hlavně v židovství, nýbrž v tragikomické poloze, v moudrosti podepřené tou vírou. (...) Malý člověk a velký osud. (...) Takhle role má skutečně rysy tragikomična, je mi blízká (...). Vždycky se mi zdálo, že je to parketa, která mě asi nejméně zradí, kde asi neudělám žádný kotrmelec.“<sup>225</sup>

## Dušan Klein

Režisér Dušan Klein (1939, původním jménem Julius Klein) se narodil v Michalovcích ve staré východoslovenské židovské rodině. O svém dětství prohlásil:

„Děda byl pekařem v Michalovcích a ze svého nejtěplejšího dětství si pamatuji zejména na vůni jeho viržinka a čerstvého pečiva, které jsme měli každé ráno na stole. Bohužel, mám jen jednu jeho jedinou fotografii a tu jsem ještě získal od příbuzných z Belgie, kteří tam utekli před Hitlerem. Byl jsem úplně malé děčko, když celou naši rodinu násilně roztrhli a moc z ní nezůstalo.“<sup>226</sup>

Část příbuzných emigrovala a většina členů rodiny holokaust nepřežila. Kleinova rodina se během války schovávala v Tatrách. Otec se dal k partyzánům a padl v boji při Slovenském národním povstání. Matka se třemi syny našla útočiště v bratislavském klášteře pro sirotky, kde děti získaly novou identitu (Julius byl přejmenován na Dušana, ale jméno si oficiálně změnil až na začátku 70. let). Po udání byl úkryt u katolíků prozrazen. Maminka skončila v koncentračním táboře a její synové v ghettu Terezín (z patnácti tisíc se zachránilo dvě stě dětí

225 Československá televize 5. 9. 1992. Reportáž z natáčení od Bohuše Štěpánka, Kafka to taky neměl lehký.

226 Kolektiv autorů: Slovensko-české osudy. Praha, Slovensko-český klub, sdružení MAC 2001, s. 73.

včetně bratrů Kleinových, rovněž jejich maminka přežila). Až do svých dvanácti let žil Dušan Klein v Bratislavě, poté se přestěhoval do Ostravy kvůli natáčení dramatu *Můj přítel Fabián* (1953), kam ho do role cikánského chlapce obsadil režisér Jiří Weiss. Poté následovala pražská FAMU, kde realizoval mimo jiné studentské snímky s židovskou tematikou *Jména, k nimž nejsou lidé* (1959-60) a *Králíček* (1963). První z nich je věnován památce českých Židů zahynulých v protektorátu. Cvičení z druhého ročníku se odehrává v šedesátých letech a patetickým literárním stylem (pomocí dobových válečných fotografií) zachycuje osudy mrtvých Židů. Druhý z nich je již zvládnutou ateliérovou scénou ze třetího ročníku zinscenovanou podle povídky Arnošta Lustiga *Bílý z Démantů noci* (na scénáři s Kleinem spolupracoval Vladimír Körner). Příběh z terezínského ghetta vypráví o dívce Ilonce (Karla Svobodová), která je přidělena na pokusy nacistickému lékaři Fosseovi (Ota Skleněka). Klein zde prokázal cit pro zpracování předlohy a práci s herci (zejména dětskými představiteli). Jeho debutem byla krimi *Místenka bez návratu* (1964), kde spolupracoval již s takovými herci, jako byl Miroslav Macháček či Jiřina Šejbalová. Pro ranou Kleinovu tvorbu byl typický kriminální žánr, později veselohry. Divácky nejspěšnější se stala jeho pětidílná série o básnících (první komedie vznikla roku 1981 *Jak svět přichází o básníky*). Klein během své kariéry natočil okolo sedmdesáti děl (filmy - například adaptace novely Bohumila Hrabala *Andělské oči* /1993/, televizní inscenace, povídky z cyklu *Bakaláři* či seriály - viz *Hříchy pro pátera Knoxe* /1992/). Kleinovou doménou je výběr a precizní vedení herců i jemný cit pro adaptace literárních předloh. Mezi jeho nejvýraznější počiny patří právě tragikomické příběhy mapující dramatické židovské osudy ve dvacátém století. Klein prozradil, v čem mu vyhovuje tento žánr tragikomedie. „Žánr tragikomedie umožňuje zpracovat vážné téma s humorem. Považuji tento způsob vyprávění za nejsilnější a dosti blízký židovské mentalitě.“<sup>227</sup> Na otázku, proč se židovské tematice v hrané tvorbě věnoval až po roce 1989 (vyjma dvou studentských filmů natočených na FAMU), Klein odpověděl:

„Židovská tematika v době, kdy jsem začínal točit ve filmovém studiu Barrandov, byla tabu. Pokusil jsem se pracovat na svém životním příběhu a snažil se prosadit látku pod názvem *Dům mrtvých dětí*. Marně. Tak jsem alespoň natočilo dva filmy o rasismu v nás s cikánskou problematikou *Radikální řez* (1983) a *Kdo se bojí, utíká* (1986).“<sup>228</sup>

---

227 Rozhovor s Dušanem Kleinem na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě.

228 tamtéž.

## 6. 2. 2. Tříkrát komediální seriál podle předloh Karla Poláčka

### *Uctívá poklona, pane Kohn*

*Uctívá poklona, pane Kohn* (první tři díly vznikly roce 1992 a zbylé dva díly v roce 1993, odvysílán byl v letech 1993-1995) je název židovských anekdot, které na pokračování natočila režisérka Jitka Němcová, jež se s Gustavem Oplustilem spolupodílela i na scénáři. Ve Večerníku Praha Němcová divákům vzkázala, že půjde o zábavné dílo. Dýchne na nás duch starých časů, ke kterému přispěje i obrazové pojetí - kamera podtrhující teplé barvy a pohodu. Podle slov režisérky bude to „milé, lehké. Nečekejte žádné umění“.<sup>229</sup> K výběru samotné látky v Mladé frontě Dnes dodala:

„Pokládám za důležité právě dnes připomenout, že za první republiky žili spolu Češi, Němci i Židé v laskavé, spokojené, docela normální symbióze. A protože minulost evokujeme častěji krutými reminiscencemi z koncentračních táborů, volila jsem pro změnu úsměv. (...) Když Židé opouštěli svou zemi, nesli s sebou knihy a v sobě humor.“<sup>230</sup>

### Jitka Němcová

Režisérka Jitka Němcová (1950) se věnuje televizní tvorbě od osmdesátých let. Na jejím kontě nalezneme pohádky (například *O babě hladové* /1990/, *Nevěsta pro Paddyho* /1999/), dramata (viz příběh dvou žen řešící režisérky oblíbenou ženkou otázku *Ruth to vidí jinak* /2004/) či povídky z cyklu *Bakaláři*. Blízký je jí komediální žánr, který v její tvorbě převažuje. Seriál *Uctívá poklona, pane Kohn* se rozhodla natočit i z důvodu svého židovského původu. O svém vztahu k židovství a židovské tematice stručně řekla: „Je ten nejlepší a osobní. Proto o něm také točím.“<sup>231</sup>

V seriálu jsou anekdoty volně propojeny v příběhy zasazené do staré židovské Prahy. Každý z dílů trávající okolo třiceti minut má jednotící téma či prostředí, jak již napovídají názvy: *Zázraky u rabína* (odehrává se na rabinátu, kde si Židé vypráví reálné i iracionální historky o skutcích rabínů, kteří mají na starosti soukromé záležitosti i problémy místní židovské obce včetně očekávané návštěvy polského rabiho), *Kavárna Daubner* (reflektuje oblíbené místo Židů, kde vysedávají, hodnotí život, popisují tradiční židovskou kuchyni a úsměvně řeší své malicherné spory), *Cestou do synagogy* (Židé se setkávají v době svátků a stěžují si na své těžké životní osudy), *Vlakem na Vídeň* (tentokrát se ocitáme v prostředí pražského nádraží a vlaku), *Abychom zdrávi byli* (situováno do sanatoria a věnující se zdravotním i jiným potížím Židů).

229 Večerník Praha 4. 2. 1993.

230 Mladá fronta Dnes 6. 2. 1993.

231 Rozhovor s Jitkou Němcovou na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě.



*Uctívá poklona, pane Kohn* (1993-1995), setkání v synagoze, Kohn (Vlastimil Brodský) s Munkem (Miloš Kopecký).

Problém celého projektu je v dramaturgii (ve spojení lepších i horších anekdot v jeden celek) a v roztržitěné dějové linii (na anekdoty se navlékají další epizody ze života členů židovské obce). Vyskytuje se zde i velké množství postav, přičemž herecké výkony jsou různorodé. Některé vyprávěné rozsáhlé anekdoty jsou nelogicky i ilustrovány v obraze, ostatní kratší pronáší židovské postavy mezi sebou v průběhu celého seriálu. V mozaice anekdot je ale zásadní humor a cenná je moudrost, poznání, filozofie, kterou anekdoty obsahují. Například rabín pronáší k Epsteinovi: "Všechno na světě je relativní. Bohatství, chudobu, štěstí i smůlu nikdy nezměříš, pro každého má jiné rozměry."<sup>232</sup>

V cyklu se představí řada známých herců (Vlastimil Brodský, Martin Růžek, Marián Labuda, Ondřej Vetchý, Jan Hartl, Miloš Kopecký, Arnošt Goldflam, Raoul Schránil, Břetislav Rychlík, Josef Kemr a další). Osobité figurky spolu zábavně rozmlouvají v idylickém čase první republiky. Atmosférou, prostředím a typem postav nám připomenou knihu *Židovské anekdoty* spisovatele Karla Poláčka napsanou ve stejném období. Mnoho knižních anekdot uslyšíme i v televizním zpracování, například když Pick říká:

---

232 citace z *Uctívá poklona, pane Kohn*, režie Jitka Němcová (ČT 1993).

"Sotva přišla ta upomínka, sedl si Artur Porges a napsal následující dopis: "Velectěný pane! Dovolil jste si napsat drzý dopis. Upozorňuji Vás, že během roku ukládám všechny nezaplacené účty do přihrádky. Na Nový rok zamhouřím oči, vytáhnu jeden účet a zaplatím. Jestli se ještě jednou opovážíte poslati mi takovou nestydatou upomínku, pak jste ze slosování vyloučen. S veškerou úctou..."<sup>233</sup>

*Židovské anekdoty* byly vydány roku 1933 nejprve časopisecky a posléze knižně.<sup>234</sup> Ihned po svém vydání se setkaly s velkým ohlasem. Poláček jedinečným způsobem zaznamenává život židovského maloobchodnictva, které poznal v rodném Rychnově nad Kněžnou.

## Karel Poláček

Karel Poláček (1892-1945) prozaik, novinář. Pocházel z asimilované židovské obchodnické rodiny. V Rychnově nad Kněžnou studoval gymnázium, ale odmaturoval v Praze na gymnáziu v Truhlářské ulici a poté se přihlásil na Právnickou fakultu. Od roku 1920 publikoval, jeho satirická povídka *Kolotoč* kritizující a zesměšňující byrokratické vztahy v Československé vývozní a dovozní komisi, kde byl zaměstnán, ho připravila roku 1922 o místo a nadále se Poláček věnoval pouze psaní. Byl členem redakce Lidových novin (kam ho uvedli bratři Čapkové), Tribuny, Českého slova a přispíval do humoristického čtrnáctideníku Dobrý den a do Přítomnosti. Od roku 1931 spolupracoval s filmem, podle jeho předlohy vznikl snímek *Muži v offsidu* (1931), dále volné pokračování *Načeradec, král kibiců* (1932), kde se již Poláček spolupodílel na scénáři, stejně tak u filmu *Obrácení Ferdýše Pištory* (1931) a *Dům na předměstí* (1933). Podle jeho námětu bylo zfilmováno *U nás v Kocourkově* (1934). Scenáristicky se podílel ještě na filmu *Včera neděle byla* (1938). Na snímku *Hostinec U kamenného stolu* (1948) se sice pracovalo v době okupace, ale bez účasti Poláčka, který byl z rasových důvodů od roku 1939 diskriminován. Musel opustit redakci Lidových novin a jeho román *Hostinec U kamenného stolu* byl vydán pod jménem ilustrátora a malíře Vlastimila Rady. V období protektorátu byl zaměstnancem Rady židovských starších při registraci zabavených knihoven. I přes nabídku pražské židovské obce nevyužil šanci vyhnout se transportu kvůli své milované družce a v červenci roku 1943 odjel do Terezína, kde v kritických podmínkách rozvíjel přednáškovou činnost. V říjnu 1944 skončil v Osvětimi a naposledy byl spatřen 19. ledna 1945 při pochodu smrti. Zahynul zřejmě na konci ledna či začátkem února téhož roku.

V *Židovských anekdotách* je Poláček schopen na krátkém časovém úseku zkratkovitě vystihnout a charakterizovat vzniklou situaci a zakončit ji nečekanou pointou, která zvrátí děj. Jeho formálně vytříbené anekdoty se odehrávají na židovské obci, v synagoze, v kavárně. Pojednávají o podnikání v obchodě a o finančních otázkách (půjčkách, dlužích, které jsou nejednou vymáhány soudní cestou). Mapují i rodinné události (námluvy, svatby, pohřby) a

233 Poláček, Karel: Paralipomena. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1999, s. 23.

234 Úplně první česká sbírka židovských vtipů je od Otty Picka z roku 1925. Nejslavnější se ale staly Poláčkovy anekdoty, které kromě zmiňovaného roku 1933 byly znovu publikovány až v liberální atmosféře 60. let v roce 1967. O rok dříve také Werich namluvil desku *Anekdoty a vůbec*, kde zviditelnil židovský humor. K popularizaci přispěl i humorista Bedřich Zelenka, který roku 1970 vydal *Anekdoty pana Kohna* s kresbami Jiřího Šlitra. Židovské anekdoty jsou blízké českým čtenářům, protože i český národ zažil léta nesvobody a jedině, co mu zbylo, byl cynický a sarkastický humor mířený do vlastních řad. Tento typ humoru odpovídá i středoevropské židovské anekdotě, která se zrodila ve městě u asimilovaných Židů oproti východoevropské židovské anekdotě, která vznikla u ortodoxních Židů a žertuje více na téma náboženství.

celkově líčí nelehké manželské soužití. Vyznačují se snahou hlavních hrdinů vydělat si, přechytračit své okolí i za použití drobných podvodů a malých lží. Ale zároveň jsou plně učených rad rabínů, modliteb a víry. Objevují se zde typické židovské figurky jako šnorer (chudý Žid - žebrák), kibic (muž radící v kavárně u karetých i jiných hazardních her), šámes (synagogální sluha).

Poláček si rád hraje se slovy, využívá různé jazykové kličky. Vytváří jemný židovský humor, který souvisí s melancholií vypravěčů anekdot. Ti toužili po rovnoprávném životě, odloučení od skutečnosti se nechávali unášet fantazií a vtipem. Většina anekdot vznikala v dávné minulosti, v éře nesvobody Židů, v izolaci ghett, a proto jsou naplněny sebeironií a občas i sarkasmem, negativními narážkami vůči jinověrcům - křesťanům. Jak stojí například v jedné z anekdot:

"Předkové Ignáce Porgesa byli také izraelité. Ale Ignác Porges je katolík. Když se přišel nějaký pan Thierfelder ucházet o jeho dceru Vlastu, tu řekl mu pan Porges: "Milý pane Thierfelder, z toho nic nebude. Za prvé jste žid a my křesťani. Za druhé nemáte peníze, a to je u nás židů to hlavní!"<sup>235</sup>

Karel Poláček vysvětluje původ židovské anekdoty takto:

"Je to poetický výraz rasy, která prožila věky v opovržení v ústrcích a ponížení. Židovskému lidu nebylo dopřáno, aby vybíjel svou energii v usilování po hodnotách, po světské moci a po činech válečných. Ve dne se žid zabýval obchodem, lichvou, lékařstvím a jiným opovržením hodným zaměstnáním. Večer pak stáhl záclony, odloučil se od světa a usedl ke stolu, aby přemítal a mudroval nad svatým písmem a talmudem. Místo činu miloval slovo. Svoji náklonnost věnoval logice. Nalezl zalíbení nejen v logickém obsahu slova, ale dovedl také pochopit druhou, skrytější stránku slova, která je zjevna dětem a básníkům, ale neznáma lidem hlučným a světským: seznal, že slovo má mocnou sílu asociativní a že dovede žít samostatně. Dialektika teologických spisů přešla židům do krve. Proto židovské anekdoty vynikají svou břitkou formou a logickým obsahem."<sup>236</sup>

Televizní zpracování režisérky Němcové je i přes všechny zmiňované výtky zatím jediným převedením židovských anekdot do televizní podoby. Kromě mnoha kvalitních anekdot, které v cyklu zazní, má seriál i filmovou úroveň (za poetickou kamerou stál Juraj Šajmovič,<sup>237</sup> se kterým Němcová spolupracovala již na detektivním televizním filmu *Den, kdy nevyšlo slunce* /2001/). Odborného poradce dělal Mikuláš Roth, který si zahrál v komparzu starých Židů v kavárně a zazpíval nádhernou píseň v jidiš. A právě tyto momenty, vytvářející atmosféru staré židovské Prahy včetně doprovodné rytmické židovské hudby Jiřího Bulise, jsou v *Uctivé*

235 Poláček, Karel: Paralipomena. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1999, s. 24.

236 Poláček, Karel: Židovské anekdoty. Hradec Králové, nakladatelství Kruh 1967, s. 6.

237 Kameraman a fotograf Juraj Šajmovič (1932) se narodil v Piešťanech v rodině slovenského židovského právníka. V době Slovenského státu z důvodu rasové perzekuce uprchl s rodiči a bratrem v roce 1942 do Maďarska a poslední půl rok před skončením války se s příbuznými schovával v podzemním úkrytu na předměstí Piešťan. Po válce po studiu na Vyšší škole uměleckého průmyslu v Bratislavě (obor fotografie) absolvoval pražskou FAMU - obor filmový a televizní obraz. Během svého života spolupracoval v televizi i na celovečerních filmech například s režiséry: Ivanem Balad'ou, Karlem Smyczkem, Antonínem Moskalykem, Jitkou Němcovou, Dušanem Kleinem, Zeno Dostálem či Drahomírou Vihanovou.



*pokloně, pane Kohn* podstatné. Jitka Němcová k celému cyklu dodává:

„Uctívá poklona, pane Kohn, byl seriál, jehož každý díl byl složen z několika židovských anekdot. Anekdota vůbec a židovská zvláště není jen pouhý vtip. Je to lidský příběh plný moudrosti a laskavého humoru. Na malém prostoru, ve zkratce, vypíchne špatné nebo směšné lidské vlastnosti, ale nevysmívá se jim. Ukazuje, že jsou prostě součástí života. Byla jsem přesvědčená, že takové příběhy se dají převyprávět i obrazovými prostředky. A dialogy už byly vlastně hotové. Měla jsem navrch štěstí, že jsem tehdy mohla obsadit vynikající české herce, kteří ducha těchto příběhů přesně chápali a uměli ho zahrát. (...) Nejobtížnější bylo udržet poetiku těch příběhů a jejich stavbu, včetně pointy. Převyprávíte-li několika minutový příběh do půlhodinového, může se pointa anekdoty zamlžit, nebo úplně ztratit. Pomáhal mi v tom ale právě obraz. To byla snad ta přidaná hodnota k Poláčkovým anekdotám: pan Kohn a pan Roubíček vypadali a chovali se jako typičtí prvorepublikoví Židé a pohybovali se v typickém prostředí, které Poláček tak skvěle popsal ve svých knížkách. (...) Židovské anekdoty jsou jako švýcarské hodinky. Všechno přesně do sebe zapadá, změníte-li slovo, změníte smysl. Fascinuje mě jejich stavba, smutek a pochopení života.“<sup>238</sup>

Doboví recenzenti hodnotili televizní verzi židovských anekdot protichůdně. V Literárních novinách Alena Munková (z pozice svého židovství a vztahu k židovské kultuře) vyčítala tvůrcům lacinou a zkreslující podívanou, nepochopení tématu, špatný záměr natočit anekdoty, které jsou „především určeny uchu a ne obrazovému sdělení“.<sup>239</sup> Podle jejího názoru, i když herci zvládají své výkony, přesto sklouzávají do karikatur. Naopak Kateřina Horská v Týdeníku Televize uvedla:

„Židovské anekdoty jsou skeptické, trpké i moudré a dělají si legraci z charakteristických vlastností svého národa. (...) Režisérka Jitka Němcová umocnila situační komiku vyprávění smyslem pro detail i pro osobitou nostalgii světa (...). M. Labuda, A. Goldflam, M. Kopecký, V. Brodský, M. Donutil a J. Hartl vytvořili své sympatické postavičky s jemnou propracovaností typických gest, mimiky i intonace hlasu, u anekdot tak důležitých.“<sup>240</sup>

A na závěr jednu židovskou anekdotu:

"Pan Porges seděl už hodinu v kanceláři, když přišla komptoáristka. Šéf se podíval na hodinky a pravil: "Teď se chodí do kanceláře, slečno? - Devět hodin. Za chvíli deset, za chvíli je poledne ... Dnes je pondělí, zítra úterý, pozítří středa. Půl týdne je pryč, a nic se neudělalo...!"<sup>241</sup>

### ***Bylo nás pět***

---

238 Rozhovor s Jitkou Němcovou na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě.

239 Literární noviny 13. 5. 1993.

240 Televize 11. 2. 1993.

241 Poláček, Karel: Paralipomena. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1999, s. 44.

Jednoznačně nejlepší a co do počtu repríz i nejsledovanější adaptací knihy spisovatele Karla Poláčka je šestidílný komediální seriál *Bylo nás pět*<sup>242</sup> (1995) režiséra Karla Smyczka, který spolupracoval na scénáři s Ondřejem Vogelanzem, dramaturgem byla Helena Slavíková. Režisér Smyczek o Poláčkově textu řekl: „Fascinoval mě nadhled, sebeironie, vyhmátnuté prvky dětství každého z nás, nostalgie zidealizované doby mého dědy, kdy některé věci měly svůj řád, malé městečko podobné tomu, ve kterém jsem vyrůstal a v neposlední řadě způsob zpracování Ondřeje Vogelanze.“<sup>243</sup>



*Bylo nás pět* (1995), hlavní hrdina Petr Bajza (Adam Novák), uprostřed, se svými kamarády, zleva: Čendou Jirsákem, Edou Kemlinkem, Pepkem Zilvarem z chudobince a Antonínem Bejvalem (Petrem Bruknerem, Janem Brynychem, Janem Müllerem a Štěpánem Benyovszkým).

Rodina hlavního hrdiny Petra Bajzy včetně jeho čtyř kamarádů je představena již na začátku mezi titulky, kde z úst Petra zazní typický poláčekovský jazyk: "My hoši, co spolu chodíme, prožíváme všelijaká dobrodružství."<sup>244</sup> Úvodní záběry jsou natočeny v sépiové barvě, inspirovány starými fotografiemi jako vzpomínka na dobu, do které Poláček zasadil humoristický román o svém dětství na maloměstě.

242 Filmovou podobu *Bylo nás pět* napsal kdysi scenárista Zdeněk Svěrák pro režiséra Jiřího Menzela, avšak k realizaci nikdy nedošlo.

243 Rozhovor s Karlem Smyczkem na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě.

244 citace ze seriálu *Bylo nás pět*, režie Karel Smyczek (ČT 1995).

V Rychnově nad Kněžnou, kde Poláček vyrůstal, se židovská komunita konstitovala od 16. století. Židé se tu emancipovali v polovině 19. století a úspěšně podnikali mimo ghetto. Otec Karla Poláčka, obchodník se smíšeným zbožím, nebyl příliš oblíben u svých věřících židovských spoluobčanů, jelikož svůj obchod na náměstí měl otevřený i v sobotu o šábesu.<sup>245</sup> Vánoce a Velikonoce se slavily u Poláčků po křesťansku. Otec navštěvoval místní synagogu jen v době velkých svátků, avšak jeho syn se nechal vyškrtnout z židovské obce již ve 20. letech. U Poláčků se hovořilo zásadně česky, znalost němčiny využíval otec pouze v obchodě. Všechny tyto skutečnosti se promítly i do Poláčkovy tvorby. Například většina čtenářů si dodnes neuvědomuje, že Bajzova rodina z románu *Bylo nás pět* je židovská. Předobrazem Petra Bajzy byl Poláček sám, jeho parta kamarádů jsou také Židé, ačkoliv se všichni v románu chovají jako křesťané.

Přitom v jiných Poláčkových knihách se židovské motivy vyskytují, např. v rané tvorbě v *Povídkách pana Kočkodana* (1922) a *Povídkách izraelského vyznání* (1926), v románech *Muži v offsidu* (1931) a *Michelup a motocykl* (1935), v pentalogii o lidech žijících v čase první světové války *Okresní město* (v 30. letech vyšly čtyři díly, pátý díl se našel v podobě torza a byl vydán až v 90. letech) a v deníku mapujícím poslední půlrok před nástupem Poláčka do Terezína *Se žlutou hvězdou* (1959). V dílech, která Poláček psal v době protektorátu, se židovské motivy nesměly objevit. Proto v *Hostinci U kamenného stolu* (1941) a v jeho posledním díle *Bylo nás pět* (1946) je sice židovství přítomno, ale jen v rovině osobitého židovského humoru.

Poláček svůj román *Bylo nás pět* psal v tísnivé době okupace (svým vznikem spadá do stejného období jako *Hostinec U kamenného stolu*), kdy unikl před depresivní válečnou realitou a ponořil se do světa dětských vzpomínek. Proto zde s láskou vypráví o lidech - asimilovaných židovských rodinách, vykresluje dobu svého dětství v éře první republiky a idylicky zachycuje život v ní. Knihu tvořil Poláček "z opravdové vnitřní nutnosti, aby unesl ten mrak hrůzy, který se k němu blížil s krutou jistotou".<sup>246</sup>

V poválečném vydání se román setkal s velkým ohlasem.<sup>247</sup> Kniha je pomyslně rozdělena do dvou částí - reálné (Petrovy klukovské hry a události v Bajzově rodině) a snové (Petrův výlet do Indie, který je halucinací v čase jeho onemocnění spálou). Druhá, fantazijní část sice vyvolala u kritiky určité pochybnosti, ale celkově se všichni recenzenti shodli, že v této poslední práci Poláček dosáhl svého vrcholu. V "knize o dětech pro dospělé", jak ji kritika nazývá, v níž nastavil "právě jim křivé zrcadlo, ovšem nakonec poláčkovsky laskavě, teskně".<sup>248</sup> Poláček mistrně charakterizuje postavy a navozuje směšné situace s citem pro detail, jazykový humor a slovní hříčky, kterých je v románu nepřeberně. Vcítit se do duše klučičích hrdinů, zaznamenal pochody dětského myšlení (v knize se objevuje několik jazykových rovin včetně úmyslného komolení slov: hovorová, spisovná, uličnická hantýrka a dětské výrazy přebrané od dospělých, učitelský žargon). Čtenář se baví větami typu: "nýčko však už jsem velký, pročež jsem chytrý", "pročež má na nás děsného vzteka", "povídáme si

245 Proto možná Poláček svého knižního tatínka nazval jménem Bajza - „bejze“ v překladu z jidiš znamená zlý, špatný.

246 Poláček, Karel: *Bylo nás pět*. Praha, nakladatelství Franze Kafky 2001, doslov Jarmily Víškové, s. 198.

247 Velmi oblíbená byla rozhlasová četba na pokračování, v roce 1955 *Bylo nás pět* četl s výbornou intonací herec František Filipovský, který zvýraznil dikci dítěte. Smyczek chtěl Filipovského původně obsadit, ale z důvodu stáří a nemoci se to již nepodařilo. Symbolicky se objeví podobizna Filipovského v ložnici u Bajzů.

248 Poláček, Karel: *Bylo nás pět*. Praha, nakladatelství Franze Kafky 2001, doslov Jarmily Víškové, s. 198.

řeči", "dělat frňousy", "jdi, ty votroku!", "to se vr!".<sup>249</sup>

Scenárista Ondřej Vogeltanz s režisérem Smyczkem použili v seriálu Poláčkovy výrazy a obdobně se jim podařilo zachytit kouzlo obyčejného života, světa dětí i dospělých na malém městě. Seriál byl realizován v Kouřimi. V televizní verzi cedule na místním nádraží diváky informuje, že se ocitají v Poláčkově nad Karlovem. Hlavní hrdina Petr Bajza (Adam Novák) v duchu předlohy (napsané v ich formě) kontaktuje diváky a je vypravěčem příběhu, který je rozdělen do šesti částí: *Pěkné vysvědčení*, *Andělíček policajt*, *Vypouštění draka*, *Pokoj lidem dobré vůle*, *Cirkus svět* a *Cesta do Indie a zpět*. Seznamujeme se s rodinou Petra Bajzy (dobrosrdečná maminka /Dagmar Veškrnová/, přísný tatínek vlastníci na náměstí koloniál s extra zbožím /Oldřich Navrátil/, světácký bratr Láďa /Jiří Strach/, potrhlá služebná Kristýna přezdívaná Rampepurda /Barbora Srncová/, lakotní příbuzní Vařekovi /strýc Petr Nárožný, teta Gabriela Vilhelmová/). Sledujeme Petrovy kamarády: Čendu Jirsáka, Antonína Bejvala, Edu Kemlinka a Pepka Zilvara z chudobince (Jaroslav Pauer, Štěpán Benyovszký, Jan Brynych a Jan Müller) i rodiče kluků (Jirsák zahráný Petrem Bruknerem, Bejval v podání Václava Postráneckého, Kemlink ztvárněný Vladimírem Javorským a excelující Jiří Pecha jako Zilvar s dřevěnou nohou). Nechybí další přátelé (cukrář Svoboda /Oldřich Vízner/ s dcerou Evou /Sandra Nováková/, milostpaní továrníková Soumarová /Naďa Konvalinková/ se synem Otakárkem /Jakub Hladík/). Ve vedlejších rolích jsou zastoupeny i místní figurky (blázni před starobincem, ortodoxní Židé mihnoucí se na ulici, učitel, číšník, policista, lékárník zahráný režisérem Smyczkem).

Scenárista a režisér s nadsázkou rozehráli postavu nesnášenlivého, žalujícího a kluky terorizujícího penzisty Fajsta (Stanislav Zindulka) včetně nově pojaté figury Fajstovy sestry (Jiřina Jirásková). Dále podtrhli roli hypochondrického doktora Jebavého (Václav Vydra), který neustále havaruje na kole (podobná postava smolařského lékaře se objevuje i v Poláčkově knize *Michelup a motocykl*). Tyto scény jako vystřížené z němé grotesky jsou zastoupeny v seriálu v mnoha situacích (honičky, bitky, rvačky, potyčky s nenáviděnými přespolními Habrováky). V seriálu se navíc řeší milostné pletky svobodných žen (Kristíny a francouzské guvernanky /Nela Boudová/ s mladým Pivodou /Jiří Langmajer/, který je také zvýrazněn ve srovnání s předlohou). Obojí je typické pro Smyczkovo režijní komické pojetí.

Rodinný seriál je věrný předloze a s jemným humorem líčí dětský svět plný lotrovin, rošťáren, drobných krádeží i lží (viz vynalézavá hra na požár, žebrání u procesí za almužnu, akce ohočení vos) a zásadních událostí (chození zadarmo do kina, příjezd exotického cirkusu). Všechny momenty končí potrestáním kluků, výpraskem od rodičů a jejich dočasným pokáním - hrou na hodné, spravedlivé a ctnostné chlapce hovořící zásadně spisovným jazykem. Roztomilé jsou Petrovy modlitby, které si sám vymyslel: "Pane Bože slibuji Ti, že od zítřka se dám na mravnou cestu, namoutě, kutě, i kdybych měl skončit jako ten svatý Jan ve voleji, jen aby tatí nebyl vyřízenej, jakož aby mu nerupaly nervy."<sup>250</sup>

Děj seriálu se odehrává v průběhu celého roku a lyricky zachycuje změnu ročních období a s ním spojené radovánky (letní prázdniny a koupání i topení v rybníce, pouštění draků na podzim a tajné kouření u ohníčků, v zimě dovádění na sněhu a posléze příchod vytouženého jara). Kromě reálné roviny jsou zde také zvizualizovány Petrovy představy a sny vrcholící v

249 tamtéž, šest výrazů vybráno z celé knihy.

250 citace ze seriálu *Bylo nás pět*, režie Karel Smyczek (ČT 1995).

posledním díle v jeho putování do Indie.

Stejně jako v předloze oceníme židovský humor a příznačné židovské vlastnosti typické pro obchodnickou mentalitu (lamentování šetrivého tatínka o nutnosti utržit, stěžování si na složitou finanční situaci - ukrutné výdaje, vysoké daně, problémy s hypotékou, vedení "řečí" o krizi v obchodě a možném bankrotu). Například moment vymáhání dluhů otce od sousedů, kteří berou zboží z koloniálu na dluh, protože všichni včetně samotného Bajzy se vmlouvají na nedostatek hotovosti (peníze prý mají uložené v záložně). Další výstižnou scénou je nečekaná návštěva Vařeků u Bajzů na Boží hod. Vařekovi přišli příbuzné trochu vyjít a poučovat o zbytečném rozhazování peněz za jídlo, proto jsou Bajzovi nuceni skrýt husu upečenou k obědu. Vařekovi, kteří vlastní obchod s konfekcí na náměstí, Petr charakterizuje:

"Strejda je lakomý, teta Vařeková je taky lakomá (...). Nikomu nic nedají. My s nimi nemluvíme. Když mě strejda vidí, tak se mě ptá: "Co jste měli dnes k obědu?" a já vždycky odpovídám: "Brambory." Strýc se táže dále: "Maštěný?" "Nemaštěný," odpovídám. To mne navedl tatínek a pravil, že u Vařeků nesmím nikdy prozradit, že jsme měli zelnáky či boží milosti, kočičí tanec, čalamádu nebo uhlířinu, chlupaté knedlíky, nastavovanou kaši, lívance nebo dokonce maso. Kdybych mu to řekl, tak by si udělal: "Jojo, pak máte něco mít, když všechno prožerete."<sup>251</sup>

Smyczek v seriálu zdůraznil křesťanské motivy (Petrova maminka chodí do kostela, obyvatelé městečka se sejdou o Štědrém večeru na půlnoční mši v kostele, kde Petr se spolužáky zpívá v kostele a bratr Láďa hraje na housle). Podle předlohy je vylíčen Petrův kamarád Čenda Jirsák jako ministrant v kostele, který si pravidelně zapisuje do notýsku své "prima" hříchy ke svaté zpovědi. Dále je zachycena tradiční oslava Vánoc, kdy se Bajzova asimilovaná rodina včetně Petra připravuje na Ježíška.

"Že bych se moc těšil na Ježíška, to se moc netěším, protože nikdy nedostanu, co bych chtěl. Oni mně dávají porád jenom, co potřebuju, což jest švindl, jelikož by mně to stejně musili koupit, tak jaképak copak (...), nejradši ze všeho bych chtěl dřevěnou nohu, jako má pan Zilvar, jelikož by mně to všichni záviděli a nejvíce Bejval Antonín. A kdyby mně nedali pod stromeček nohu, tak bysem si přál, abych už nemusil chodit do houslí, a když ani to ne, tak aspoň album cizozemských známek. Já však svoje přání nikomu neřeknu, jelikož by naši pravili, že jsem skoták a povstalec a že ze mě nic nebude."<sup>252</sup>

Televizní ztvárnění je i po technické stránce výborně a s citem natočeno včetně poetické kamery (Martin Šec) a rytmického členění (střih Zdenek Patočka). Výraznou hudbu složil i nahrál Petr Hapka. Obdivuhodné je vedení dětských herců,<sup>253</sup> kteří působí bezprostředně a přesvědčivě. Pětice kluků dokázala vystihnout atmosféru svébytného a svérázného dětského světa (dokonce dětským hercům i promineme drobné vady řeči, viz Čenda Jirsák má špatné sykavky a přetloustlý Otakárek Soumarů ráčkuje; mimochodem v předloze je Otakárek vyzáblý hoch užívající rybí tuk). K hereckým výkonům pětice kluků Smyczek podotkl:

251 Poláček, Karel: Bylo nás pět. Praha, nakladatelství Franze Kafky 2001, s. 22.

252 tamtéž, s. 68-69.

253 Smyczkovou inspirací pro vedení dětských herců byly jeho vlastní zkušenosti, protože sám jako představitel dětských rolí začínal (viz výrazná role Michala v *Holubici* režiséra Františka Vlábila z roku 1960).

„Samotné natáčení trvalo 126 filmovacích dnů a především pro Adama Nováka bylo nesmírně náročné, protože byl s námi prakticky stále a stále musel být „ve formě“. Už při zkouškách jsme si ověřovali, kam až můžeme jít ve stylizaci dialogů, aby nepůsobily nepřirozeně, ale současně, aby zachovaly charakter Poláčkových postav. Nakonec si děti oblíbily právě ty pro ně nezvyklé obraty a přijaly je za své.“<sup>254</sup>

Bravurně zahrané jsou i ostatní figury, přičemž jednoznačně dominují Petrovi milující rodiče (v nových hereckých polohách se představili Veškrnová s Navrátilem, skvěle zvládající nonverbální komunikaci - mimiku a gesta), kterým je oproti předloze dán větší prostor. Mimořádně roli maminky měla původně hrát Libuše Šafránková. Postava ustaraného i furiantského otce vzdáleně připomíná tatínky z děl Oty Pavla či Bohumila Hrabala. Smyczek k předloze a volbě scénáře dodává:

„Poláčková knížka je dějově řídká, což kupodivu tolik nevadilo u seriálové adaptace; hůř by to fungovalo, kdybychom se rozhodli točit film. Navíc celou třetinu předlohy tvoří snová výprava do Indie, dramaticky nevhodný motiv. Názor jsem ovšem změnil, kdy jsem si přečetl scénář Ondřeje Vogeltanze. Autor velmi umně použil motivy i postavy i z jiných Poláčkových děl, především z Okresního města. A taky šťastně děj zakotvil časově - do období hospodářské krize na přelomu dvacátých a třicátých let minulého století. Autorovým úkolem bylo vytvořit košatější vztahy v Bajzově rodině, především mezi tatínkem a maminkou, které Poláček nikterak nerozvíjel. Použili jsme model, který moc dobře znám. Maminka moudře řídí domácnost a dopřává tatínkovi pocit, že to řídí on.“<sup>255</sup>

Za pozornost stojí i Vogeltanzův a Smyczkův nápad v závěrečném finále, kdy se u Bajzů narodí dcera Mančinka a konečně je jich v rodině po poláčkovsku pět.<sup>256</sup> Smyczek práci na seriálu shrnul:

„Byly to pro mne dva intenzivní roky práce (...), žili jsme s Poláčkem a ve třicátých letech - což bylo jako sen. Nepouštěl jsem si zprávy v televizi, abych nebyl vytrhován ze své iluze, chtěl jsem být stále v době, kdy se lidé ještě zdravili Uctívá poklona a Moje úcta, kdy obchodnická čest byla posvátná, kdy dětem byly vštěpovány nějaké zásady - byť často výpraskem. Po vysílání jsem dostal spoustu dopisů, které zdůrazňovaly ono pohlazení, které kontrastuje s dneškem, a taky morálku doby, v níž se příběhy seriálu odehrávají. (...) Kolik něhy jsem se snažil dát do tohoto ohlednutí za dětstvím, kolik neokázalé moudrosti (...) je v těch českých lidičkách, jak je Karel Poláček vymodeloval.“<sup>257</sup>

Výjimečnost seriálu, který kultivovaně a důstojně vystihl Poláčkův svět, kouzlo dětství a

254 Smyczek, Karel: Jak jsme ničili Poláčka. Sborník O Karlu Poláčkovi a o jiných, Rychnov nad Kněžnou, nakladatelství Albert 1995, s. 270.

255 Taussig, Pavel: Filmový smích Karla Smyczka aneb od Poláčka k Poláčkovi. Rychnov nad Kněžnou, Filmový klub 2003, s. 28.

256 Naopak v předloze se sestra Petra Bajzy - Mančinka objevuje již od samého počátku, ale všechny tyto jemné scénářistické úpravy (rozehrání určitých situací a zvýraznění některých postav v seriálu) ladí s Poláčkovým dílem.

257 Smyczek, Karel: Jak jsme ničili Poláčka. Sborník O Karlu Poláčkovi a o jiných, Rychnov nad Kněžnou, nakladatelství Albert 1995, s. 271-272.

domova, potvrdily i dobové kritiky (Lidové noviny, Mladá fronta Dnes, Svobodné slovo, Večerník Praha, Práce). Všichni recenzenti byli nadšeni z osobitého scenáristického přístupu. Jan Foll v Lidových novinách o Ondřeji Vogeltanzovi a jeho scénáři podotkl: „K Poláckově předloze nepřistupoval s přemrštěnou úctou ani znásilňující libovůlí. (...) Drží pohromadě jako celek, každá epizoda má přitom vlastní pointu a je podmalována svěbytnou atmosférou příslušného ročního období.“<sup>258</sup> Dále chválili zdařilé obsazení herců a etickou rovinu seriálu, který vypovídá o národní povaze malých českých lodiček i o významu rodiny. Jan Foll poznamenal: „Rodina přes veškerá trápení znamená oázu přirozené otcovské autority, laskavé soudržnosti a hřejivého bezpečí.“<sup>259</sup> Mirka Spáčilová v Mladé frontě Dnes rovněž napsala o profesionální poctivosti všech tvůrců pracujících na seriálu. Retro *Bylo nás pět* svou kvalitou přirovnává ke Kachyňově seriálu *Vlak dětství a naděje*. O Poláckově adaptaci dále uvedla, že ukazuje: „obraz společenství, kde se dojemně vlastenci, maličko podvádí, seriózně pracuje a kde ještě platí pravidla základní lidské slušnosti“.<sup>260</sup>

Režisér Karel Smyczek o seriálu *Bylo nás pět* řekl:

„Já jsem navíc chtěl v tomto seriálu vzdát poctu českému dětskému filmu a jeho tvůrcům, protože bylo zřejmé, že vlastně přestává existovat a žádní pokračovatelé se mu soustavně nebudou věnovat. Snad i proto jsem měl strach, abych to nezkazil a ještě ve střížně jsem si nebyl jistý, jestli to vyprávění vůbec funguje, jestli to bude diváky zajímat. Taky jsme měli na výrobu poměrně slušné prostředky, točili jsme na film a na jeden díl měli asi 21 dní. Dnes nepředstavitelné. Zdá se mi, že bylo moje velké štěstí potkat se s touhle látkou v pravý čas. Měl jsem možnost obsadit část dětí, se kterými jsem těsně před tím pracoval, měl jsem svůj barrandovský štáb, zkušenosti nabyté u skvělých "děckařů" a spoustu sil.“<sup>261</sup>

### ***Vše pro firmu***

Dalším počinem režiséra Karla Smyczka byla dvoudílná komedie *Vše pro firmu* (1998) podle stejnojmenné povídky Karla Poláčka. Pojednává o roztomilém bonvivánovi Štokánovi a jeho synovi, který přijel domů, aby zachránil rodinnou firmu. Ústřední povedenou dvojici ztvárnili Josef Somr s Ondřejem Vetchým. Příběh se odehrává v období první republiky a v podobném duchu naivních konverzačních komedií z 30. let minulého století je i podán. Je založen na střetu dvou rozdílných povah, odlišných charakterových vlastností otce a syna, i když se paradoxně jedná o příbuzné. Otec si užívá noční život včetně půvabné dámské společnosti, miluje hazardní hry a rozhazování peněz za taxíky, dobré jídlo, pití i vysoké spropitné. Naopak syn se vyžívá v práci, nerad utrácí, je šetřivý a drží dietu. Než by dal spropitné, raději otci vysvětlí: "Peníze kazí charakter" či "Odměna má být podle zásluh, to je národohospodářská zásada."<sup>262</sup>

258 Lidové noviny 11. 2. 1995.

259 tamtéž.

260 obě citace z Mladé fronty Dnes 14. 2. 1995.

261 Rozhovor s Karlem Smyczkem na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě. Práce s dětskými představiteli, kterou Smyczek zmiňuje v rozhovoru, proběhla při seriálu *Správná šestka* (1992). Ten byl natočen Smyczkem v německé produkci s převážně českými herci. Odehrává se na německém maloměstě v první polovině padesátých let a vypráví o lumpárnách dětského světa.

262 citace z inscenace *Vše pro firmu*, režie Karel Smyczek (ČT 1998).

Solidní syn firmu pozvedne, i když je vystaven mnoha překážkám. Udělá pořádek v podniku, který se pod vedením mírného otce rozpadal (propustí líného zaměstnance, také vyrovná za tatínka dluh u lichváře). Jen bujarého a neposlušného staříka se mu nedaří zkrotit. Ten podle slov svého vzorného synka odmítá začít nový život, nemyslí na svou budoucnost a brání se dostat rozum. Proto se rozhodne věčného flamendra oženit a učinit ho tak navždy šťastným. Otec však nechce být přiveden na správnou životní cestu a ve svazku manželském končí v závěru syn se svou okatou hezounkou sekretářkou (Barbora Srncová). Na svatbě konečně může tatínek poprvé poučit mladou dvojici ušlechtilými radami, kterými se sám nikdy v životě neřídil: "Žijte střídme a zdržujte se doma, varuji vás před lehkomyšlností a marnotratnictvím."<sup>263</sup>



*Vše pro firmu* (1998), v rodinné firmě syn Štorkán junior (Ondřej Vetchý) kárá povedeného tatínka (Josef Somr).

Jádrem komických situací a zápletek jsou dialogy herecky dotažené do detailů včetně gest a mimiky (herci si vychutnávají a rozehrávají Poláčkův text, roztomile si pohrávají se slovíčky, o pauzách vrhají na sebe významné pohledy). Příznačné je synovo napomínání a domlouvání otci jako malému dítěti. Tento převrácený vztah navíc umocňuje synovo vykání a dobrácké oslovení: tatínku, tatínku..., kdy se junior marně snaží zhýralému otci vštípit některé zásady.

"Jsou tatínkové, kteří jsou ozdobou každé domácnosti. Nepijí, neponocují, za děvčaty se netočí a nemají pochybné kamarády. (...) Máte mít pevný životní program, cílevědomá práce má být vaší zásadou. Hlavu vzhůru a počňte nový život! Poznáte rozkoš odříkání a přísných životních pravidel. Slibte mi, že nastoupíte cestu ctnosti!"<sup>264</sup>

<sup>263</sup> tamtéž.

<sup>264</sup> Poláček, Karel: *Paralipomena*. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1999, s. 128.



Jde o věrnou Poláčkovu adaptaci, na scénáři spolupracoval s Václavem Šaškem Karel Smyczek a pod dramaturgií je podepsán Eduard Verner. Inscenace je po obrazové stránce nenáročná (kamera Petr Polák), jelikož děj se odehrává převážně v interiérech. Podstatné jsou postavy pojaté jako Poláčkovy rázovité figurky, které vedou "řeči", mile a laškovně se dohadují. Oceníme Poláčkovy výrazy znějící z úst prostopášného otce, přísného syna a firemního sluhy Hustolese (Petr Nárožný). Objeví se zde i oblíbený Poláčkův motiv námluv (teta Valerie /Eva Holubová/ nabízí svou dceru nejprve mladému Štorkánovi a pak starému, je zde i přítomna dohazovačka - paní Nebuželská /Nad'a Konvalinková/ mající za úkol oženit tatínka, ale kterou na konci požádá o ruku Hustoles). Sentimentální až kýčovitou závěrečnou dvojistou svatbu (Hustolese a Štorkána juniora), která jako by vypadla z románů červené knihovny, zmírňuje zcizovací prvek pohledů herců na kameru, kteří nám naznačují, že vše je jenom zábavná hra. Podobně i Poláček svou frašku napsal v lehkém tónu (končí narozením Štorkána nejmladšího) jako parodii o marnotratném otci, kterého vychovává syn a starostlivě si mu stěžuje: "Nikdo nemá tak lehkomyšlného otce. Ať se podívám kam chci, všude mají z tatínka radost, jenom já s tebou zkouším."<sup>265</sup>

Poláčková próza *Vše pro firmu* vycházela na pokračování v Lidových novinách od října 1933 do února 1934. A stejně jako v předešlé tvorbě se zde vyskytují židovské asimilované postavy včetně lichváře Pšády (v inscenaci podaném Stanislavem Zindulkou), maloměšťáci obchodníci, pro které je přes všechny problémy důležitá soudržná rodina. Jednoduchý příběh je nabit židovským humorem, vtípem odhalujícím lidskou duši i podstatu celého života. Poláček se zde opět projevil jako vynikající pozorovatel a na vztahu dobrosrdečného rozmařilého otce a spořádaného hodného synka zachytil jedinečnou atmosféru první republiky. V duchu Poláčkovy předlohy je natočena i Smyczkova inscenace, která je hereckým koncertem Josefa Somra a Ondřeje Vetchého a díky níž na nás dýchne kouzlo třicátých let.

Dobové ohlasy byly rovněž pozitivní. V Lidových novinách ocenili komický svět Poláčkových figurek a o inscenaci Anna Matušková uvedla: „Vše pro firmu je příjemný snímek, který čerpá ze skvělého scénáře, dobrých hereckých výkonů a zvládnuté režie. Velmi vhodně jsou zvolené i interiéry a dobové kostýmy.“<sup>266</sup>

Václav Šášek, adaptující text Karla Poláčka, o jeho povídce, která překvapivě nebyla zpracována v televizi již dříve, prohlásil:

„Jedná se o poměrně neznámou povídku, a já, když jsem si ji přečetl, měl jsem pocit, že vše půjde hladce. Opak byl pravdou: převést Poláčkův literární text do obrazové podoby, a přitom zachovat jeho styl a jazyk bylo nesmírně obtížné. (...) Víte, on ten Poláčkův humor je vlastně velice laskavý a noblesní. (...) Za minulého režimu nebyla vůle Poláčka vydávat, a když už, pak se tato snaha setkávala s nejrůznějšími problémy. Nemusíme si nic nalhávat - jeden z těch hlavních byl Poláčkův židovský původ.“<sup>267</sup>

---

265 tamtéž, s. 106.

266 Lidové noviny 22. 12. 1998.

267 Slovo 22. 12. 1998. Reportáž z natáčení od Petra Nového, Starý i věčně nový příběh.

## Karel Smyczek

Karel Smyczek (1950), režisér, scenárista i herec. Jako devítiletý kluk si zahrál v dětském dobrodružném snímku *Zpívající pudřenka* (1959). Po maturitě získával zkušenosti na Barrandově jako asistent u režisérů dětských filmů Karla Zemana a Věry Plívové-Šimkové. V roce 1975 ukončil studia na FAMU absolventským snímkem *Kapři pro wehrmacht* (1975) podle povídky Oty Pavla. Realistický film pojednává o Leo Popperovi (Josef Somr), který v době okupace přichází o svůj rybník, proto ho noc před transportem se svým synem načerno vyloví a ryby rozprodá. Na studentském díle nás zaujme výborné vedení herců, jemný humor a cit pro předlohu, v jejímž duchu je věrně zachycen příběh židovského tatínka, který nacistům vypálí rybník. Po FAMU se živil jako pomocný režisér u Oty Kovala. Debutoval v roce 1979 dramatem *Housata* z prostředí dívčího internátu, které svou atmosférou odkazovalo k poetice 60. let. S dvojicí scenáristů Radek John a Ivo Pelant natočil v letech 1980-1982 trojici snímků pro mládež *Jen tak si trochu písknout*, *Jako zajíci* a *Sněženky a machři*. V roce 1986 následoval lyrický snímek *Krajina s nábytkem* o svobodném otci a o rok později znovu spolupráce s Radkem Johnem na společensky kritickém filmu *Proč?* z prostředí fotbalových fanoušků. Od 90. let se naplno věnuje televizní tvorbě - často seriálové produkci (*Místo nahoře* /2003/, *Dobrá čtvrť* /2005/), výjimkou je filmová pohádka na motivy Karla Čapka podle scénáře Zdeňka Svěráka *Lotrando a Zubejda* (1997). Ve Smyczkově tvorbě jednoznačně dominuje seriál *Bylo nás pět*, který na televizních obrazovkách sledovalo pět miliónů diváků.

### 6. 2. 3. Josef Škvorecký a jeho literární alter ego Danny Smiřický

#### *Prima sezóna*

Seriál *Prima sezóna* (1994) vznikl podle stejnojmenné knihy Josefa Škvoreckého. Na scénáři se spolupodíleli Karel Čabrádek a Karel Kachyňa, který celý projekt i režíroval. Seriál je rozdělen do pěti dílů, přičemž ústředním hrdinou je dospívající Danny Smiřický (Petr Kroutil) vášnivě milující ženy a jazz. Děj se odehrává během jednoho roku v období protektorátu v maloměstském Kostelci. Každá povídka je uvedena záběrem na dívku (opatřena titulkem s jejím jménem), o kterou se bude Danny ucházet, přesněji řečeno neúspěšně ji balit. S Dannym zažíváme všechny čtyři roční období - jednu sezónu, která končí rozšířením seznamu o další zlomená srdce (celkem Danny bojoval o dvacet tři "bezcitných" ženských duší). V *Zimní příhodě* se Danny pokouší sexuálně sblížit s místní kráskou Irenou (Anna Geislerová). V *Májové kouzelnici* laškuje s nově přistěhovanými tajemnými dvojčaty Karlou a Marií (Zuzana a Alexandra Karpenkova). V *Zamřížovaném charlestonu* podlehe kouzlu přespolní Kristýně z Mýta (Andrea Černá), herečce z amatérského divadla. V *Hotelu pro sourozence* okouzluje mladší sestru Ireny - Alenu (Tatiana Vilhelmová). Na závěr v *Smutném podzimním blues* se zamiluje do okaté Marie (Andrea Elsnerová).

I když se děj odehrává v období protektorátu, přesto je válečná vřava přítomna jen vzdáleně (žádná střelba, odboj, razie nacistů). Danny hraje v místním orchestru na tenorsaxofon, jeho kapela naráží na fakt, že jazzová muzika je nacisty zakázaná. Při sporadickém veřejném vystupování je nutno oklamat německou cenzuru (např. americkým písním a skladatelům dávají studenti naivní říšskoněmecká jména či na jedné revue vydávají charleston za německý lidový tanec). Ve výsledku Danny a jeho spolužáci vždy dokážou z nacistických vyhlášek, nesmyslných zákazů inteligentně vybruslit a možné nebezpečí odvrátit. S nástrahami lásky je to však mnohem složitější. Danny je ztracený případ, klasický smolař odmítaný něžným pohlavím, konverzační typ, snílek a vejtaha, jakýsi smutný hrdina (neohrabaný, brýlatý), jehož sexuální loudění a ukecávací metoda nevycházejí. Ženám podřizuje vše (skládá básně, zapojuje fantazii, odhaluje své nitro, v kostele zapaluje svíčky za budoucí lásky). Svě trable vtipně až sarkasticky komentuje, viz scéna na mši v kostele, kdy se Danny modlí:

"Jestli je Bůh přítomen ve všem a nejvíc v nejkrásnějších svých dílech, tak jsou holky vlastně převtělením samotného Pána Boha a pak vůbec není hřích obdivovat jeho díla nejzdařilejší a ctít tím i jeho samého."<sup>268</sup>

I v předloze si Danny mile stěžuje na půvabné slečny, které ho trápí: "Nikdo mě nebral vážně, nikdo v celém Kostelci. Bylo mě sebe samého velice líto. (...) Stejně, řekl jsem si, stejně nakonec miluju Irenu. Nebo možná Marii. Ale taky mě neberou vážně."<sup>269</sup>

<sup>268</sup> citace ze seriálu *Prima sezóna*, režie Karel Kachyňa (ČT 1994).

<sup>269</sup> Škvorecký, Josef: *Prima sezóna*. Praha, Galaxie 1990, s. 86.

Ze židovských motivů se zde objevuje smíšené manželství. Páter Meloun (Miloslav Vrba) požádá Dannyho, zda by mu pomohl zfalšovat datum sňatku zednického mistra Tondy Kratochvíla (Jan Vondráček) s Židovkou Dášou Sommernitzovou (Lenka Vlasáková), která se nechala v roce 1939 pokřtít. Vše má vypadat tak, že byli oddáni ještě před datem, než to Němci v rámci norimberských rasových zákonů zakázali. Důstojný pán společně s Dannym a s kamarádem malířem Rost'ou (Václav Chalupa) celou noc na faře přepisují matriku (od roku 1923 až do současnosti). Plán se zdaří, druhý den ráno při prohlídce gestapo na nic nepřijde a díky nápadu spravedlivého faráře se podaří zachránit jedno židovsko-árijské manželství. Vystupuje zde ještě jedna postava polovičního Žida - Benna Mánesa (Štěpán Škoch), Dannyho kamaráda z kapely. Protože jde o asimilovanou postavu, více se o židovství v jeho případě nedozvíme.

Oproti tomu se v předloze okrajově vyskytuje i další kostelecké smíšené manželství - Žida Jindřicha Lederera a Růženy Skočdopolové. Dále zde Danny zmiňuje i svého židovského strýčka Kohna, který si vzal mamčinu nejmladší sestru (motiv strýčka Kohna je rozveden ve Škvoreckého díle *Sedmiramenný svícen* v povídce *Můj strýček Kohn*). Zásadní pro příběh je již zmiňovaný vztah a následný sňatek Sommernitzové a Kratochvíla, o němž v předloze stojí:

"Dáša byla prvního stupně, nebo jak tomu říkali, prostě čistokrevná. Teda, čistokrevná v nejlepším smyslu slova. Úplná královna ze Sáby. Tonda možná něco zaslech, možná od ní. Skoro mě to zamrzelo, když je to teda takovej fajn chlap. Nojo, ale já bych byl asi taky tak fajn. Jenomže mě Dáša nechtěla. Byla členkou toho teamu asi těch dvaceti v Kostelci, a snažil jsem se rovněž úplně marně. Tonda měl zřejmě větší štěstí. Ale bylo to zoufalé, radši jsem dál nemyslel. Paní Mánesová byla taky židovka, ale měla árijského manžela, takže to ji krylo. Zatím. A Benno a Evka byli druhého stupně nebo jak. Já byl úplně zanedbatelného stupně."<sup>270</sup>

Kachyňovo ztvárnění je věrné předloze (Kachyňa pouze šest Škvoreckého povídek spojil do pěti příběhů a vizáž Ireny pozměnil z tmavovlasé hnědooké dívky na typ Anny Geislerové). Zachoval autorův nadhled, cit pro dialogy a situace, výstižnou charakteristiku doby nazíranou skrze generaci mladých lidí - jazzovou partu (postavy dospělých - rodičů, profesorů - se objevují jen ve vedlejších rolích a dokreslují celkovou atmosféru úsměvného retra o prvních láskách). Ich-forma je v televizním ztvárnění nahrazena vnitřním komentářem hlavního hrdiny, navíc se zde i zhmotňují Dannyho představy o dívkách. Vše je líčeno v duchu Škvoreckého knihy, která civilně pomocí kombinace spisovné a hovorové češtiny i četných anglicismů vypráví o existenciálních problémech jednoho kluka, o jeho milostných nezdarech a snaze intenzivně prožít život. Baví nás Dannyho smysl pro humor, jeho ironické a kritické postřehy. V podtitulu knihy je napsáno: "text o nejdůležitějších věcech života".<sup>271</sup> Škvorecký dějiště svého mírně nostalgického románu charakterizuje jako "krásné hříšné město Kostelec. Plné krásných holek".<sup>272</sup> Kachyňa scénář o tragikomických láskách konzultoval se Škvoreckým, který byl s jeho podobou i s průběhem natáčení spokojen.

## Josef Škvorecký

---

270 tamtéž, s. 54.

271 tamtéž, s. 4.

272 tamtéž, s. 33.

Tvorba Josefa Škvoreckého (1924) je autobiografická. Své mládí strávil na maloměstě v Náchodě, již na gymnáziu stejně jako Danny vynikal ve slohu, psal básně a věnoval se jazzu, amatérsky hrál v místní kapele Red Music. V roce 1943 byl po maturitě nasazen jako pomocný dělník v továrně Metallbauwerke Zimmermann und Schilling v Náchodě, poté v Novém Městě nad Metují a ke konci války v prádelně firmy Bartoň v Náchodě. Po válce vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, obor angličtina a filozofie. Po absolutoriu se živil jako učitel a získal doktorát. V první polovině padesátých let nastoupil do angloamerické redakce Státního nakladatelství krásné literatury a umění, kde se podílel na vydávání nového dvouměsíčníku Světová literatura. V roce 1959 musel redakci opustit po skandálu s vydáním románu *Zbabělci*, ale mohl se vrátit do angloamerického oddělení. Od roku 1963 byl spisovatelem z povolání. V roce 1969 přednášel v USA a po problémech se zastavením vydání knihy *Tankový prapor* zůstal v zahraničí natrvalo. Dodnes žije v Kanadě v Torontu, kde až do odchodu do důchodu v roce 1990 působil jako profesor na Toronto University. Pohostinně přednášel i na mnoha severoamerických školách (vedl kurzy současného českého divadla a filmu, semináře anglické a americké literatury včetně dílen tvůrčího psaní, vyučoval dějiny a teorii filmu). Se svou manželkou spisovatelkou Zdenou Salivarovou založili v roce 1971 v Torontu exilové nakladatelství *Sixty-Eight Publishers*, kde do roku 1993 vydali celkem 227 titulů (šlo o knihy v komunistickém Československu zakázaných autorů). Mezi Škvoreckého nejpřekládanější díla patří např.: *Bassaxofon*, *Příběh inženýra lidských duší*, *Scherzo capriccioso*. Podle Škvoreckého próz či námětů vznikly za jeho spolupráce scénáře k filmům: *Zločin v dívčí škole* (1965, tři povídky od režisérů: I. Nováka, L. Rychmana, J. Menzela), *Zločin v šantánu* (1968, režie J. Menzel), *Farářův konec* (1968, režie E. Schorm), *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969, režie V. Gajer) a *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc* (1969, režie L. Rychman). Pro televizi bez scénaristické účasti Škvoreckého byly natočeny: *Hříchy pro pátera Knoxe* (1992, režie D. Klein), již zmiňovaná *Prima sezóna*, *Eine kleine Jazzmusik* (1997, režie Z. Zemanová), *Legenda Emöke* (1997, režie V. Štursa).

V roce 1975 vydává Škvorecký v Torontu *Prima sezónu* (u nás vychází až v roce 1990), kde sledujeme Dannyho gymnazijní léta za okupace. Ve *Zbabělcích* líčí květnové povstání a příjezd Rudé armády. V obou dílech je přítomno Škvoreckého literární alter ego Danny Smiřický, vypravěč příběhu, svědek totalitních režimů (nacismu a komunismu), které ironickým stylem komentuje. Postava Dannyho se objevila i v dalších Škvoreckého dílech: *Konec nylonového věku*, *Povídky tenorsaxofonisty* (zachycující období po únoru 1948), 50. léta v armádě ukazuje *Tankový prapor* a období polistopadové *Dvě vraždy v mém dvojím životě*. Román *Mirákl* mapuje kritický rok 1968 a román *Příběh inženýra lidských duší* vypráví Dannyho osudy od 40. let až po kanadskou emigraci.

Seriál *Prima sezóna* vznikl čtyřicet natáčecích dnů s rozpočtem čtyřicet miliónů korun a většina scén se realizovala v Benátkách nad Jizerou (tvůrci se vypravili pro inspiraci i do Náchoda, ale nakonec zde netočili). Pokud hodnotíme televizní dílo, musíme mu vytknout některé nevyrovnané herecké výkony, kvůli nimž určité situace působí neautenticky. Herecky toporně působí kluci z kapely (pouze v hrané poloze, nikoliv při koncertování), rovněž dvojčata Karla a Marie a občas i Dannyho kreace. Souvisí to s faktem, že šlo o neherce (hlavní hrdina Petr Kroutil byl posluchačem konzervatoře hrajícím na saxofon v Originálním pražském synkopickém orchestru a také kluci z kapely byli skuteční muzikanti - studenti hudebních škol). Naopak oceníme nové tváře začínajících hereček - zvládnuté a přesvědčivé výkony sváděných žen (Geislerová, Černá, Vilhelmová a Elsnerová). Karel Kachyňa k výběru herců dodal:

„Problémem známých tváří a hvězd jsem se nezabýval. Chtěl jsem natočit film, který by byl prostý a pravdivý. I v tom smyslu, že role mladých lidí, patnácti-, šestnácti-, sedmnácti- a osmnáctiletých, budou hrát herci stejného stáří.“<sup>273</sup>

Kamera Andreje Barly je v některých momentech vyumělkovaná, příliš si pohrává s atmosférou a lyrickými náladami (viz retrospektivy Dannyho letních dobrodružství zabírané přes filtry). Klavírní hudba Petra Hapky doprovází Dannyho vyznání vůči neodolatelným slečnám. K výběru hudby Josef Škvorecký podotkl:

„Když jsem četl scénář, kde se má zpívat Dannyho blues, složený speciálně pro film od Petra Hapky, přesvědčil jsem režiséra, že ve filmu musí být také válečný šlágr *Zamknu si den do truhly snů*. Jednak proto, že se mi kdysi strašně líbil a jednak proto, že vlastně vyjadřuje základní téma *Prima sezóny*. Ale nikdo se na píseň nepamatoval. Ani pamětníci, ani Václav Irmanov, za nímž jsem produkci poslal, protože jsem si pamatoval, že to za války zpíval. Až konečně píseň našli ve sbírce jakýchsi swingových nadšenců v Praze, a ti jim navíc přinesli rukopisné aranžmá Bedřicha Weisse. Patrně jeho poslední aranžmá, než ho poslali do Terezína a odtud do Osvětimi.“<sup>274</sup>

Jazzové partie nahrál Classic jazz collegium Boba Zajíčka, v jejichž podání zde právě zazní zaranžované jazzové hity z 20. a 30. let. Výbornou stylovou jazzovou muzikou, která stejně jako v předloze symbolizuje jedinou skutečnou Dannyho svobodu, je zářmován i celý děj:

"Ať byly ty holky na mě sebekrutější, stejně jsem je miloval. Nebo co. Nebo jsem byl mladý. Nebo to byl ten déšť. Ta mlha. Ten smutnej podzim. Ta válka, kterou to všechno špatně skončilo. Hrál jsem, nekoukal jsem se do not, za mnou Benno na sordinované trumpetě plakal a plakal (...). Strašně smutná krásná muzika mě vzala do svého utěšlivého náruči, přede mnou se otáčeli holky a kluci, Venca Štern se rozezněl jako zvon, jako hrana lásky ... nebo čeho ... mládí ..."<sup>275</sup>

Dobové ohlasy na seriál byly pozitivní (Svobodné slovo, Literární noviny) i negativní (Mladá fronta Dnes, Lidové noviny, Práce, Večerník Praha). Vladimír Just v Literárních novinách napsal, že *Prima sezóna* byla „velkou oslavou dialogu“, s „vysokým hereckým standardem“<sup>276</sup> (kromě dvojčat Karpenkových). Dále ocenil humorné a „nenásilně politické“ dílo: „Protektorátní doba viděná očima pubertáků, a pubertáci vidění očima těch, kdo prožili téměř půlku století jako jeden velký protektorát - to jsou věrná témata, o nichž TV nereferuje každý den.“<sup>277</sup> Ladislav Rychman ve Svobodném slovu o věrně vystižené atmosféře podotkl: „Motivy okupace a nacismu jsou zde podány s nesmírným vkusem a opravdu jenom po dostačujících kapkách. (...) *Okupační lásky čas* nám evokoval jako vysloveně českou

273 Mladý svět, číslo 33, 1994. Reportáž z natáčení od Petra Adlera, *Prima prima sezóna*.

274 tamtéž.

275 Škvorecký, Josef: *Prima sezóna*. Praha, Galaxie 1990, s. 203.

276 obě citace v Literárních novinách 15. 12. 1994.

277 obě citace v Literárních novinách 22. 12. 1994.

podívanou vkusně, vtipně i nostalgicky.<sup>278</sup> Jediná stížnost Rychmana směřovala vůči výběru dobově nesprávné muziky, jelikož se v té době kromě ilegálních amerických autorů hráli především české swingové hity (Běhounek, Praxler, Korbař). Záporné recenze se zaměřily na kritiku výběru neherců, dále na přístup scenáristů, který byl vůči předloze příliš pietní, rovněž vyčítaly rozvolněné tempo jednotlivých dílů i seriálu jako celku. I přes všechny zmiňované připomínky se novináři shodli na výtečné hudbě použité v *Prima sezóně*.

### *Eine kleine Jazzmusik*

Další adaptací Josefa Škvoreckého je drama *Eine kleine Jazzmusik* (1997) režisérky Zuzany Zemanové a scenáristky Jany Knitlové. Na dramaturgii televizní inscenace se podílela Jarmila Turnovská. Na motivy Škvoreckého stejnojmenné povídky vzniklo podprůměrné dílo a ve srovnání s Kachyňovým pojetím *Prima sezóny* mu zcela chybí Škvoreckého jedinečná atmosféra, lehkost, humor a poetika.

Příběh se odehrává v době okupace a jeho hrdiny jsou opět spolužáci z maloměstského gymnázia včetně Dannyho (Petr Štěpán), které spojuje nadšení pro jazz. Rozhodnou se uspořádat první veřejné vystoupení. V období protektorátu je tato muzika označena jako nepřátelská. Z úst kolaborujícího ředitele školy (Miroslav Donutil) zazní, že důvodem zákazu je prodchnutí "židobolševickou nákazou negerského jazzu".<sup>279</sup> Koncert má pro studenty tragické následky, i když vystupují jako zábavný orchestr Maskovaných banditů z Prahy, vymyslí si nové aranžmá a přejmenují autory i názvy anglických písní na árijská. Lídr kapely trumpetista Paddy (Milan Tomeš) je na Pankráci popraven, ostatních sedm kamarádů vyloučeno z gymnázia. Atraktivní zpěvačka Zuzana (Barbora Bobulová) zamilovaná do Paddyho, která studentskou recesi vymyslela, se pomstí. Zastřelí novináře Árijského boje (Karel Roden), který je udal za provokaci a pak spáchá sebevraždu.

Z hlediska židovských motivů se zde objevuje postava Paddyho (po nebožce matce Žid), který žije sám se svým otcem. Z rasových důvodů je během války vyloučen z gymnázia a pracuje pro říši jako kreslíř u rodinné firmy Nakonec. Na studentskou legraci Paddy doplatí nejhůř - svým životem.

Škvoreckého předloha *Sedmiramenný svícen* (napsaná v letech 1957-63 a vydaná v roce 1964) se celá zabývá židovskou tematikou. V povídkách se setkáváme s židovskými postavami z Dannyho okolí, s přáteli, se známými, s lidmi z Kostelce, jejichž osudy poznamenané válkou nám Danny vypráví. Již názvy napovídají, o kom bude řeč: *Můj strýček Kohn, Pan doktor Strass, Pan učitel Katz, Příběh pro Rebeku, Mifinka a Bob Zabiják, Příběh o Kukačce a Eine kleine Jazzmusik*. Všechny povídky jsou propojeny vyprávěním židovské dívky Rebeky, která sice přežila koncentrační tábor, ale stále trpí samotou, vykořeněností, pocitem odcizení a touhou po nalezení skutečného domova.

"Rebeka vyprávěla a oči měla jako zasklené. Jako dvě umělé stříbrné ryby ze skla. Vyprávěla: "Tak jsem šla. Bylo to v sobotu ráno. To udělali schválně, na šábes. Bylo mi

278 Svobodné slovo 6. 12. 1994.

279 citace z inscenace *Eine kleine Jazzmusik*, režie Zuzana Zemanová (ČT 1997).

patnáct a věděla jsem, že se nevrátím. Věděla jsem, že tam židy zabíjejí, a fotr to věděl taky. Ale nešel mě ani doprovodit. (...) A tehdy měl obzvlášť strach, protože brácha den před tím zdrh, povídal mi, do transportu ať se cpe strejc Ohrenstein a takoví pitomci. (...) Pak ho stejně chytili (...). Ale aspoň se pokusil. Aspoň nedržel hubu. Aspoň nešel jak mezek..."<sup>280</sup>

Poslední povídka *Eine kleine Jazzmusik* je příběhem o mládí, hudbě, lásce a o boji za svobodu. Zajímavostí je, že toto dílo patří v anglicky mluvících zemích mezi nejvydávanější. Podle Škvoreckého je to tím, že je o jazzu. V úvodu povídky stojí:

"V té době, kdy vojáci rychlých pancéřových jednotek vymazali život a svobodu z mapy Evropy a kdy jsme my, snad právě proto tak tvrdě a dobře, poznali smysl a význam, chuť a vůni, radost, požehnání a prokletí kouzelné skutečnosti, které jsme říkali jazz."<sup>281</sup>

Pavel Nakonec, řečený Paddy, zakladatel bandu Dixielanders se v roce 1940 (příběh se odehrává před osudnými transporty) scházel v domě svého otce se svými přáteli, koncertovali s nově přichozí kráskou z Prahy - zpěvačkou Zuzanou - Suzi Braunovou a snili o lepším světě.

"Po otci zdědil Paddy české jméno, po matce mojžíšské tahy tváře. Když ho pak z gymnázia kvůli tomu vylili, (...) žil v onom podivném stavu, v němž tehdy existovaly osoby z rasového hlediska problematické. Tím více přilnul k jazztrubce, tím úže se také vinul okolo Zuzanky. A Suzi, naše sladká Suzi, tím těsněji přilnula k bandu (...). A tak zpívala, v černých septimánských šatech s bílým límečkem, pohupovala se v bocích, rukama kroužila nahoru a dolů a z očí ji jiskřila dráždivá, divoká a sladká duše jazzu."<sup>282</sup>

V televizní podobě je největší problém v hereckých výkonech skupiny studentů. Hlavní hrdinka Zuzana (Barbora Bobulová) přehrává, její partner Paddy (Milan Tomeš) je průměrný a ostatní kluci z kapely jsou strnulí (obdobný problém byl u Kachyni v *Prima sezóně*, který také své některé mladé hrdiny obsadil studenty z konzervatoře a hudebních škol). Chybí zde psychologie postav a jasná charakterizace (sedm členů bandu splývá). Herecky přesvědčivé jsou pouze postavy dospělých (vedlejší role ztvárněné Donutilem a Rodenem). Tragickému příběhu chybí tempo, paradoxně napětí a chvílemi sklouzává do patetičnosti. Kamera Vladimíra Holomka je nevýrazná. Dobře provedené je jen hudební aranžmá Jaroslava Celby, k němuž jazzové písně nazpívala Radka Fišarová. Dobové recenze k televiznímu dílu bohužel nebyly napsány.

---

280 Škvorecký, Josef: Nové canterburské povídky a jiné příběhy. Praha, Ivo Železný 1996, s. 145-146.

281 tamtéž, s. 226.

282 tamtéž, s. 228.



## 6. 2. 4. Židé v centru dění

### *Německý uprchlík*

Režisér Viktor Polesný natočil podle stejnojmenné povídky Bernarda Malamuda drama *Německý uprchlík* (1995). Scénář televizní inscenace napsala Jana Knitlová v dramaturgii Magdaleny Turnovské. Hra je celá pojata černobíle, aby ladila s dobovými záběry New Yorku navozujícími děj, kterými je prokládána (v doprovodu svižné jazzové muziky Milana Svobody vidíme archivy z horkého léta roku 1939 z rušných manhattanských ulic, řeky Hudson, Central Parku). Sledujeme příběh německého židovského novináře Oskara Gassnera<sup>283</sup> (Boris Rösner), který na poslední chvíli opustil hitlerovské Německo a přijal nabídku přednášet na newyorské univerzitě. Problém je, že dostatečně neovládá angličtinu, cítí se být násilně vytržen z evropských kořenů a v exilu postupně propadá nejistotě až depresi. S prolomením jazykové bariéry mu pomáhá sebevědomý americký student Martin Goldberg (Jiří Langmajer). Mezi oběma muži se vyvine zvláštní forma přátelství. Energický Martin je jediný, kdo skeptickému Oskarovi věří, naslouchá mu, zbavuje ho myšlenek na sebevraždu a snaží se pochopit zoufalého intelektuála. V předloze Martin říká:

"VÍ bůh, že jeho problémy byly až příliš reálné, ale že by za tím bylo něco víc než vykořeněnost uprchlíka, pocit cizoty, finanční nejistota, to, že přišel do jiné země, kde nemá přátele a kde nevládne jazykem? (...) Řekl, že v něm při práci neustále vzrůstá strach, že umře, než tu přednášku dopíše, a když neumře, tak že ji napíše tak hanebně, že se bude modlit, aby umřel. Ten strach ho paralyzoval. "Ztratyl jsem víru. Už ve mje nemám důvěru v moje hodnoty. V mém životě bylo moc iluzí."<sup>284</sup>

Vnitřně zraněný Oskar, u kterého se při přípravě přednášky střídají stavy euforie s melancholií, se trápí zkomolenou angličtinou se špatným akcentem. I když se nakonec těžce vydřená přednáška podaří, přesto se trpký Oskarův osud naplní stejně jako tragický osud Evropy, kde vypuká válka. Oskar pln výčitek svědomí vůči své manželce, kterou zanechal v nacistickém Německu, spáchá sebevraždu. Z jeho pozůstalosti - z dopisu jeho antisemitské tchyně - se v závěru dozvíme:

"Její dcera po tom, co ji Oskar opustil, nechala se přes úpěnlivé prosby a hořekování své matky obrátit od jednoho mstivého rabína na židovskou víru. A jednou večer se u nich objevily hnědé košile, a přestože jim matka mávala zběsile před obličejem bronzovým krucifixem, vyvlekli Frau Gassner zároveň s ostatními Židy z činžáku ven a odvezli je na nákladčích do malého pohraničního města v dobytém Polsku. A tam ji prý střelili do hlavy, takže se skulila do protitankového příkopu mezi nahé židy, jejich manželky a děti, několik polských vojáků a hrstku cikánů."<sup>285</sup>

V inscenaci jsou věrohodně navozeny pocity Oskara poznamenaného židovským údělem.

283 U německého jména Gassner nás napadne německé slovo „das Gas“, v překladu znamenající plyn, v případě hlavního hrdiny symbolizující jeho tragický konec.

284 Malamud, Bernard: *Pták židák*. Praha, Rybka Publishers 1999, s. 358-359.

285 tamtéž, s. 363.

Vykořeněného jedince v emigraci, který ztratil domov a trpí nenávistí vůči nacistům. Svou nedostatečnou angličtinou říká, že kvůli totalitnímu Německu nemá chuť "do jídla, do práce, do života, vzali ode mě všechno".<sup>286</sup> Oskarovu narušenému psychickému stavu odpovídají i jeho bezútěšné sny:

"Když pak z vyčerpání usnul, měl fantastické, hrůzostrašné sny, jak ho nacisti mučí, přičemž ho někdy nutili, aby se díval na mrtvolu lidí, které povraždili. V jednom snu, který mi vypravoval, se vrátil do Německa a navštívil sovu ženu. Nenašel ji doma a poslali ho na hřbitov. A tam, přestože bylo na náhrobku jiné jméno, prosakovala hlínou na jejím nízkém rovu její krev. Když si to znova vybavil, hlasitě zasténal."<sup>287</sup>

Oproti předloze (povídka je napsána v ich formě, Martin zde komentuje osud Oskara) je v televizním ztvárnění kvůli většímu prostoru pro dramaturgii rozehrána třetí postava - do Martina zamilovaná dívka Ester (Eva Horká). Strachující se Ester se obává, aby Martin nepropadl podobné beznaději jako Oskar. Tato postava je zbytečná a naopak jen upozorňuje na lépe zvládnuté mužské herecké výkony Rösnera a Langmajera, kteří přesvědčivě nastínili střet dvou rozdílných povah - pesimismu a optimismu. Celkové vyznění je průměrné, obrazově nenápadité (kamera Josef Špelda), natočené jako interiérová konverzační záležitost, která by lépe vyzněla na divadle. O existenciálním příběhu, ke kterému složil hudbu Milan Svoboda s vybranými skladbami Franze Schuberta, režisér Polesný řekl: „Je o soucítění, blízkosti člověka k člověku, hledání vzájemného porozumění.“<sup>288</sup>

Dobové ohlasy byly pozitivní (Svobodné slovo, Lidové noviny). Kritici ocenili výborný překlad povídky od Luby a Rudolfa Pellarových, dále vyzdvihly herecké výkony ústřední trojice a pochválili režijní koncepci (včetně funkčního užití dobových černobílých materiálů z New Yorku). Ve Svobodném slovu Ladislav Rychman poznamenal: „Viktor Polesný vytvořil sugestivní a přesvědčivou dramatickou etudu o složitých zákoutích zraněné lidské duše.“<sup>289</sup> Pouze Jan Kerbr v Lidových novinách měl výtku vůči scénáři - připsané ženské postavě, díky níž „základní syžet - i z hlediska psychologického vývoje hrdinů - poněkud dramaticky zatěžkala.“ Dále zdůraznil „katarzní finále inscenace, která se rozhodně zařadila k nadprůměrným“.<sup>290</sup>

## Bernard Malamud

Pozoruhodné je seznámení českého diváka s dílem Bernarda Malamuda. Jeho knihy byly překládány do češtiny od 60. let, ale v televizní tvorbě šlo o neznámého autora. U nás například vyšla jeho prvotina *Smolař* (1952, česky 1963), cyklus povídek *Idioti mají přednost* (1963, česky 1966, zde se objevil *Německý uprchlík*) či příběh židovského obchodníka *Příručí* (1959, česky 1972). Malamud (1914-1986) za celý život napsal několik desítek krátkých próz i románů (nejslavnější *Správkař* /1966/, oceněný Pulitzerovou cenou vyprávějící o hledání a uvědomění si židovské identity). Pro jeho dílo je typický žánr tragikomedie, ve kterém s ironií

286 citace z inscenace *Německý uprchlík*, režie Viktor Polesný (ČT 1995).

287 Malamud, Bernard: *Pták židák*. Praha, Rybka Publishers 1999, s. 360.

288 Svobodné slovo 10. 5. 1995. Reportáž z natáčení od Evy Jeníkové, Drama nejen válečné v černobílém hávu.

289 Svobodné slovo 16. 5. 1995.

290 obě citace z Lidových novin 12. 5. 1995.

a humorem rozehrává osudy outsiderů, malých nezdolných lidí (většinou Židů) v americkém velkoměstě. Malamud pocházel z ruské emigrantské židovské rodiny. Vysokou školu vystudoval na City College a Columbia University. Byl spisovatelem, pedagogem (ve 40. letech přednášel v New Yorku) a prezidentem amerického PEN klubu. Krátce před svou smrtí napsal větu, která charakterizuje jeho tvorbu včetně povídky o vydědenci *Německý uprchlík*:

"Vytvářet o samotě příběhy vůbec není špatný způsob, jak žít naši lidskou samotu."<sup>291</sup>

### ***Den, kdy unesli papeže***

*Den, kdy unesli papeže* (1995) je název komedie vzniklé podle divadelní hry brazilského autora Joaoa Bethencourta. Originální zápletku do scénáře převedl František Filip, který televizní inscenaci i režíroval. Pod dramaturgií je podepsána Anna Vášová. Příběh se odehrává během dvou dnů. Hlavní hrdina, potrhlý taxikář Samuel Leibowitz (Petr Nárožný) unese svého zákazníka, který cestuje inkognito po New Yorku. Problém je v tom, že unesenou osobou je sedmdesátiletý papež Albrecht IV. (Radovan Lukavský) a Leibowitzova rodina není na tak důstojnou návštěvu v Brooklynu připravena. Bláznivá komedie dostává obrátky, když se dozvíme netradiční podmínky výkupného. Samuel si přeje zažít jeden den, kdy se dvacet čtyři hodin na celém světě nebude moci zabít. Jeho upřímnou snahu po životě bez násilí (způsobenou smrtí syna ve válce ve Vietnamu) podtrhuje Samuelovo krédo, které má napsáno na zdi v obývacím pokoji:

"Kdyby lidé na celém světě, alespoň na jeden jediný den přestali s napadáním, okrádáním, zabíjením a válčením, byl by to zázrak! Ale bez víry v zázraky se nedá žít!"<sup>292</sup>

Seznamujeme se s celou šílenou židovskou rodinou Samuela. Hašteřivou temperamentní milující manželku Sáru ztvárnila Jiřina Bohdalová. Jejich děti, Ervína a Miriam, lehce přerostlé pubertáky ochotné zapojit se do "teroristického činu" otce, si zahráli Václav Vydra a Zuzana Bydžovská. V netypické postavě rabína Meyera se představil Vlastimil Brodský. Předvedl zde podivína, vášnivého čtenáře detektivek, který nevěří na zázraky a občas i zapomene, že je šábes.

---

291 Malamud, Bernard: Pták židák. Praha, Rybka Publishers 1999, obálka knihy.

292 citace z inscenace *Den, kdy unesli papeže*, režie František Filip (ČT 1995).



*Den, kdy unesli papeže* (1995), rodina taxikáře Samuela Leibowitze (Petr Nárožný), žena Sára (Jiřina Bohdalová), děti Ervín a Miriam (Václav Vydra a Zuzana Bydžovská).

Amatérský únos je zdrojem mnoha nedorozumění a komických situací. Papež je překvapen vlídností a přátelským zacházením Samuela. Na jeho "vyděračské podmínky" rád přistoupí a dva dny v židovské rodině stráví jako dovolenou. V tomto únosu na ruby sledujeme převrácené role. Z uneseného se stává uctívaný host (Svatý otec si vychutnává košer stravu, polemizuje o křesťanském i židovském životě, ráno si přispí a pomůže Sáře s italským obědem dělaným na počest vzácného muže). Idealistický Samuel, "ochotný válčit, aby skončil se všema válkama",<sup>293</sup> připravuje po domácí vyrobene rozbušky proti policii, která obkličuje dům, přičemž praví zločinci jsou úplně někde jinde. Duchovní autorita v podobě rabína Meyera zklame, papežův úkryt vypátrá a Samuela udá za vypsanou odměnu 20 000 dolarů. Protože se ale ocitáme v žánru komedie, následuje očekávaný happy end. Proběhne vysněný den míru, Svatý otec je propuštěn na svobodu a díky intervenci smířlivého papeže je Samuel před zatčením policií omilostněn.

V inscenaci je klíčový humor inspirovaný židovskými anekdotami (cholerické hádky v rodině, dohady o rodinném rozpočtu a nutném šetření financí, narážky na křesťany). Mile se škádlí Sára se Samuelem, například když mu v afektu vyhrožuje rozvodem a on jí odpoví: "Prosim, no tak budu sám, nakonec každé opravdové chlap je vždycky sám. Tadyhle jeho

---

293 tamtéž.

svatost pan papež je taky svobodnej a kam to dotáh."<sup>294</sup> Oceníme dobré herecké výkony. Jen nechápeme primitivní naklíčování postav do obrazu - do reálů New Yorku. Ale naštěstí jde více méně o interiérovou záležitost (kamera Jiří Lebeda). Až na zdlouhavé rozuzlení zápletky je *Den, kdy unesli papeže* zdařilou komedií s humánním poselstvím.

Kritici na jedné straně poukázali na etický náboj komedie, která se ale přesto nepovedla, protože jí chybělo tempo a nosné dialogy (Práce). V Lidových novinách Jan Foll označil komedii za schematickou a technicky nedokonalou (viz herci v ulicích New Yorku v trikových záběrech). O Filipově inscenaci napsal, že „kolísala (...) mezi naivní agitkou a topornou humoreskou“,<sup>295</sup> proto šlo podle něj o pseudokomedii. Na druhé straně ve Svobodném slovu Ladislav Rychman vyzdvihuje herecké výkony, politický apel komedie a poukazuje na humorné a překvapivé situace. Dále zmiňuje: „I když samotnou zápletku musíme v situaci a v realitě dnešního světa pojmut jako značnou nadsázku, zůstává inscenace *Den, kdy unesli papeže* zdařilým, pohodovým počinem České televize a je dobrým vysvědčením pro režiséra i interprety.“<sup>296</sup>

### **Romeo, Julie a tma**

Televizní inscenace režiséra Karla Smyzcka *Romeo, Julie a tma* (1998) vznikla podle stejnojmenné novely Jana Otčenáška,<sup>297</sup> kterou adaptoval scenárista Petr Zikmund<sup>298</sup> a dramaturgoval Eduard Verner. Příběh se odehrává v období heydrichiády a vypráví o vztahu židovské dívky a českého chlapce, který se ji rozhodl ukrýt před transportem. Komorní drama vypovídá o lásce, strachu i zradě okolí. Postavy mladých milenců ztvárnili Tomáš Masopust a Barbora Seidlová. Než přejdu k analýze, za pozornost stojí srovnání se slavným stejnojmenným filmem režiséra Jiřího Weisse z roku 1959, kde je značně rozdílný přístup k adaptaci ovlivněný dobou vzniku filmu - politickou situací v čase totality.<sup>299</sup>

Otčenáškův příběh se odehrává v době tzv. ghetta bez zdí, kdy byli Židé ještě na svobodě, avšak žili ve se stále zhoršujících podmínkách. Postupně byli zbavováni svých práv až do vyhlášení transportů, které znamenaly jejich internaci. První protižidovská opatření byla uveřejněna v roce 1939 (o židovském majetku a jeho zdanění, o omezení výběru z kont). Každý Žid si směl ponechat pouze snubní prsten, stříbrné hodinky, stolní stříbro, náhražky zubů z drahých kovů a další stříbrné věci do váhy 200 g. Následovalo vylučování Židů z veřejného života. Židé nemohli chodit do škol, vycházet po osmé hodině večerní na ulici či vlastnit rozhlasové přijímače, stýkat se s nežidovským obyvatelstvem (směli navštěvovat

294 tamtéž.

295 Lidové noviny 30. 11. 1995.

296 Svobodné slovo 5. 12. 1995.

297 Jan Otčenášek (1924-1979) spisovatel, dramaturg, novinář. Jeho realistické (zpočátku politické) prózy byly často adaptovány pro film, divadlo a televizi. On sám podle svých próz psal i scénáře (viz filmy *Občan Brych* /1958/ režiséra Otakara Vávry, *Romeo, Julie a tma* /1959/ v režii Jiřího Weisse či pro režiséra Ladislava Helgeho *Jarní povětrí* /1961, opět podle románu *Občan Brych/ a Bez svatozáře* /1963/). Častá byla jeho spolupráce ve filmu i v televizi s režisérem Jaroslavem Balíkem, ze které vzešly nevýrazné počiny (dramata *Ta třetí* /1968/ či *Milenci v roce jedna* /1973/). Rovněž je spoluautorem řady scénářů pro film (např. *Lásky mezi kapkami deště* /1979/ v režii Karla Kachyni) i pro televizi (seriál Františka Filipa *Byl jednou jeden dům* /1975/).

298 Petr Zikmund je pseudonym scenáristy a dramaturga Jana Otčenáška mladšího (narozeného 1947), syna spisovatele Jana Otčenáška.

299 Zajímavostí je, že ještě před natočením Weissova filmu Otčenáškův text (před jeho prvním vydáním v roce 1958) odvysílala v přímém přenosu televize, záznam vysílání se však nedochoval.

pouze podniky označené nápisem "židovský"). Roku 1940 opouštěli své profese v oblasti soudnictví a práva, veřejné správy, lékařství. Měli zakázáno působit např. jako učitelé, vědci, notáři, bábštitelé inženýři, redaktori, umělci či burzovní pracovníci a celkově se podílet na kulturním a politickém životě (platil zákaz návštěvy kin a divadel). Povinně se museli zaregistrovat u Židovských náboženských obcí a dostali průkazy rodového původu. Omezení pokračovala: byl jim znemožněn vstup do parků a lesů, v městské dopravě směli využívat jen poslední vůz. V roce 1941 byli označeni židovskou hvězdou, vyloučeni z odběru určitého zboží (zejména potravin - i potravinové lístky byly označeny písmenem "J") a omezení v nákupní době. Dále nemohli například řídit motorový vůz či vlastnit telefon. Téhož roku na podzim se uskutečnily první transporty končící v terezínském ghettu a později na východě v Polsku v koncentračních táborech.

Weissův film zachycuje české prostředí (pavlačový žižkovský dům), ve kterém se ocitá židovská dívka Hanka (Daniela Smutná) ukrytá středoškolským studentem Pavlem (Ivan Mistrík). Ve snímku se objevují postavy zachránců i kolaborantů, které vypovídají o mezní válečné situaci, kdy se naplno projeví pravdivé charaktery lidí. Atmosféra válečného běsnění je pro české obyvatele o to silnější, protože se ocitáme v roce 1942 (k atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha došlo 27. 5. 1942 a 4. 6. 1942 zemřel). Bylo vyhlášeno stanné právo, kterému padlo za oběť 1 600 lidí. Probíhalo masové zatýkání zejména představitelů domácího odboje, na což doplatilo 3 000 lidí smrtí v koncentračních táborech. Teror heydrichiády organizovaný protektorátním státním tajemníkem K. H. Frankem vyvrcholil vyhlazením Lidic 10. 6. 1942 a Ležáků 24. 6. 1942. Následovalo vypátrání atentátníků a jejich smrt 18. 6. 1942 v pražském kostele Cyrila a Metoděje. Tento čin atentátníků posílil prestiž bývalého Československa ve světě, avšak smrtí Heydricha začala vlna německých represálií, která zesílila i vůči Židům. V této době sice již probíhaly pravidelné transporty, avšak narychlo byly vypraveny další - tzv. trestní transporty. Dne 10. 6. 1942 odjel první z Prahy do koncentračního tábora v Polsku. Bylo to nezvyklé, jelikož obvykle transporty z Čech končily v přestupní stanici - terezínském ghettu.

Tato napjatá válečná atmosféra je přítomna i ve filmu. Hlavní hrdina Pavel (Ivan Mistrík) je odpovědný za svůj čin, je nucen svému okolí lhát a přetvařovat se. Trpí strachem spojeným s přechováváním nehlášené osoby, tj. rizikem popravu ohrožujícím celou jeho rodinu (maminku /Jiřina Šejbalová/ a dědečka /František Smolík/). Jeho úzkostné stavy se prohlubují. Ve svém okolí je obklopen nacistickými vyhláškami, řvoucími pouličními tlapači a vylepenými seznamy popravených za přechovávání nepřátel říše. Pavlova vnitřní nervozita, nepokoj, strach z domovní prohlídky gradují ve scéně zatčení spolužáka či souseda odbojáře, kdy propuká v hysterický pláč, který je zároveň úlevou, že obětí se nestal on sám s milovanou Hankou.

I přes všechny válečné hrůzy se mladý pár od okolí izoluje a uzavře se do svého světa snění a fantazie. Jejich vztah založený na důvěře a citu prochází postupnou proměnou. Pavel odmítl jinakost Židů, nesmyslné norimberské zákony a Hanky se na začátku ujal jako člověka v nouzi. V provizorních podmínkách jí sehnal jídlo, poskytl zázemí pro přespání, studium i zábavu. Úkryt byl podmíněn dočasností (v předloze je trefně vystiženo toto období jako "protentokrát" - přesmyčka ze slova protektorát). Avšak ze závěrečného snění o společné budoucnosti je probudí tvrdá realita. Skryš je objevena kolaborantskou sousedkou Kubiasovou (Blanka Bohdanová) a Pavlovou matkou, které vyženou Hanku na ulici, kde je vzápětí zastřelena.

Obdobně se proměňuje i postava Hanky (na začátku silná dívka, která se byla schopna vzepřít transportu: "Já nechci, aby mě někdo nacpal do vagónu jako zvíře."<sup>300</sup>), začíná postupně propadat depresi, obává se Pavlovy lítosti, má strach, trpí tichem kolem sebe a samotou. Dokonce pomýšlí na smrt ("Já bych chtěla spát a spát, vůbec se neprobudit."<sup>301</sup>), ale zlom nastává, když se zamiluje a je si jista Pavlovou láskou. Milenci touží být spolu i po válce, kdy už nebudou omezeni rasovou diskriminací. Proto Pavel v závěru pociťuje vinu za své okolí, ke kterému cítí nenávist za smrt Hanky.

Film můžeme označit jako zdařilou literární adaptaci. Ve srovnání s předlohou se soustředil více na osobu Pavla, na jeho odvážný čin. Proto také zvolený shakespeareovský název, ze kterého cítíme sílu a touhu mladých lidí normálně žít a milovat se. Předloha se naopak zabývá hodně minulostí Hanky, její determinací židovstvím a transportem jejích rodičů. Díky vzpomínkám chápeme lépe Hančiny úzkostné stavy, které plynou ze samoty, kdy má čas o sobě přemýšlet. Je zde zdůrazněn i motiv světla a temnoty. Pár se schází v noci, při spuštěném zatemnění, kdy trpí strachem z prozrazení a beznadějí z „temné“ doby, ale zároveň sní o svobodě, která je spojována se slunečním světlem. Proto v závěru předlohy Hanka umírá při vycházejícím slunci s představou domova a mrtvých rodičů. V knize se neobjevuje postava dědečka, mužský prvek je zastoupen Pavlovým otcem. Film eliminoval i židovské prostředí Hančiných příbuzných a přátel, knižní Ester je přejmenována na Hanku a Pavlovi byla pozměněna vizáž (z blondáka - klasického árijce - se ve filmu stal tmavovlasý hoch). Důležitou úlohu v knize i ve filmu sehrává prostředí starého pavlačového domu, kterým je příběh orámován. Dům se stal pro Hanku na určitou dobu vězením, ale i mikrosvětlem lásky a porozumění:

„Její svět! Podobal se cele. Doléhaly sem hlasy z dálky. Někdy jim rozuměla. Stala se neviditelným svědkem života v domě, občas zaslechla útržek rozhovoru, křik pavlačové hádky, cvrčení vody na dno plechového dřezu. Kroky, které bůhvíkomu patřily, ve dne slyšela hrkot šicích strojů odvedle, známé hlasy z krejčovny, už je rozeznávala. (...) Z počátku se jí zdálo, že se tu zblázní samotou. Chvillemi četla knihy, které jí nosil, ale řádky jí bláznivě tančily před očima. Jak se soustředit na cizí osudy, když si nevěděla rady s vlastním, tak cele zaujata jeho nesmyslností a smutkem?“<sup>302</sup>

Scénář k filmu napsal Jiří Weiss ve spolupráci s Janem Otčenáškem, jehož novela byla pro české čtenáře svým tématem ojedinělá, i když ve světové literatuře byl již několik let znám vynikající *Deník Anny Frankové*. Dnes na nás působí dialogy ve filmu značně literárně, avšak oceníme skvělé herecké výkony zejména ve vedlejších rolích (Jiřina Šejbalová, František Smolík, Blanka Bohdanová či Vladimír Ráž jako pan profesor). Hlavní postava Hanky (Daniela Smutná) svou vizáží inspirovala režiséra Antonína Moskalyka při výběru hrdinky do filmu *Dita Saxová* (1967). Cit pro herce (viz obsazení mladého nadějného Ivana Mistríka jako Pavla) a pro scénář umožnil Weissovi natočit psychologické drama, které se ve své době úspěšně prosadilo i v cizině, např. získalo Velkou cenu Zlatou mušli na festivalu v San Sebastianu ve Španělsku.

300 citace z filmu *Romeo, Julie a tma*, režie Jiří Weiss (1959).

301 tamtéž.

302 Otčenášek, Jan: *Romeo, Julie a tma*. Praha, Práce 1984, s. 86.

Realizace filmu byla na rozdíl od předlohy bedlivě sledována a Weiss byl vedoucími komunistickými funkcionáři donucen k několika zásadním střihům a přetáčkám, aby dílo nepůsobilo příliš „protičesky - protinárodně“. Proto film nevnímáme jako čistě židovský, ale jako komorní příběh uzavřený mezi několika postavami, které jednájí pod vnějšími politickými tlaky v období heydrichiády. Chybí zde motiv kolektivní viny českého národa za slepé dodržování protizidovských zákonů, které vydávali Němci. Otčenáškem zmiňovaný motiv „temnoty“ v myslích lidí, kteří přijali nacistické zákony, zde nevyznívá. A tak kolektivní tragédie se ve filmu proměnila v osobní konflikt lidí, kteří ve strachu o přežití jednájí proti svému svědomí. Režisér Jiří Weiss na natáčení vzpomínal:

„Začal jsem dělat filmy o lidech, ne o politice. Výhodou bylo, že v čele státu sice tenkrát stáli odporní plazi, ale nechali nás dělat. Když jsem natočil film *Romeo, Julie a tma*, zavolal si mě ministr Kopecký a řekl: „Weissi, co nám to tu děláte za sionistický filmy. Tohle a tohle musíte přetočit!“ Každý střih ubere na kvalitě, ale jinak by to nikdo neviděl. Režisér má volbu buď netočit vůbec, nebo natočit něco, co neodpovídá jeho představě. A když netočí, zůstane sice věren svým ideálům, ale k filmování se už většinou nedostane, protože přetržená nit se jen těžko navazuje.“<sup>303</sup>

I přes všechny zmiňované kompromisy jde o dobře natočený film předcházející novou vlnu, založený na precizní kresbě zejména českého prostředí a postav. Střídmé, vyvážené vyprávění podtrhuje civilní kamera Václava Hanuše a dramatická hudba Jiřího Smrky (ve vypjatých momentech možného prozrazení úkrytu slyšíme pouze zpěv ptáka symbolizující letní přírodu, kam Hanka touží s Pavlem uniknout, naopak v momentech setkávání zamilovaných na půdě slyšíme jen jemný motiv flétny). K židovské tematice, k příběhu lásky a smrti v době okupace, se Jiří Weiss vrátil v autobiografickém koprodukčním filmu *Marta a já* (1990), kde se již nepodřídil nátlaku - tentokrát producenta - a nedovolil žádné střihy. Mohl se konečně svobodně vypořádat se svým židovstvím a s tragédií vlastní rodiny v holocaustu.

## Jiří Weiss

Jiří Weiss (1913-2004) se narodil v židovské rodině. Studoval práva na Univerzitě Karlově v Praze a věnoval se realizaci dokumentárních filmů. Začínal jako asistent kamery u Vladislava Vančury při dramatu *Marijka nevěrnice* (1934). Zde také natočil lyrický dokument *Píseň o smutné zemi* (1937) zachycující kulturní a národnostní pestrost prostředí Podkarpatské Rusi. Dokument sice dnes vyznívá díky použitému komentáři poněkud pateticky (verše K. M. Walló předčítá herec Vladimír Šmeral), ale upoutají nás avantgardní záběry všedního života místních obyvatel a celkově je znát vliv tehdy populárních dokumentů s folkloristickými motivy (viz *Zem spieva* /1934/ režiséra Karla Plicky). Jiří Weiss poté emigroval před nacisty do Velké Británie, kde pokračoval ve své dokumentární tvorbě (*Věrní zůstaneme* /1945/) a debutoval hraným filmem *Uloupená hranice* (1947). Do roku 1968 vytvořil čtrnáct celovečerních snímků, například dramata *Vlčí jáma* (1957) či zmiňované *Romeo, Julie a tma* (1959). Roku 1968 emigroval do USA, kde působil jako profesor filmové režie a natáčel televizní inscenace. Od roku 1989 žil Weiss opět v Praze a jeho posledním počinem se stalo koprodukční autobiografické drama *Marta a já* (1990), ve kterém vyprávěl příběh svého

---

303 Filmové a televizní noviny 1992, č. 2, s. 10. Článek Jana Jaroše, Návraty Jiřího Weisse.



židovského strýce.

Smyczkovo pojetí *Romea, Julie a tmy* je naopak absolutně věrné Otčenáškově předloze (hlavní hrdinka jmenující se Ester není ochuzena o židovské vzpomínky na své přátele, rodiče a hrůzný transport). Pavel stejně jako ve filmu naráží v době války na neporozumění svého okolí (starostlivého ustrašeného otce /Stanislav Zindulka/, věřící nemocnou matku /Emma Černá/, kolaborantského souseda Rejska /Oldřich Vlach/). Bohužel Smyczkovo televizní ztvárnění je celkově uhlazenější a načechnější (omezené i technickým zázemím, není to filmová podívaná se spoustou exteriérů, ale převážně interiérová záležitost, kde je válka přítomna hlavně mimo obraz ve zvukové stopě formou střelby). Ester v omezených podmínkách skrýše pravidelně střídá letní šaty, mění účesy, je spíše krásnou poblázněně zamilovanou dívkou než vystresovanou ženou. I když z jejích úst zazní depresivní věta: "Napadlo mě, že už se možná pro normální svět ani nehodím."<sup>304</sup> Přesto zde chybí existenciální přesah, větší dávka napětí, vyhocené emoce. Například Pavel s Ester, ač nechtějí být ve skrýši prozrazení, nelogicky mluví nahlas včetně hlučné sexuální scény. V porovnání s předlohou a filmovou verzí také chybí představy milenců, které by vizuálně obohatily děj. V knize se dočteme:

"Sedlina strachu a beznaděje, kterou vlekl po celý den, když byl sám, byla odplavena pouhým dotekem, polibkem, přimhouřením řas. V těch dnech se jeho život rozdělil na dva, navzájem si sobě pramálo podobné. Mezi nimi se vztyčila zeď. Tady spolu žili ty sladké červnové večery, sami s hvězdami a dechem druhého, šťastni jeden druhým, a kolem nich dýchal starý dům. (...) V takových chvílích se zastavoval čas a mezi nimi se odvíjel dialog beze slov, představy beze slov. Chodili přimknuti tělem jeden k druhému po jiných cestách než těch, jaké překřičují zem za oknem, a svět tonul v záplavě slunečního světla a půda pod nohama byla pevná. Běželi spolu po svažité, travnaté louce, břítký vítr z hor ji čechrал vlasy. Nad hlavou větrná pastviska modré oblohy. Jak se uměla smát!"<sup>305</sup>

Televizní inscenace odpovídá době svého vzniku a je moderní verzí s civilními hereckými výkony, s nestylizovanými dialogy přístupnými dnešnímu divákovi, čemuž odpovídá i více erotických momentů. Cenné jsou svobodně vyjádřené židovské motivy. Zásadní je motiv lásky, zrající cit a důvěrný vztah mladých lidí, ve kterém byly překonány rasové odlišnosti. Milující Pavel se bezprostředně vyznává Ester: "Protože si krásná, až z toho nemůžu ani dýchat a si nešťastná a protože Tě chci zachránit."<sup>306</sup>

Karel Smyczek o scénáři a lyrickém vyznění příběhu Ester a Pavla prohlásil: „Původní novela se věnovala mnohem víc příběhu těch dvou dětí během války. A my jsme to celé posunuli kousek dál od válečného problému - chápeme válku obecněji, spíš jako sílu, která zabráni lásce, a to mi přijde lidsky absurdní. Natočili jsme válečný příběh, který by se mohl odehrát i dneska."<sup>307</sup>

304 citace z inscenace *Romeo, Julie a tma*, režie Karel Smyczek (ČT 1998).

305 Otčenášek, Jan: *Romeo, Julie a tma*. Praha, Práce 1984, s. 65-66.

306 citace z inscenace *Romeo, Julie a tma*, režie Karel Smyczek (ČT 1998).

307 Televize, číslo 12, 1997. Reportáž z natáčení od Michaely Hruškové, Pavel a Ester - byli, jsou a budou.

K inspiraci Weissovým filmem *Smyczek* dodal: „U *Romea, Julie a tmy* jsem se Jiřího filmem moc neinspiroval, úmyslně jsem si ho nepustil. Pamatoval jsem si ho z mládí, protože na mne nesmírně zapůsobil. Také jsem měl pochybnost, jestli se má tahle látka znovu adaptovat - navíc jako televizní inscenace. Ale autor scénáře Jan Otčenášek měl svoji představu akcentování prvků, které se jeho otci nezdály ideální v tom původním zpracování. (...) A navíc je to tak úchvatná předloha.“<sup>308</sup>

Co se týče vizáže, oba hrdinové jsou stejně jako ve Weissově filmu tmavovlasí. Jen jedna věc se liší. Weiss zvolil jako úkryt jednoduše stroze zařízenou půdu v domě, kde Pavel bydlí. Naopak *Smyczek* v duchu Otčenáškovy předlohy si vybral malý útulný zařízený kamrlík za otcovou krejčovnou v pavlačovém domě nedaleko Pavlova bydliště. I tento moment odpovídá celkovému líbivému *Smyczkově* pojetí, kdy se závěrečné tragické finále (vyhnání Ester z domu) odehrává bez Pavlovy přítomnosti.



*Romeo, Julie a tma* (1998), mladí milenci (Barbora Seidlová a Tomáš Masopust) v úkrytu v kamrlíku za krejčovnou.

I dobová kritika si všimla přílišné estetizace, například Jan Jaroš v *Reflexu* uvedl: „Režisér zvolil barevný materiál a nevyhnul se jistě estetizaci někdejších měšťanských interiérů, jen drobně a nezatelně ušmudlaných dlouhodobým užíváním.“ Avšak při celkovém hodnocení *Smyczkovy* hry pochválil herecké výkony (zejména Stanislava Zindulku, který „dospěl ke strhující herecké miniatuře“) a dále uvedl: „Nicméně oceníme, že *Smyczek*, jemuž se více daří v komediálním žánru, zdařile vyklenul dramatický oblouk vyprávěného příběhu, vzpíraje se přitom vynášet jednoznačné soudy: víme snad, jak bychom se v takové vyhocené situaci sami

308 Rozhovor s Karlem Smyczkem na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě.

zachovali?<sup>309</sup>

V inscenaci se objeví mnoho Smyczkových oblíbených herců (Stanislav Zindulka, Václav Postránecký, Jiří Strach, Adam Novák, Oldřich Navrátil), kteří hrají přesvědčivě včetně zamilované dvojice, v níž převládá Barbora Seidlová. Pro oba mladé herce Seidlovou i Masopusta byla hra televizním debutem (Seidlová se již objevila ve Smyczkově pohádce *Lotrando a Zubejda* /1997/). Za kamerou obrazově jednoduchého příběhu stál Vladimír Holomek a dramatickou hudbu složil Zbyněk Matějů. Mezi silné momenty patří scéna (objevila se ve filmu i v knize), kdy Ester smutně uvažuje o Bohu:

"Přiznám se ti: někdy bych skoro chtěla, aby byl. Takový dobrý, spravedlivý staroušek, člověk by si mu mohl postýskat, když ho lidé pronásledují a on neví proč. Je to hloupé, vid', ale možná že bych se pak už tolik nebála. Třeba by na mne zakýval prstem a řekl: Pojd', Ester, pojd' sem ke mně nahoru a vůbec ničeho se neboj, holka! Tam dole tě už nechtějí, když nejsi árijka..."<sup>310</sup>

### ***Píseň o lítosti***

Drama *Píseň o lítosti* (1999) bylo natočeno podle stejnojmenné novely Viktora Fischla, která byla vydána v Tel Avivu 1951 (česky v exilu v Torontu 1982 a u nás 1992). Na scénáři a režii se podílel Dušan Klein a dramaturgii dělala Marča Arichtevea. Setkáváme se s věrnou adaptací, navíc zde zazní i známá židovská anekdota o smrti a objeví se motiv létání přebraný z jiné Fischlovy knihy *Hrací hodiny* (publikována 1982 v Zürichu, u nás 1993). O Fischlových textech režisér Klein řekl:

„Knihy Viktora Fischla mě fascinovaly a fascinují blízkostí osudů mého dětství i prožitků mých rodinných příslušníků. Navíc jeho vyprávění je plné snových obrazů a skvěle načrtnutých charakterů s přesně odhadnutelnou mentalitou.“<sup>311</sup>

V televizní inscenaci sledujeme příběh zestárlého doktora Daniela Menasseho (Luděk Eliáš), který vzpomíná na své dětství v předválečné moravské ortodoxní židovské komunitě. V 60. letech se navrácí z Izraele do svého rodiště v doprovodu dcery (Vida Neuwirthová) a vnuka, aby se pomodlil kadiš za své příbuzné i celou židovskou obec, z níž on jediný přežil holokaust. Závěrečná scéna modlitby při svíčkách v bývalé synagoze, která je od 50. let nefunkční, je také Kleinovým režijním nápadem, ale je naznačena již v předloze.

Příběh je mozaikou životních epizod malého Daniela (Ilias Chadziantonidis, nadabován Janem Škvorem), jehož prostřednictvím se seznamujeme s židovským pojetím světa, přísným řádem, ortodoxní vírou i pevnými morálními hodnotami místních obyvatel. Kladou se zde otázky o existenci Boha a jeho vlivu na lidský osud. Opakující se otázka zní, zda je Bůh

309 všechny tři citace z Reflexu, číslo 36, 2003.

310 Otčenášek, Jan: *Romeo, Julie a tma*. Praha, Práce 1984, s. 81.

311 Rozhovor s Dušanem Kleinem na jaře 2007 na téma doktorské práce: *Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě*.

přísný a spravedlivý, nebo milostivý a pln lítosti. Řeší se problémy náboženské obce - kile, která je na dně. V příběhu se po celou dobu bojuje a naráží na předsudky židovské neemancipované společnosti (včetně nerovného postavení žen). Ženy oproti rozhodným a jednajícím mužům zastávají pasivní vedlejší role. Vidíme zde také generační konflikt otců a synů. Rebelující Jakub (Pavel Kříž) odmítající chodit dvakrát denně do synagogy uvažuje o rozvodu, ale jeho nežidovská láska (Beata Scibakówna, nadabovaná Zlatou Adamovskou) je pro komunitu a pro rodiče nepřijatelná. Jakubův otec Gabriel (Jiří Pecha) vyhrožuje, že po jeho odchodu bude sedět šive (sedm smutečních dnů, kdy se truchlící modlí v izolaci za duši zesnulého). Obdobnými konflikty prochází i obec, kde se členové nedokážou dohodnout, zda prodat chrámové stříbro v zájmu finanční obnovy kile. Jedinou smířlivou postavou je Danielův dědeček Filip (Josef Somr), který díky své autoritě a svébytné filozofii ukončí všechna nedorozumění. Například v jedné scéně dědeček Filip chytře radí Jakobovi, zda zůstat, či opustit domov a nešťastné manželství:

"Láska, Jakube, někdy vyprchá, ale lítost, lítost v nás musí zůstat. Na každém kroku si to musíme říkat, jenom tak nikomu neublížíme. V kom je dost lítosti, ublíží raději sobě, v kom je lítost, nese život lehčeji, v kom není, ten zahyne."<sup>312</sup>

Jsou nám zde představeny ortodoxní židovské zvyky (setkávání, diskuse a denní modlitby v synagoze, slavení svátků). Pro diváka je fascinující ta scéna, když jeden z ortodoxních Židů Spitzer (Jiří Hálek) dostane vytoužený dopis od syna z Ameriky, ale protože je šábes, nesmí ho otevřít, o čemž kouzelně polemizuje s Bohem.

"Tak našel Spitzer psaní, na které čekal po tolik měsíců, až pozdě večer. (...) Ale když se chystal rozechvělými prsty otevřít tlustou obálku, upustil dopis pojednou na stůl a zůstal stát s rukama jakoby opařenými. Byl pátek večer. Sabat už dávno nadešel a bylo hříchem přiložit ruku k čemukoliv, co bylo prací. Rozžehnout světlo, škrtnout sirkou, přiložit do kamen, to všechno bylo hříchem. Zhřešil už, když zvedl dopis ze země, a teď už by se dopustil hříchu dalšího a roztrhl kraj obálky, který ho dělil od toho, na co tak dlouho čekal, pro co tak dlouho žil. (...) Noc byla bez konce. Lomcovalo jím pokušení vstát a otevřít obálku, ale vždy znovu je v sobě udusil. Chodil jsi celý život v bázni boží, říkal si v duchu, proč bys jednou nesměl porušit příkaz? Nikomu tím neublížíš, nikdo se o tom ani nedoví a milostivý Bůh jistě odpustí nedočkávému otci tak malý hříšek, jako je otevření obálky v noci sobotní. Ale pokaždé si zas odpovídal: Cožpak nehřešíme dost, aniž o tom víme? Smíme přihodit do pytle svých hříchů vědomě i jen jediný? Tak se trýznil a převaloval skoro do svítání, kdy usnul zmožen únavou."<sup>313</sup>

Předloha Viktora Fischla je také o soucitu, toleranci a vzájemném odpouštění. Vyskytne se zde příznačná úvaha o Bohu. Dědeček Filip říká Jakobovi:

"Boha musíme hledat věčně. A nesmíme ustát v hledání, Jakube. (...) Říkáš, že Bůh snad není. Snad není, Jakube. Snad opravdu není. Nevíme. Můžeme jen věřit. Vědět nebudeme nikdy."<sup>314</sup>

312 citace z inscenace *Píseň o lítosti*, režie Dušan Klein (ČT 1999).

313 Fischl, Viktor: *Píseň o lítosti*. Brno, Atlantis 1992, s. 152-154.

314 tamtéž, s. 122.

## Viktor Fischl

Viktor Fischl (1912-2006), pro kterého byla *Píseň o lítosti* prozaickým debutem, publikoval od roku 1933 (v Lidových novinách, Právu lidu, Rozhledech, Listech pro umění a kritiku, Národním osvobození). Narodil se v česko-židovské rodině v Hradci Králové, kde odmaturoval na reálném gymnáziu, sociologii a práva absolvoval na Univerzitě Karlově v Praze. Ve 30. letech se angažoval v Židovské straně, redigoval a psal do sionistického týdeníku Židovské zprávy. V roce 1939 emigroval do Anglie, kde působil na ministerstvu zahraničních věcí československé exilové vlády. Po osvobození pracoval jako tiskový atašé našeho velvyslanectví v Londýně a posléze na ministerstvu zahraničních věcí v Praze. Roku 1949 odešel do Izraele, který v letech 1955 až 1977 zastupoval jako velvyslanec v mnoha zemích (Japonsku, Barmě, Polsku, Jugoslávii, Norsku a Rakousku). V Izraeli roku 1955 také přijal hebrejské jméno Avigdor Dagan. Jeho pestrá tvorba složená z překladů (biblických textů do češtiny), básní, pohádek pro děti i dospělé a prozaických textů je prostoupena židovskou tematikou i reflektuje tragédii holokaustu, například romány z 80. let: *Dvorní šašci*, *Hodinář z uličky zvěrokruhu* či soubor povídek o současném životě v Izraeli *Jeruzalémské povídky* nebo román o pražském Josefově a legendárním Golemovi *Pátá čtvrť* (1991).

Vyznění televizní inscenace *Píseň o lítosti* je průměrné a chvílemi příliš estetizované (idylická kamera Juraje Šajmoviče zabírá přes filtry letní přírodu: lesy, rozkvetlé louky, řeku). Bohužel se setkáváme s různorodými hereckými výkony (nezvládnutými především ve vedlejších rolích). Ústřední čtveřice (Somr, Pecha, Hálek, Kříž) je výborná. Rozporuplný je dětský výkon nadabovaného rozumbrady Daniela (Chadziantonidis), který díky své hezké vizáži hraje pouze jednu polohu roztomilého andílka (v předloze jde o normálního kluka - rošťáka, zvědavého, ale dětsky dováděného). V reálném příběhu se objevuje také iracionální rovina - představy hrdinů (o komediantech, o svatbě Jakuba), které jsou ale násilně včleněny do děje a vyznívají příliš uměle. Naopak oceníme židovskou hudbu Jaromíra Vogela a dobře navozenou atmosféru chudé a dnes již bohužel zaniklé komunity, kde se Židé zabývají všeobecně platnými morálními pravidly. Příběh vypráví o lásce, porozumění, víře a lítosti, jak už naznačuje název díla i předlohy. V závěru televizní podoby dědeček Filip na oslavě Židů pronáší nadčasovou moudrost z Knihy Kazatel:

"Všechno má určenou chvíli a veškeré dění pod sluncem má svůj čas. Je čas plakat, je čas smát se, čas truchlit i čas tančit, čas mlčet i čas promluvit."<sup>315</sup>

S televizní verzí *Píseň o lítosti* byl Viktor Fischl spokojen, jak poznamenává Mirka Spáčilová v Magazínu Dnes. Mirka Spáčilová zde chválí herecké výkony, především novou polohu Pavla Kříže, který se přebral do „zralejší a bolestnější role“. Dále o inscenaci uvedla:

„Nabízí, co slíbila: baladický příběh z předválečných časů rámovaný vypravěčovým návratem do rodného městečka za časů totality, nazíraný jeho dávnými klukovskými očima. (Mimochodem, hlavní dětskou roli ztvárnil příjemně „antisladký“ Ilias Chadziantonidis), (...)

---

315 citace z inscenace *Píseň o lítosti*, režie Dušan Klein (ČT 1999).

malý hrdina se dobývá zvědavě i se strachem do záhadného světa dospělých, pokouší Boží spravedlnost a zalývá se láskou.<sup>316</sup>

Zajímavostí je, že *Píseň o lítosti* měla být původně přepsána na filmovou kopii pro distribuční verzi do kin. Jak by uspěla, těžko odhadovat, ale faktem je, že v té době se v kinech objevila i jiná židovská retra, jako *Hanele* (1999) a předtím *Golet v údolí* (1995), kde se rovněž vyskytují postavy ortodoxních Židů - tentokrát chasidů.<sup>317</sup>

### **Postavy chasidů v *Goletu v údolí* a *Hanele***

Nostalgický snímek o dávno neexistující komunitě chasidských Židů na Podkarpatské Rusi *Golet v údolí* vystihl duch Olbrachtovy stejnojmenné předlohy z roku 1937, jejíž tři povídky mají svůj osobitý vtíp, dějové napětí a určitý druh lyrismu. Na scénáři, který zpracoval první dvě baladické povídky (*Zázrak s Julčou* a *Událost v mikve*), spolupracoval režisér Zeno Dostál s Janou Dudkovou. Dvě vzájemně se prolínající povídky o světském Bajnyšovi (Ondřej Vetchý) a duchovním Pinchesovi (Jan Hartl) nás přivádí do vesnice Polana, kde lidé žijí v chudobě, nemají ani na vlastního rabína a denně zápasí o chleba. Film se odehrává ve dvou rovinách (první klasicky vyprávěnou o životě v komunitě, kdy jsou nám nevtíravě zprostředkovány židovské ortodoxní zvyky včetně vysvětlení základního židovského pojmosloví; druhou iracionální, kdy si protagonisté představují vysněnou lepší skutečnost). Dějem provází smířlivý hlas Hospodina, který odpouští svým chasidům malé podvody a lži. Chasidé žertovně rozmlouvají se svým Bohem, smlouvají, avšak mají ho v úctě, studují pravidelně tóru, žijí svobodně, ale přesto podle pravidel božího zákona. Adaptace vyznívá poněkud romantičtější než předloha (idylická kamera Juraje Šajmoviče zabírá krásné hory, úhledné roubené chalupy, čistě oblečené chasidy), ve srovnání s naturalistickým popisem Olbrachta (jeho špinavými, otrhanými chasidy žijícími v tmavé neutěšené přírodě). Což souviselo i s faktem, že film nebyl realizován v drsných horách na Podkarpatské Rusi, ale z finančních důvodů ve skanzenu Veselý Kopec u Chrudimi a u Hrazan. Dalším malým nedostatkem filmové podoby je i odtrženost Židů od rusínských sousedů oproti předloze. *Golet* (galut, golas) označuje diasporu, v překladu znamená zemi vypuzení, rozptýlení. Dostál dotáhl některé Olbrachtovy motivy v příběhu do konce, použil židovské popěvky Luboše Fišera, přidal do scénáře více židovského humoru a zejména ironii zlehčující ortodoxní zvyky. K zábavnému vyznění dopomohli i herci, kterým byl scénář psán přímo na tělo (skvělé herecké výkony Ondřeje Vetchého, Jana Hartla, Jiřího Ornesta nebo poslední role Josefa Kemra či epizodní rolička Egona Lánského v postavě rabína). Snímek, který měl být původně televizní s dotáčkami a s neuvěřitelně nízkým rozpočtem (5 miliónů Kč), se nakonec po dohodě s Českou televizí natočil jako celovečerní film. V kinech se setkal s diváckým úspěchem, jelikož při zápasu chasidů s osudem se i divák může s Židy ztotožnit, protože v jejich boji jde o zákony obecně lidské.

### **Zeno Dostál**

316 obě citace v Magazínu Dnes, číslo 44, 1999.

317 Chasidismus je lidové náboženské hnutí s mystickými kořeny, založené na modlitbách, radosti, pokoře a lásce k bližním. Bojuje proti intelektuálnímu výkladu talmudu (talmud , tj. „učení, studium“, obsahující židovský zákon a tradice, skládající se z mišny a gemary). Zakladatelem chasidismu byl Jisrael ben Eliezer (1700-1760). Hnutí bylo populární především ve východní Evropě, kde si vytvořilo svůj styl bohoslužby a tradici v odívání. K jeho úpadku došlo v éře holokaustu, přičemž obnovené chasidské komunity dnes můžeme nalézt v Izraeli a v USA.

Režisér, scenárista a spisovatel Zeno Dostál<sup>318</sup> (1934-1996) byl na sklonku života předsedou pražské Židovské náboženské obce (v letech 1992-1996). Pocházel z židovské rodiny, nemohl z politických důvodů studovat, pracoval v dolech a hutích, vyučil se topičem a strojívedcem, byl závozníkem a později rekvizitářem na Barrandově. Tam se uplatnil jako asistent režie (při filmech Karla Kachyni, Juraje Herze), kde získal cit pro práci s herci. Debutoval válečným dramatem *Král kolonád* (1990), kde ukazuje tematiku smíšeného manželství. Jeho druhým a zároveň posledním filmem byl *Golet v údolí* (1995). Měl v plánu realizovat pokračování v podobě třetí Olbrachtovy povídky z *Goletu v údolí - O smutných očích Hany Karadžičové* se stejným hereckým obsazením a kameramanem, ale v 62 letech umírá. Snímek nakonec natočil režisér Karel Kachyňa pod názvem *Hanele* (1999). Ke spolupráci vyzval jiného kameramana a hudebního skladatele, odlišné herce, pouze scénář napsala opět Jana Dudková.

Příběh *Hanele* se odehrává ve stejném čase první republiky, s totožnými postavami (navíc s rodinou Šafarů) a opět v prostředí Polany (ve skutečnosti šlo o Koločavu). Olbrachtova nejkvalitnější povídka z *Goletu v údolí* je silná v popisu reálného života Židů a jejich zvyků, jimiž si brání ortodoxní víru před celým světem. Liší se od filmové verze, která svůj zájem soustředila na hrdinku Hanu a její milostné drama (proto i změna názvu na židovskou *Hanele*). Hana Šafarová (Lada Jelínková), jejíž rodina přijde o veškeré jmění, se rozhodne opustit Polanu a v rámci sionistického hnutí se vydává za práci do Ostravy, kde potkává svou lásku Ivana Karadžiče (Miro Noga). Svě zasnoubení jedou oznámit do Polany. Skutečnost, že chce uzavřít sňatek s nevěřícím Židem, se přiči předsvědčení rodičů (Jiří Ornest, Taťána Fischerová) i celé Polaně. Ve snímku se objevují dva nové prvky z hlediska židovské problematiky. První je kritika chasidského života, který ustrnul svými názory ve středověku, nevěří ve volnost myšlenek a rovnoprávnost s křesťany. Proto se u mladých chasidů v Polaně setkává s úspěchem myšlenka sionismu, možnost vzdělávat se v hebrejštině, finančně si polepšit a žít bez předsudků v nové vlasti, Palestině. Tento názor staří odmítají, jelikož čekají na Mesiáše a myslí si, že by svým odchodem do Palestiny vyvolali zášť ostatních národů. Druhým prvkem je manželství mezi věřící chasidskou Židovkou a nevěřícím Židem, který ji žádá, aby o sňatku rozhodla sama, což je nemyslitelné v její komunitě, kde obec chasidů rozhoduje za každého ze svých příslušníků. V Polaně, kde jistotu a smysl života vymezuje víra v Boha, jež současně zdůvodňuje pokorné přežívání v chudobě, je bezvěrec vnímán ještě hůře než křesťan. Proto odhodlání Hanele provdat se za ateistu se rovná její duchovní smrti. Tím se dostáváme k názvu povídky *O smutných očích Hany Karadžičové*, v níž oči symbolizují neklid, úzkost a hořkost těch, kteří se svým činem postaví proti konvencím společnosti. Hanele se vyčlenila ze své komunity a ta ji zavrhlá - pohřbila zaživa - vstoupila do cizí křesťanské společnosti, která ji ještě mezi sebe nepřijala.

---

318 Režisér Zeno Dostál se věnoval i prozaické činnosti. Svůj volný cyklus knih inspirovaný znamením zvěrokruhu situoval na Moravu, kde zachytil osudy lidí reagujících na změnu politických režimů (průřezem od první republiky až do poválečných let) a řeší jejich mezilidské vztahy. Podle své stejnojmenné novely *Váhy* (v roce 1981 vyšla jako součást triptychu *Býk, Beran a Váhy*) natočil roku 1992 televizní inscenaci (původně mělo jít o hraný film), kde na pozadí válečných událostí vypráví naturalistický příběh o ženě (Ivana Chýlková), která své jednání podřizuje touze po majetku. Se zvířecí bezcitností ničí životy příbuzných. Vedlejší židovský motiv vyskytující se v předloze (související se zabaveným židovským majetkem) byl v televizním ztvárnění z důvodu redukce postav a děje vypuštěn. Podle novely *Lev* (1983) Dostál zrealizoval film *Král kolonád* (1990) zasazený do období protektorátu líčící drama muže - kapelníka orchestru (Josef Novotný), který kvůli kariéře opouští svou židovskou ženu (Barbora Leichnerová) a dcerku. Na kapelníkovu zbabělost a zradu doplácí obě ženy končící v transportu. *Váhy* i *Král kolonád* jsou průměrná díla, po herecké stránce slabá, obrazově nenápaditá, kde nás pouze zaujme morální rovina vyznění příběhů.

„A vyvržená šla prázdnou ulicí, s nečistým milencem po boku (...), bílá jak cesta před ní, a volajíc zoufale na pomoc krev svých předků, zvyklou ponižování, potupě a utrpení, kráčela uprostřed strašlivé dědovy pohřební modlitby s hlavou dopředu směřující a s očima, jejichž podivný lesk byl upjat v neurčito. (...) Tak opouštěla Hanele, první, co Polana Polanou stojí, otcovský dům a tábor svého Boha. (...) Zatímco doma otec, navěky zneuctěný, si nožem nařízl chlopni kabátu a trhl, a matka, která z hanby a studu před lidmi po celý život již nevyjde z ohrady domu a dvora, si u krku roztrhla roucho, a oba bosí usedli na zemi, aby plačice nad smrtí nejmladší dcery, se modlili modlitbu za zesnulé. (...) A tehdy se kladlo do jejích očí cosi vzdorného a tvrdého. A tento smutek, daleká zasněnost a krůpěj tvrdosti do nich skanulá zůstanou v jejích očích navždy. V jejích krásných očích, které snad jednou zdědí také děti Hany Karadžičové.“<sup>319</sup>

A právě filmová verze tento hlavní motiv smutných očí na plátno dostatečně nepřevedla (závěrečné zatracení rodiči není pro diváka srozumitelné oproti předloze). Rovněž atmosféra komunity založená na světle (symbol svíček), učených rozmluvách chasidů, snech, modlitbách a rozjímání je ve filmu pojednána minimálně. Bohužel židovské zvyky jsou vesměs jen přímočaře vysvětleny vnitřním monologem Hanele, která zastupuje funkci vypravěče. Ve filmu je ovšem mnoho výstižných scén korespondujících s dobou (např. realistické zachycení prostředí Šafarovy hospody, která se stane cílem destrukce opilých četníků, což souviselo s dobovým antisemitismem). Snímek je dobře řemeslně natočen (zejména lyrické scény v přírodě). Baladická kamera Petra Hojdy jen občas zbytečně sklouzává k příliš estetizujícím záběrům okolní krajiny (viz násilně navozená atmosféra růžových mračen). Ale monumentální hudba střídající se účinně s minimalistickou, zkomponovaná Petrem Hapkou, patří zase mezi silné stránky díla (Hapkovo použití ponurých židovských žalmů ve vypjatých scénách na nás působí až mysticky). Filmové exteriéry Polany jsou věrohodné, byly natáčeny ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm. Přes všechny výtky *Hanele* stojí za pozornost, jelikož divákovi ukázala nové židovské prvky a citlivou hrdinku, která se vzepře ztrouchnivělým tradicím.

### ***Rendez-vous strýce Davida***

V roce 2000 (odvysíláno roku 2001 v rámci seriálu *Povídky*) natočil režisér Jaroslav Hovorka v dramaturgii Petra Jarchovského půlhodinový tragikomický příběh *Rendez-vous strýce Davida*, ke kterému si napsal i scénář podle stejnojmenné předlohy Ladislava Grosmana. Vypráví o osamělém vdovci Davidovi (Vlastimil Brodský), který přijíždí z Lupči do Prahy za svým synovcem (Radek Holub) za účelem sňatku. Na návštěvě se připravuje na první rande v košer restauraci s židovskou vdovou Růženou Firstovou. Chlapsky se šlechtí a parádí. Vytahuje se svým zachovalým zevnějškem, elegantní prvorepublikovou garderóbou a roztomile se dohaduje s Josífkem, kterého se ptá:

"Napadla mne jedna věc, Josefe; půjdu-li získám. Nepůjdu-li tam, získám také. Otázka teď zní takto: získám víc, když tam půjdu, nebo když tam nepůjdu? Táák, a teď buď chytrý, Josítku!"<sup>320</sup>

319 Olbracht, Ivan: *Golet v údolí*. Praha, Československý spisovatel 1988, s. 221-224.

320 Grosman, Ladislav: *Nevěsta*. Praha, Mladá fronta 1969, s. 159.





*Rendez-vous strýce Davida* (2001), hlavní hrdina vdovec David (Vlastimil Brodský) na návštěvě u svého synovce (Radek Holub).

V Davidových rádoby veselých historkách prosvítají vzpomínky na hrůzný holokaust (tragickou smrt jeho příbuzných v koncentračním táboře včetně jeho dětí: tři dcer a čtyř synů).

"Strýc David vzal klobouk do rukou a prohlížel si ho ze všech stran. "Třicet pět let ... Víš, Josefe, co všechno si ten klobouk pamatuje? Jak bys to mohl vědět, když jsi byl tenkrát sotva několik měsíců na světě? Tvůj táta měl ten samý klobouk. Bůhví, kam se zatoulal klobouk tvého táty, do jakých skladů? ... Když já si pomyslím na ty haldy klobouků... na ty kopce klobouků... na ty hory čepic a klobouků všech zavlečených..."<sup>321</sup>

Proto se v závěru David nečekaně rozhodne. Uvědomí si, že není schopen se oženit, sdílet nové štěstí, sny a přání ve dvou, a tak raději zvolí samotu. Pošetilý nápad námluv zažene a navrací se do svého zaběhnutého života v Lupči. Vidíme zde i generační střet (věřícího strýce Davida poznamenaného a zakořeněného v minulosti a ateistického Josefa, který ač ztratil rodiče během války, umí si bezstarostně užívat přítomnost). I když jsou oba Židé, přesto si nerozumí, každý žije v jiném světě, zůstalo jim jen vědomí příbuzenstva a povinnosti slušně se chovat vůči návštěvě.

Sledujeme věrnou adaptaci, kde je také zachována překvapivá pointa Davidova odjezdu. Ale jinak jde o průměrné televizní nastudování pro dva herce (s dominujícím Brodským), kde

<sup>321</sup> tamtéž, s. 165.

postrádáme větší psychologii postav. V komorní studii odehrávající se v 60. letech v bytě staropražského činžovního domu vidíme židovské atributy (sedmiramenný svícen na stole či Davidovu kipe). K vizuálně jednoduchému příběhu (kamera Marek Jícha) muziku složil Jiří Stivín, který si i zahrál hudební motiv opakující se flétny. O televizním díle bohužel nebyly napsány žádné recenze.

## Ladislav Grosman

Pro českého diváka je důležité připomenutí dalšího díla od Ladislava Grosmana (1921-1981), který se proslavil novelou - stejnojmennou předlohou k oscarovému filmu *Obchod na korze* (1965) režisérů Jána Kadára a Elmara Klose, se kterými se spolupodílel na scénáři.<sup>322</sup> Grosman pocházel ze slovenské židovské rodiny, během války byl perzekuován, pracoval v táboře nucených prací jako dělník a až v roce 1945 mohl odmaturovat na reálném gymnáziu v Michalovcích. Po studiích na dvou vysokých školách složil doktorát na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V 50. letech působil jako redaktor v několika slovenských časopisech a publikoval např. v *Kulturní tvorbě*, *Hostu do domu*, *Divadlu*. Od roku 1965 byl scenáristou Filmového studia Barrandov. Roku 1968 emigroval do Izraele. Zde přednášel slovanské literatury, tvůrčí psaní a scenáristiku na univerzitě v Tel Avivu, kde také zemřel. V Izraeli napsal také scénář pro televizní film *Dod David holejch lirot kala* (1972, podle povídky *Rendez-vous strýce Davida*) a pro americký televizní film *The seventeenth Bride* (1986, podle své novely *Nevěsta*). Mezi další významná díla, inspirovaná židovským údělem za války, patří sbírka kratších próz *Hlavou proti zdi* (1976) nebo z pozůstalosti vydaný román *Z pekla štěstí* (1994). Povídka *Rendez-vous strýce Davida* obdobně líčí nelehký židovský osud strýce Davida nuceného se smířit s rozporem mezi iluzemi a tvrdou realitou. Grosman o svých svérázných postavách do úvodu knihy *Nevěsta* (1969), kde byla uveřejněna i povídka *Rendez-vous strýce Davida*, napsal:

"Chtěl bych psát o tom, co se stalo. Bojím se však patosu tragédie. A to je snad důvod - smím-li to tak nazvat - mého tragikomického nazírání. Odpovídá to také povaze postav, které mne zajímají, jejich životnímu optimismu, ve kterém je dost místa pro všechno, co je lidské."<sup>323</sup>

---

322 Grosman uveřejnil v roce 1962 povídku s názvem *Past*, kterou o dva roky později rozpracoval do podoby scénáře a rok poté vydal v knižní verzi.

323 Grosman, Ladislav: *Nevěsta*. Praha, Mladá fronta 1969, úvodní stránka na knižním obalu.

## 6. 2. 5. Židé ve vedlejší roli

### *Přisahám a slibuji*

Pod čtyřdílným televizním dramatem *Přisahám a slibuji* (1990) je podepsán režisér František Filip. Televizní dramatičtí na motivy stejnojmenného románu Oty Duba napsal Otto Zelenka a dramaturgem byla Helena Slavíková. Hlavním hrdinou je lékař Vojtěch Albert (Josef Abrahám), který byl během války z politických důvodů vězněn v koncentračním táboře Dachau. Vrací se do osvobozené Prahy, a protože zjišťuje, že se mu rozpadla rodina a místo na klinice je obsazené, přijímá nabídku práce v pohraničí, kde získává volný primariát po německém internistovi. Svou novou práci si zamiluje a také v soukromém životě se mu pozvolna začíná dařit. Seznámí se s mladou sboristkou Lídou Šimovou (Zuzana Bydžovská) a z Prahy za ním natrvalo přijede třináctiletá dcera Magda (Alice Aronová).

*Přisahám a slibuji* je klasickým profesním seriálem z doktorského prostředí, kde se řeší odborné otázky týkající se medicíny, léčby pacientů, vědecké práce v nemocnici (nasazení nového léku - penicilinu, výzkum v oblasti štítné žlázy). Rozehrány jsou osudy lékařů, jejich vztahy na pracovišti i peripetie v osobním životě. Nechybí zde ani aktuální politické téma - odsun Němců z pohraničí, konkrétně německých lékařů z nemocnice, a odchod řádových sester ze špitálu do kláštera v Rakousku. Odsun lékařů a sester probíhá v poklidném duchu. Dalším politickým motivem je pozvolný nástup komunismu (děj se odehrává v letech 1945 až 1947), kdy strana má vliv na dění ve špitále včetně zásahů do personálního obsazení.

Jedinou židovskou vedlejší postavou je MUDr. Leonard Stein (František Němec), rodinný přítel hlavního hrdiny, který obdobně prchá daleko od válečné minulosti, na niž se vážou kruté vzpomínky (v koncentračním táboře Osvětimi ztratil manželku a dvě děti). Leonard je svéráznou postavou hodnotící trefně veškeré dění s černým humorem. Na rozdíl od Vojtěcha je okamžitě rozhodnut vytvořit si nový domov. Sežene si místo vesnického doktora na Krásném vrchu, pořídí si koně kvůli snadnému objíždění pacientů a v novém domě očekává příjezd ženy Hany (Taťána Medvecká). Ta rovněž ve válce přišla o muže a dítě. Hanka, která se v závěru provdá za Leonarda, pečuje o sirotka - Šarlotku (Klára Lidová), nalezené dítě z německého lágru. Tuto "sbírku ztroskotanců"<sup>324</sup>, poznamenanou tragédií holokaustu - rasovým bezprávím, bohužel očekává po roce 1948 nová totalita, ve které se antisemitismus bude znovu opakovat. Výstižnou scénou je moment, kdy Leonard nacvičuje s místními dětmi Karafiátovy *Broučky* (stejně jako kdysi v terezínském ghettu) s nadějí, že tato hra sblíží Šarlotku s okolím a ta se lépe zapojí do vesnické komunity. Společnou válečnou křivdu komentuje Vojtěch slovy k Leonardovi:

"Svlíkli jsem koncentračnický hadry, oblíkli si civil a děláme, že se nic nestalo, ale něco by se stát mělo, jinak lidi jsou schopni na to všechno svinstvo zase zapomenout."<sup>325</sup>

---

324 citace ze seriálu *Přisahám a slibuji*, režie František Filip (ČST 1990).

325 tamtéž.



*Přísahám a slibuji* (1990), MUDr. Leonard Stein (František Němec) s manželkou Hanou (Taťána Medvecká) po svatebním obřadu se svými svědky - přáteli lékaři (Josef Abrahám, Eliška Balzerová).

Režisér František Filip natočil slušný řemeslně zvládnutý seriál, který je vystaven na hereckých výkonech populárních herců (ve vedlejších rolích se například představí: Luděk Munzar, Eliška Balzerová, Václav Postránecký, Vladimír Dlouhý, Iva Janžurová, Jana a Viktor Preissovi, Miroslav Vladyka, Dagmar Veškrnová). Zdánlivě politické téma demokratizace poválečného zdravotnictví se proměnilo v lidský příběh lékaře hledajícího domov ve zplundrovaném pohraničí. Děj podkreslený hudbou Petra Skoumala se odehrává v dobových interiérech převážně v nemocničním prostředí (kamera Petr Polák). V prvním díle sice kolísá tempo, dále motiv lékařské přísahy (rozehraný již v úvodních a závěrečných titulcích) se zbytečně v příběhu několikrát opakuje. I hlavní hrdina nás lehce dráždí svou dokonalostí (čestný, svědomitý, neúplatný, velkorosý, spravedlivý chlap), odmítá zkonfiskovaný majetek po Němcích a obdivujeme i jeho apolitický postoj, který si uhájí vůči komunistům. Tento mírný schematismus v případě Vojtěcha Alberta omluvíme, pokud si uvědomíme, že seriál se točil ještě v roce 1989 před revolucí a premiéru měl ve svobodných podmínkách roku 1990.

Dobové recenze, zdůrazňující „nehostinné politické klima v době příprav projektu“,<sup>326</sup> se shodly na kritice scénáře „zatíženého nepřekonatelným dědictvím dramaturgických praktik minulosti“,<sup>327</sup> novinářům vadil příliš spravedlivý hlavní hrdina a málo dramatických situací v ději (Svobodné slovo, Mladá fronta, Lidové noviny, Rudé právo a Dialóg). Například v

326 Lidové noviny 9. 8. 1990.

327 Dialóg 22. 8. 1990.

Rudém právu František Cinger napsal: „Pokud se tvůrci soustředili na Albertovy pracovní problémy, zvláště podle Dubovy předlohy, pak měl děj napětí i spád. Když se po vzoru dietlovských pohádek pro dospělé (...) soustředili na soukromí, vytvářeli abstraktní konflikty.“<sup>328</sup> Naopak vychvalovali hvězdné herecké obsazení. V Mladé frontě Martin Nezval uvedl: „K největším tvůrčím vkladům režiséra Františka Filipa patřilo obsazení, Josef Abrhám a Zuzana Bydžovská v hlavních rolích téměř demonstrativně odmítli zavedenou sterilnost hereckého televizního projevu.“<sup>329</sup>

## *Náhrdelník*

V roce 1993 byl odvysílán dvanáctidílný seriál *Náhrdelník*, natočený opět v režii Františka Filipa, ale tentokrát v koprodukcii s německou televizí TV 2000 G. Herbertz (SWF Baden Baden, WWF Köln). Scénář napsali Jürgen Starbatty a Klaus-Peter Wolf ve spolupráci s Petrem Zikmundem (pseudonym Jana Otčenáška) pod dramaturgií Michaela von Mossnera a Barbary Bühl. Jak už název napovídá, romantické drama *Náhrdelník* vypráví dva příběhy, které vzájemně propojuje motiv secesního náhrdelníku, jehož originál i kopie byly vyrobeny v česko-německé Praze na počátku 20. století.

Zde se také odehrává příběh české operetní zpěvačky Josefíny Konrádové (Libuše Šafránková). Sledujeme počátky její divadelní kariéry, boj s autoritativním otcem (Radovan Lukavský), první úspěchy na německé scéně i její lásku s ženatým německým hudebním nakladatelem Ferdinandem von Brucknerem (Friedrich von Thun, nadabovaný Eduardem Cupákem), od něhož dostane originál náhrdelníku (kopie je vyrobena pro Brucknerovu manželku /Jana Šulcová/). Vztah Brucknera a Josefíny se rozpadá ještě před narozením jejich dcery Hany (Alice Aronová). Josefína odchází hrát do Mnichova, posléze se uchytlí v Berlíně, kde se provdá za továrníka Philippa Gahlmayera (Josef Abrhám) a po jeho smrti se navrací do Prahy.

Souběžně je líčen druhý příběh "náhrdelníku" svázaný s dívkou Charlottou (Jannette Rauch, namluvená Taťanou Medveckou), která se jako dobrovolná sestra stará v první světové válce v lazaretu o těžce zraněného Brucknerova syna Julia (Gedeon Burghard, nadabovaný Lukášem Vaculíkem), od něhož získá šperk. Po jeho smrti přichází Charlotta do Berlína za svou kamarádkou Ellou (Andrea Legenstein, namluvená Evou Hudečkovou), kde vystuduje práva a seznámí se s židovským lékařem Felixem Seidenstückerem (Ondřej Pavelka). Po nástupu Hitlera k moci, oba ztratí své zaměstnání a spolu s dítětem emigrují do Ameriky. Přestupní stanicí se stane Praha, kde se kruh uzavírá a osudy dvou ženských hrdinek spjaté s náhrdelníky se v závěru protknou.

*Náhrdelník* je rozsáhlou časovou freskou mapující souběžně situaci v Čechách a Německu. Zachycuje třicet let. Začíná roku 1908 v secesní Praze - v ovzduší politického fanatismu a nacionalismu na straně Čechů i Němců. Ukazuje první světovou válku - její ekonomický dopad pro Německo i důsledky pro německou část Prahy. Vrcholí v Berlíně ve třicátých letech v éře nastupující totality, kdy nacismus roku 1938 ochromil i naše území (seriál končí v předvečer druhé světové války vyhlášením mobilizace).

328 Rudé právo 10. 8. 1990.

329 Mladá fronta 10. 8. 1990.

Do života dvou silných hrdinek - ambiciózních emancipovaných žen Josefiny a Charlotty zasáhnou i osudy jejich blízkých poznamenané židovstvím. Josefínin přítel a kolega z branže Hirsefeld (Petr Svoboda) je zmlácen nacisty, je mu znemožněno provozovat v Berlíně politický kabaret, proto se rozhodne emigrovat do Paříže. Divadlo převezme Josefína, ale jen do té doby, než ministerstvo propagandy zcenzuruje program a ona raději přesídlí do Prahy. Charlottin manžel Felix Seidenstücker také narazí na rasové zákony, je nacisty vyhozen z kliniky a nesmí vykonávat soukromou praxi. O celé nelidské situaci, kdy byl v nemocnici napaden nacisty, Charlottě vypráví:

"Nevyhodili mě, vynesli mě jako balík. Celý den jsem stál v nějaké kanceláři. Nebili mě, jenom jsem slyšel... Pak mi řekli, abych zmizel. Ne, neřekli, ten chlap jenom tak máchl rukou, jako když zahání mouchu. Je mi hrozně."<sup>330</sup>

V seriálu je na dvou vedlejších postavách zaznamenán osud německých Židů, kteří se stali obětí doby. O ní Hirsefeld poznamenává: "Židé jsou zakázáni."<sup>331</sup> V čase, kdy je čten Hitlerův *Mein Kampf*, přestává platit právo a spravedlnost, neexistuje morálka, oba Židé dobrovolně zvolí odchod z rodné země, čímž riskují, ale zachrání si svůj život.

*Nährdelnik* je výpravný projekt vzniklý ve finančně zvýhodněných koprodukčních podmínkách, proto mohl být realizován v dobových reáliích (např. interiéry secesních kaváren, modernistických domů, divadel /Smetanovo, Národní i karlovarské divadlo/, zákoutí staré Prahy a rovněž exteriéry natáčené v Paříži, New Yorku a u Severního moře). Zároveň je bohužel znát vliv německých scenáristů a dramaturgů. *Nährdelnik* je líčen jako němý svědek lidských osudů - dramatických životních peripetií hrdinů. V příběhu se zbytečně několikrát navrací motiv tajemného šperku, je násilně zdůrazňován jeho vliv na jednání postav a s ním spojené intriky. Seriál je napsán v lehkém melodramatickém duchu, v podobném žánru jako je opereta, svět iluzí a snů, o které mimo jiné vypráví. Je obsazen plejádou známých českých i německých herců (vypravěče, jehož hlas rámuje celý děj, namluvil František Němec, v dalších rolích se za českou stranu představí: Radoslav Brzobohatý, Jiří Kodet, Ondřej Vetchý, Oldřich Vízner, Jana a Viktor Preissovi). Za kamerou průměrného díla stál Jiří Macháně a filmovou - převážně operetní hudbu - složil Jiří Svoboda.

*Nährdelnik* znamenal pro české publikum ve své době nový typ komerčního seriálu díky vlivu německých producentů. Nutno konstatovat, že s časovým odstupem a ve srovnání s dnešní nabídkou zahraničních i domácích telenovel a rodinných ság má *Nährdelnik* lehce nadprůměrnou úroveň (sledovanost dílů měla rostoucí úroveň a pohybovala se okolo 73 procent). Některé díly scénáře se psaly během natáčení. Projekt, který se realizoval od konce roku 1990 do srpna 1991, stál čtyřicet miliónů korun (TV 2000 se podílela na financování sedmdesáti procenty a ČST třiceti). Na natáčení pracoval sedmdesáti členný štáb. Jan Otčenášek, který se s německou stranou podílel na scénáři, o vzniku díla řekl:

---

330 citace ze seriálu *Nährdelnik*, režie František Filip (ČT 1993).

331 tamtéž.

„Zakázkový projekt, který iniciovala německá strana, má dva zajímavé prvky. Jednak otevřeně bojuje o diváckou přízeň čistou metodou vyprávění, jednak se zabývá - bez veškeré ideologizace - stále aktuální otázkou, totiž česko-německými vztahy, vazbami, prostou lidskou koexistencí.“<sup>332</sup>

Dobové ohlasy v tisku v Mladé frontě Dnes a Práci se shodly na názoru, že seriál byl po dějové stránce zbytečně rozvleklý, rozmělněný s nevyrovnanými hereckými výkony (zejména v případě dvou německých hereček Jannetty Rauch a Andrei Legenstein). Naopak nejlepší výkon podala Libuše Šafránková, která „předvedla umění tance i stepu“.<sup>333</sup> Zajímavou výtku vznesl Petr Pavlovský v Literárních novinách, který sice pochválil dobové reálie: „exteriéry, interiéry, dobové rekvizity a kostýmy, to vše je uplatněno náležitě a v plné kráse.“ Přesto mu vadila ztráta autenticity v případě volby českého jazyka, kterým mluví všechny postavy. „Dvounárodnost a dvojjazyčnost Prahy, to je vlastně hlavní téma příběhu. (...) Jak pak ale uvěřit střetnutí češství a němectví v národnostně tolerantní německé rodině, kdy všichni přítomní mluví jen a jen česky. (...) Obtíž s dabováním by bylo nutno nahradit obtíží s titulky (...). O tom, že se takový „transfer“ vyplatí, svědčí kupříkladu analogický postup Alfréda Radoka s francouzskými promluvami, doprovázenými českými titulky, ve filmu Dědeček automobil.“<sup>334</sup>

## František Filip

Režisér František Filip (1930), jak už bylo zmiňováno, po absolvování FAMU v roce 1954 přijal místo v Televizním studiu Praha jako jeden z prvních režisérů. O svých začátcích, kdy jako externista vypomáhal během studií v televizi, řekl:

„Měl jsem nastoupit na Barrandov, už tam měli pro mě dokonce místo ve mzdových fondech. Ale najednou jsem si uvědomil, že na Barrandově musí mít člověk ohromnou kliku a kolik filmů si může za rok nebo za život udělat? Televize se rozbíhala, začínala, práce jako na kostele a to mi lahodilo. Moc lidí si myslelo, že jsem se zbláznil - odmítnout Barrandov! Vždyť to byl Olymp a televize dětská hračka, směšné akvárium, na které se filmaři koukali skrz prsty. Nicméně, mne to akvárium uchvátilo.“<sup>335</sup>

Za celou svou kariéru Filip vytvořil okolo 600 pořadů různých žánrů, přičemž podstatná je jeho dramatická tvorba (televizní filmy, inscenace a seriály) s tradičně výbornými hereckými výkony. Například podle scénářů Jiřího Hubače natočil původní televizní hry *Lístek do památníku* (1976), *Ikarův pád* (1977), *Nezralé maliny* (1980) a *Tažní ptáci* (1983). Proslavil se především jako režisér televizních seriálů, realizoval např. *Eliška a její rod* (1966), *Sňatky z rozumu* (1968), *F. L. Věk* (1971), *Byl jednou jeden dům* (1975), *Chalupáři* (1975), *Dobrá voda* (1983), *Cirkus Humberto* (1988). Byl první osobností, jež byla v roce 1995 slavnostně uvedena do televizní Dvorany slávy.

332 Mladá fronta Dnes 14. 4. 1993.

333 Práce 2. 7. 1993.

334 obě citace z Literárních novin 13. 5. 1993.

335 Cysařová, Jarmila: 16 x život s televizí. Hovory za obrazovkou. Praha, Český filmový a televizní svaz 1998, s. 27.

## *Nanebevstoupení L. L.*

Osmidílný seriál *Nanebevstoupení L. L.* (1994) vznikl podle románu Oty Filipa *Nanebevstoupení Lojzy Lapáčka ze Slezské Ostravy* v režii Otakara Koska, v dramaturgii Šárky Koskové, scénář napsal Miroslav Stoniš. Děj se odehrává v rozmezí let 1928 až 1968. Prostřednictvím historie fotbalového klubu a jeho fanoušků je zachyceno multikulturní prostředí Ostravska, kde vedle sebe žijí Češi, Poláci, Němci a Židé. Na osudech svérázných moravskoslezských lidí se odráží historie celého našeho národa, který ve 20. století zažil tolerantní ovzduší první republiky, dramatickou okupaci i tragický nástup komunismu k moci a jeho nevybíravé totalitní praktiky.

Hlavní hrdina Lojzek Lapáček (v dětských rolích: Petr Lněnička, Pavel Ježek, Roman Zajíc, v dospělosti: Tomáš Didunyk) v roli vypravěče líčí příběh chudého dělnického regionu, popisuje postavy příbuzných a známých, komentuje dění ve fotbalovém klubu a s odstupem hodnotí svůj život. Není schematickou postavou, je jen pasivním hrdinou, který rány osudu odevzdaně přijímá. Vzpomíná na své dětství, na otce (Zdeněk Žák) vášnivého fotbalového fanouška a maminku (Jana Janěková) trpělivě snášející tatínkovy rozmary. První deziluze přichází v době okupace, kdy je jeho otec jako Němec postaven "do ofsajdu", propuštěn z místa jednatele fotbalového klubu, odchází do wehrmachtu a po válce je odsouzen na tři roky do vězení, kde i umírá. Lojzek jako malý živnostník začíná podnikat, ale po převratu roku 1948 jeho aktivity narazí na zestátnění. Pod vlivem své ambiciózní manželky herečky Anky (v dětských rolích: Veronika Vaculíková, Andrea Takáčová, Lucie Kociánová, v dospělosti: Pavlína Kafková) v zaslepené víře vstupuje do komunistické strany a je jmenován předsedou klubu. Jeho rychlá kariéra končí, když není ochoten v klubu ani v práci (v rozhlasové redakci) přizpůsobit se tlaku ideologického vedení. Lojzek raději zvolí únikovou variantu - dřinu na šachtě, kde i jako horník zažije politické uvolnění (čas rehabilitací) v rámci Pražského jara. Avšak euforii ve společnosti nepodlehne a k osudnému roku 1968 poznamenává:

"Nikdy bych nechtěl stavět na odív křivdy, kterých se na mně někdo dopustil, poněvadž si uvědomuji, že i já jsem k nim přispěl a zavinil jsem je. Jsme v tom namočení všichni."<sup>336</sup>

K výběru hlavního hrdiny neherce Tomáše Didunyka (povoláním loutkoherce) režisér Otakar Kosek řekl: „Nejsložitější bylo obsazení Lojzka Lapáčka. Ta postava už v románu má v sobě cosi zcela výjimečného, něco, co prostě nejde jen režirovat, co nejde stvořit, co prostě musí být přítomno už v člověku. A jestliže jsem u všech hereckých hvězd našel nejen vzácný dar jejich bytostného umění, ale i pokoru vůči výjimečnosti předlohy, scénáře i pojetí, pak pro postavu Lojzka jsem strašně potřeboval najít někoho, kdo téma předlohy ponese sám v sobě jako člověk. Neherce Tomáš Didunyk se pro mě Lojzkem Lapáčkem stal - se všemi pochybnostmi, omyly, slabostmi i hrdostí.“<sup>337</sup>

Ve vedlejších postavách se v seriálu objevují Židé. David Wiesenthal (David Kaloč) vlastní hospodu, nadšený hráč klubu, který je v protektorátu stejně jako Lojzkův otec postaven "do ofsajdu" a nacisty poslán do koncentračního tábora Osvětim. Sousedka Lapáčkových, majitelka obchodu s železářstvím, vdova Róza Preisová (Klára Jirsáková) se

<sup>336</sup> citace ze seriálu *Nanebevstoupení L.L.*, režie Otakar Kosek (ČT 1994).

<sup>337</sup> Televize 26. 9. 1994. Rozhovor s tvůrci od dramaturgyně Šárky Koskové, Neděle s Lojzkem.



synem Erichem, (v dětských rolích: David Kořínek, Michal Pezl, Kamil Hajduček), která se marně snaží provdat (za řezníka a poté za fotbalistu) a ve smíšeném manželství přečkat okupaci. Těhotná Róza odchází do transportu, poté umírá v Osvětimi. Erich naopak válku přežije a jeho osud se dozvíme z úst Lojzkovy německé kamarádky, která se za Ericha v emigraci provdala. V seriálu se ukazuje klasický smutný příběh židovských sousedů - obětí okupace, kteří s válkou zmizeli, nikdy se nevrátili do svých domovů a po sobě zanechali jen své majetky (v seriálu je rozehrán motiv rodinného stříbra, které Róza skryla u Lapáčků a po roce 1945 ho Lojzek prodává, díky čemuž může začít podnikat). Po válce obyvatelé vzpomínají na své židovské spoluobčany s láskou, ale i s výčitkami svědomí (byli apatičtí a ochromeni strachem cokoliv udělat pro záchranu Židů).

Zpracování tragikomického seriálu je podprůměrné a patetické (nenápaditá kamera Ivo Popek). Problémová je zejména postava vypravěče komentujícího děj, působící příliš literárně. Toporné jsou i herecké výkony včetně nevýrazného hlavního hrdiny Lojzka. Realistická rovina vyprávění je uměle kombinovaná s ireálnou - fantaskní (s představami a vizemi Lojzka, který má schopnost rozmlouvat se zemřelými - s rodinnými příslušníky a osobami ze sousedství). Zbytečné jsou i retrospektivy - vzpomínky Lojzka na uplynulé události, které se v seriálu opakovaně navrací, aby dokumentovaly proměnu vybraných charakterů, které byly ochotny přizpůsobit se právě nastolenému režimu. V historické dějově rozvrstvené fresce vystupuje příliš velké množství postav - kolem sedmdesátky (ve vedlejších rolích dále vidíme: Ivu Janžurovou, Marka Vašutu, Michala Dlouhého, Miroslava Etlera či Stanislava Zindulku). Na druhé straně příběh reflektuje zajímavou národní, politickou i sociální pestrost obyvatel a vývoj regionu (z periferie v protěžované průmyslové centrum) včetně fotbalového klubu (z amatérského klubu FC Slezská Ostrava se stala pounorová Rudá hvězda).

Seriál, ke kterému složil hudbu Vadim Petrov, se realizoval jeden a půl roku za poměrně nízké náklady - čtrnáct miliónů korun a stal se ve své době nejnáročnějším projektem ostravské televize (objeví se zde 12 000 komparzistů). Dílo se nesetkalo s větší diváckou odezvou nejen kvůli složité orientaci v čase a ději, ale především kvůli "neliterárnímu a neteleviznímu nehrdinství"<sup>338</sup> hlavních postav, které odevzdaně proplovají naší historií. Jejich postoj stvrzuje i otevřený konec seriálu, kdy Lojzek v srpnovou okupační noc roku 1968 očekává s Ankou narození dvojčat, neodhodlá se k radikálnímu činu emigrace, protože není schopen odpoutat se od své minulosti.

Dobové recenze se shodovaly v kritice hereckých výkonů (vyjma Ivy Janžurové) a scénáře. Tvůrcům vyčítali teovitost, popisnost dialogů a schematické antihrdiny (Rudé právo, Dobrý Večerník, Svobodné slovo). Mirka Spáčilová v Mladé frontě Dnes srovnává seriál s Kachyňovým *Vlakem dětství a naděje*, kde se rovněž řešily „malé, osobní dějiny na pozadí společenských zvrátů“. Ale s rozdílem, že u Lapáčků chybí humor a hlavní hrdina je v zajetí literárního jazyka. „Otakar Kosek ovšem neprokázal onen stěžejí pojmenovatelný dar filmařského citu, jímž *Vlak* obdařil Kachyňa. V Lojzkovi působily rádooby poetické vize uměle a strojeně.“<sup>339</sup> Jedinou dobrou recenzi uveřejnily Lidové noviny, kde Jan Svačina uvítal návrat do „taktně zamlčované části naší historie“:

---

338 Smetana, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha, ISV nakladatelství 2000, s. 144.

339 obě citace z *Mladé fronty Dnes* 4. 11. 1994.

„Tvůrcům televizního přepisu (...) se podařilo zachovat originální poetiku předlohy - zejména tragikomickou jednotu jemně ironizujícího a zároveň laskavě chápavého, humanistického pohledu na život. (...) Divák se mohl domýšlet a trnout nad obecnějším smyslem viděného: nad věčně aktuální nepoučitelností lidstva snadno zmanipulovatelného ve jménu rasových, národnostních či politických teorií a ideologií, i nad existenciálním rozměrem individuální odpovědnosti každého člověka za vlastní život.“<sup>340</sup>

## Ota Filip

Autor předlohy, spisovatel, novinář, překladatel, Ota Filip (1930) se narodil ve Slezské Ostravě a po maturitě na pražském gymnáziu si vyzkoušel mnoho profesí. Dálkově studoval novinářsko-osvětovou střední školu v Praze, působil jako redaktor okresních novin, plzeňského rozhlasu, ostravského nakladatelství a také v 60. letech pracoval jako horník, pomocný dělník a brusič. V roce 1969 byl odsouzen na osmnáct měsíců za údajné podvracení republiky a poté emigroval do bývalé SRN. Od roku 1974 pobýval v Mnichově jako lektor v nakladatelství Fischer Verlag a přispíval do novin, časopisů a německých rozhlasových stanic. V exilu v samizdatu vydal romány *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (1974) a *Kavárna Slavia* (1989). O vzniku knihy Ota Filip *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* dodává:

„Chtěl jsem ji začít psát na podzim roku 1969. Ale od konce srpna 1969 jsem seděl ve věznici krajského soudu v Ostravě. Měl jsem na krku „zločin“ podvracení tak zvané socialistické republiky. Když mě jakýsi soudruh major vyslychal, viděl jsem z hořejšího patra ostravského „krajzáku“ na pravém břehu tehdy nejspínavější řeky na světě Ostravice kus Slezské Ostravy, ulici Na záměstí, kde jsem žil do sedmi let. (...). Můj otec, majitel cukrárny na Slezské Ostravě, byl asi do roku 1936 jednatel SK Slezské Ostravy. (...) Takže: z nejvyššího patra ostravského Krajského soudu jsem pět měsíců sice ne každý den, ale velmi často - přehlédl městskou krajinu mého mládí. A tak jsem v cele začal psát román, který jsem chtěl psát doma: příběh fotbalového mužstva, které čtyřicet let svádí urputné boje o přežití a o postup do vyšší třídy nejen na hřišti, ale především v životě. Jenže: ve vyšetřovací vazbě i později deset měsíců ve výkonu trestu v Plzni na Borech a v pracovním táboře v Ostravě - Heřmanicích jsem psát román nemohl. A tak jsem si ho zapisoval do paměti. (...) Když jsem se v listopadu 1970 vrátil domů, mohl jsem román začít psát. (...) Děj je autobiografický jen vzdáleně. Autentický však je v jiném smyslu: snažil jsem se literárními prostředky vyjádřit svůj vztah k Ostravě, k mládí a lidem různých národností, jazyků, náboženských vyznání a tak zvaných „rasových původů“, kteří v Ostravě spoluvytvářeli můj osud. Snažil jsem se popsat, jak nás všechny město semlelo, jak nás znásilňovalo, jak jsme se Ostravě bránili a jak jsme soubije s ní prohrávali.“<sup>341</sup>

*Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, v rukopise s podtitulem *Výpověď o příbězích a životních osudech, jakož i o proměně lehkomyšlného a nezodpovědného individua*, je rozsáhlým dílem (okolo 800 stran s více než padesáti postavami). Filip zde řeší konflikt malého člověka narážejícího na velké dějiny, kterých je svědkem i účastníkem. Lojzek se v práci na šachtě sice názorově vyhranil, ale přesto je nadále outsiderem, který si je vědom své slabosti a podřízenosti vůči komunistickému režimu. "Autor prostřednictvím svých postav

340 obě citace z Lidových novin 4. 11. 1994.

341 Televize 26. 9. 1994. Rozhovor s tvůrci od dramaturgyně Šárky Koskové, Neděle s Lojzkem.

klade otázku, zda je v možnostech a kompetencích individua určovat směr a intenzitu dějinných procesů, nebo zda ho vědomí nevyhnutelné nutnosti činí pouze jejich pasivním příjemcem a často i obětí.<sup>342</sup> Proto se objevuje v názvu příznačný motiv nanebevstoupení jako protipól k symbolu propadání: "propadání jako nenávratné pohlcování dějinami, (...) jako možnost odpoutat se od vlastních vin, utéct vlastnímu osudu a z vlastního osudu."<sup>343</sup> Ota Filip píšící relativizujícím a spontánním vypravěčským stylem ke svým ne jednoznačným hrdinům v románu dodává:

"Od první věty (...) mě zákeřně zaskakují obrazy a příběhy, o nichž jsem ani vyprávět nechtěl, ale asi je to tak, že byly silnější než moje odhodlání na ně zapomenout, potlačit je, zamlčet nebo přičesat a upravit."<sup>344</sup>

### ***Modrý den***

V roce 1995 vznikla podle stejnojmenné novely Arnošta Lustiga televizní inscenace *Modrý den* v režii Evy Sadkové, která si napsala i scénář. Dramaturgy byli Rudolf Ráž a Jan Otčenášek. Již během titulků se ocitáme v exteriérech staré Prahy (u kostela svatého Jakuba) a vzápětí se přeneseme do interiéru elegantně zařízeného bytu, kde se celý příběh odehrává. Děj je zasazen do posledních dnů druhé světové války - 6. května 1945. Německá prostitutka (Jana Paulová v titulcích figurující anonymně jako holka, v předloze jako Inge Lingeová) čeká v českém domě v bývalém židovském bytě na svého milence - nacistického majora, s jehož pomocí se má dostat zpět do Německa. Místo něj se v bytě zjeví vojenský soudce (Václav Vydra), který si také plánuje zachránit život útekem do říše. Drama vypráví o dvou ztracených existencích, které se ocitly náhodně na jednom místě uprostřed válečné vřavy a bilancují svůj dosavadní život. Hlavní hrdinka oproti vojenskému soudci vystřízliví z nacistických ideálů, postupně prohlédne lži německé propagandy a pochopí reálnou situaci. V závěru zvolí důstojnou smrt pro oba (přípevní k okennímu rámu vlajku s hákovým křížem) a okno se vzápětí stane terčem střelby povstalců.

"V té chvíli, kdy se rozednívalo a kdy vletly granáty jako ocelová vajíčka do obou oken tohoto bytu, v němž kdysi bydlela přihrblá židovská paní, myslela Inge Lingeová na to, že noc konečně pominula a přišel den. (...) Ten modrý den, na který si vzpomínala, jako si člověk vzpomíná na den, kdy se narodil, měla v očích, do nichž se už nevešlo nic, ani paprsek, ani vánek, ani lokání lekajících rybiček z akvária, roztrášeného a vylitého na podlaze."<sup>345</sup>

Motiv jarního modrého dne se objevuje v Lustigově předloze několikrát. Znamená pro Inge Lingeovou bezstarostnou dobu snění, plánů do budoucna, kdy toužila po velké lásce a dětech. Užívala si výhod německé ženy v okupované Praze a o zločinech nacistů nepřemýšlela, proto využila příležitost a nastěhovala se v roce 1942 do bytu po židovské paní Idě Geronové (Taťána Fischerová), která byla odsunuta do transportu. O paní Geronové hlavní hrdinka uvažuje:

---

342 Kolektiv autorů: Český Parnas vrcholy literatury 1970-1990. Praha, Galaxie 1993, s. 75.

343 tamtéž, s. 77.

344 Kolektiv autorů: Slovník českého románu 1945-1991. Ostrava, Sfinga 1992, s. 43-44.

345 Lustig, Arnošt: Neslušné sny. Praha, K.V.P Gastro 2005, s. 112.

"Je možné, že se vracela do svého někdejšího bytu jako démon, kterého se bude muset doprošovat o odpuštění a smíření? (...) Proč by se měla cítit vina i za to, co neudělala, i když připouštěla, že se to dělo a že znala lidi, kteří se na tom podíleli? Snad se dělo něco, co si neuvědomovala. Jistě se dělo hodně, s čím nechtěla nic mít a taky neměla. Nebyla ani členkou strany."<sup>346</sup>

Televizní drama v duchu Lustigovy předlohy vypráví o strachu (ze samoty, z potrestání v rámci válečného zúčtování, ze smrti), o výčitkách svědomí a odpovědnosti za zverstva páchané nacisty v koncentračních táborech. Inge si v závěru uvědomí svou vinu vůči paní Geronové, proto se svobodně rozhodne k radikálnímu činu sebevraždy, již oprostěného o pocit strachu.

Ida Geronová je vedlejší postavou, která se Inge zhmotňuje, trápí ji jako zjevení (filmová postava je v obličejí nalíčena mrtvolně do běla) a jako oživlá představa vnáší pochyby do jejího idylického života. Inge se stará o její kočku a schraňuje v komoře Idiny osobní věci (fotky, starožitnosti, židovský svícen). O naivní a živočišné Inge se v předloze dočteme:

"Nikdy se nezpovídala. Chodila do chrámu poslouchat hudbu. Dívát se, která zbožná ovečka mužského rodu by stála za hřích. Jednou otec Hesmussen v souvislosti s nějakou dvojicí kázal: *"Ti dva kráčeli spolu..."* - To nyní znělo, jako kdyby snad ona a ta židovka měly společnou cestu. Proč asi byla tamta žena vždycky tak sama, než odešla? Inge Lingeová si na ni už několikrát vzpomněla; pokaždé, když našla v jejím někdejším bytě nějakou drobnost, jako na jaře 1942, když myla veřeje a odkryla v laku zaschlý plechový svitek s kouskem slídy, v němž bylo desatero přikázání v nesrozumitelné řeči."<sup>347</sup>

Oproti prosté Inge je rozdílnou postavou vychytralý vojenský soudce. Necitlivý muž, který ničeho nelituje, za válečné prohřešky se nikomu neomlouvá. Je zbabělým vojákem, který Inge pohrdá, je ochoten ji zradit a utéct i bez ní. O Židech smýšlí jen v rámci zrůdné antisemitské teorie o čistoty rasy. O tuberkulózní paní Geronové hovoří jako o podřadné bytosti - "smradlavé Židovce"<sup>348</sup>.

"Nevrátí se nikdy, Židy v takovém věku a s takovou chorobou posílali z transportu rovnou do plynu."<sup>349</sup>

---

346 tamtéž, s. 69-70.

347 tamtéž, s. 14.

348 citace z inscenace *Modrý den*, režie Eva Sadková (ČT 1994).

349 tamtéž.



*Modrý den* (1995), Ida Geronová (Taťána Fischerová) ve svém bytě.

Sledujeme podařenou televizní adaptaci, psychologickou sondu do života dvou německých lidí, jejichž osudy jsou v pozadí poznamenány všudypřítomnou židovskou tragédií. Ida

zasahuje do počínání Inge, ovlivňuje její jednání a pronásleduje ji až do okamžiku, kdy na všechny tři čeká ve finále stejný úděl - nevyhnutelná krutá smrt. V televizní podobě je dobře navozena situace ohrožení - atmosféra klaustrofobického bytu nabitá napětím až hysterií. Výborně je vybrán typ hlavní hrdinky. Jana Paulová ji ztvárnila jako jednoduchou a půvabnou emotivní ženu, která skoro až do konce války nechápe důsledky německého běsnění, nacistické demagogie a fanatismu. Ostatní dva herci Vydra a Fischerová ji pouze sekundují. V inscenaci je navíc rozehrána postava souseda v domě (Svatopluk Skopal), který nabízí oběma Němcům útěk na lodi do Hamburku. Avšak i tento motiv ladí s celkovou koncepcí inscenace, která je věrná vůči Lustigově předloze. Za kamerou stál Jan Matiašek a doprovodnou klavírní hudbu složil Milan Svoboda (z gramofonu zazní i dobový šlágr Lili Marlen).

Recenzenti jednoznačně vyzdvihli herecké ztvárnění (Lidové noviny) - především Jany Paulové (Mladá fronta Dnes), rovněž poukázali na přesvědčivý výkon Václava Vydry v roli úlisného muže (Večerník Praha). Kritičtější byli vůči celkovému vyznění inscenace, například v Lidových novinách Jan Kerbr vytýkal hře, že se chvílemi „utápěla v tezích“ a její „etická naléhavost byla překryta vyumělkovaností“.<sup>350</sup> Mirka Spáčilová v Mladé frontě Dnes poznamenala, že šlo o „psychologizující, nikoli však strhující výsledek“, dále uvedla:

„Svěřila-li dramaturgie autorce scénáře a režisérce Evě Sadkové dosud nezpracovanou literární látku komorního charakteru namísto toho, aby si vypomohla po vzoru minulých výročí osvědčenými „velkými plátny“ válečných historických fresek s černobílými masovými hrdiny, zvolila sympatické riziko.“<sup>351</sup>

Zajímavostí je, že Lustigova povídka *Modrý den* byla natočena již v roce 1963 také v režii Evy Sadkové a v hlavní roli s Vlastou Chramostovou. Televizní inscenace byla později zabavena a zničena, proto se ke stejné předloze režisérka navrátila ve svobodných podmínkách. Lustigova dějově zhuštěná předloha vystavěná na mezní situaci, mistrná v prokreslení charakteru hlavní hrdinky, je napsána skoro až filmovým stylem. Poprvé byla vydána v USA v angličtině roku 1988 (česky 1997) a Josef Škvorecký o ní v doslovu knihy výstižně poznamenal:

"Jen málo povídek ve světové literatuře zachytilo tak barvitě šílenství, jež se zmocňovalo lidí na pokraji smrti a zároveň nablízku míru."<sup>352</sup>

## Eva Sadková

Režisérka Eva Sadková (1931-2000), jak je uvedeno výše, po absolvování FAMU nastoupila do Televizního studia Praha. Nejprve zastávala post asistentky režie, později režisérky. Často si ke svým hrám psala i scénáře. Na začátky své profesní dráhy v Měšťanské besedě, kdy se inscenace vysílaly živě (tj. měly pouze premiéru bez reprízy), vzpomíná:

---

350 obě citace z Lidových novin 9. 5. 1995.

351 obě citace v Mladé frontě Dnes 5. 5. 1995.

352 Lustig, Arnošt: Neslušné sny. Praha, K.V.P. Gastro 2005, doslov Josefa Škvoreckého s. 371.

„Všechno se vysílalo přímým přenosem, nebyla záznamová technika. (...) Nahoře v tanečním sále Besedy jsme měli zkušebnu s náznakovou dekorací v reálné velikosti studia. Všechno muselo být nazkoušené naprosto precizně, protože inscenace se potom dole ve studiu vysílala přímým přenosem, živě. Herci přesně věděli kdy, jak a odkud je kamera zabírá, kdy na kterou mají dojít, otočit se. Údobí zkoušek vycházelo z praxe divadelní, ale herecký projev musel být tlumenější podobně jako ve filmu.“<sup>353</sup>

Již od začátku Sadková spolupracovala se známými herci (například v 50. letech s Vlastou Chramostovou, Jiřinou Šejbalovou, Jiřinou Jiráskovou či v 60. letech s Václavem Voskou). V její žánrově pestré tvorbě, opřené o kvalitní herecké výkony, převládají adaptace literárních děl nebo divadelních her. Například podle předlohy Oscara Wilda vznikla komedie *Zločin lorda Savila* (1967), podle románu Ivana Sergejeviče Turgeněva natočila psychologický snímek *Otcové a děti* (1971), podle legendární hry Istvána Örkényho, inscenované na půdě Stavovského divadla, realizovala *Kočičí hru* (1982) v hlavních rolích s Danou Medřickou a Vlastou Fabiánovou či je podepsána pod dramatem Honoré de Balzaka *Gobseck* (1985) v hlavní roli s Josefem Kemrem.

### ***Srdeční slabosti***

Televizní inscenaci *Srdeční slabosti* (1997) na motivy povídky Boženy Benešové *Není člověku dovoleno* napsali Věra Kalábová s Ondřejem Vogelanzem v dramaturgii Heleny Slavíkové a v režii Karla Smyczka. Drama se odehrává po první světové válce roku 1920, kdy se do rodné Prahy vrací mladý voják Gabriel Linda (Jan Šťastný). Zamiluje se do půvabné číšnice Betyny (Barbora Sřncová), ale svou lásku si nedokáže prosadit a uhájit před svojí autoritativní matkou (Jana Hlaváčová), bohatou paničkou - majitelkou staropražského domu. Milující despotické matce, kterou v závěru Gabriel definitivně opouští, vadí Betyň sociální původ a vazba na číšníka - bujarého židovského strýce Mitra Koštojance (Ilja Racek). Tato dobrosrdečná židovská postava se objevuje jen v pěti obrazech a je na ní ukázána matčina bezcitnost a sobeckost (Mitra zničila - odmítla jeho žádost o ruku, pomluvila strýce a vyhnala ho i s jeho schovankou Betyňnou z domu). Přitom Mitro matce pomáhal v živnosti, vedl jí deset let účetnictví. O Mitrově tragické minulosti se jen dovíme, že pocházel z Ruska, odkud utekl "s holým zadkem"<sup>354</sup> před pogromem.

Název inscenace je obdobně přímočarý jako celý děj (citově vydírající matka před synem simuluje problémy se srdcem, aby ho uchránila doma před pochybnými známostmi). Inscenace, i když je po herecké i technické stránce zvládnuta, trpí předvídatelnou zápletkou, obehnanou v románech červené knihovny, kde se také schematicky řeší milostné plotky nezdárných synů. Za pozornost pouze stojí dobře navozená atmosféra staré Prahy (kamera Vladimír Holomek) a výběr skladeb z Pucciniho oper (*Tosca* a *Madamme Buterfly* nazpívané Emou Destinovou), které uslyšíme v televizním zpracování.

Jedinou zmínkou v dobovém tisku byla reportáž z natáčení Jiřího Renče otištěná v Týdeníku Televize, kde Jana Hlaváčová (jejímž žákem na DAMU byl právě Jan Šťastný) o

353 Cysařová, Jarmila: 16 x život s televizí. Hovory za obrazovkou. Praha, Český a filmový televizní svaz 1998, s. 19-20.

354 citace z inscenace *Srdeční slabosti*, režie Karel Smyczek (ČT 1997).

příběhu prozradila:

„Děj hry se odehrává po 1. světové válce, kdy byla bída hlad a naprostá devastace hodnot. Lidé byli vyčerpaní a těšili se, že teď začne ten nádherný život, o kterém snili. Každý si představoval svobodu nějakým svým způsobem. Ale najednou zjišťují, že jejich představy nefungují. Propadají se do deziluze. Mají pocit samoty, opuštěnosti, hledají lásku, někoho, kdo by je podržel, aby se neutopili. Je to trošku aktuální pocit.“<sup>355</sup>

### ***Trampoty pana Humbla***

*Trampoty pana Humbla* (1998) je název satirického románu Vladimíra Neffa z roku 1967, podle kterého scenárista Ivan Hejna<sup>356</sup> napsal stejnojmennou televizní inscenaci v dramaturgii Lídy Hustolesové a v režii Viktora Polesného. Hlavním aktérem dramatu je Karel Humbl (Miroslav Donutil), bezcharakterní cynik proplouvající všemi režimy, který bilancuje vybrané okamžiky svého života (od narození až po smrt, tj. od 10. do 60. let minulého století). Úvodní titulek o smutném hrdinovi tohoto příběhu říká:

"Člověka nedělá krev, nedělá ho národ, člověka dělá situace."<sup>357</sup>

Příběh je zarámován scénou v pokoji, kde v posteli leží nemocný Humbl a ve snu předstupuje před boží soud. Členové soudního tribunálu, žalobce (Jiří Langmajer v roli Humblova nevlastního syna) i svědci jsou převážně nebožtíky, které Humbl znal a ve svém pokrytectví jim ublížil či je zničil. Jedná se celkem o šest osudů, mezi nimiž figuruje i manželský židovský pár rodiny Pickových. U jejich účetní firmy byl Humblův otec (Leoš Suchařípa) zaměstnán a na radu svého vypočítavého syna se v kritickém předválečném čase stal spoluvlastníkem firmy. Paradoxně Pickovým znepríjemňoval život, urážel je a oni pod tlakem dalších společenských a politickým změn spáchali v únoru 1939 sebevraždu (Protektorát Čechy a Morava byl vyhlášen 15. 3. 1939). Pickovi v obraze vůbec nefigurují, jejich osud se dozvídáme z úst otce a syna Humblových.

Tento tragický příběh Pickových je jen částí mozaiky vypovídající o kariéristovi, který se vždy přizpůsobil politické situaci a své odpůrce přímo i nepřímo dohnal k sebevraždě či nesl odpovědnost za jejich smrt v nacistických nebo komunistických lágrech. Humbl je společensky nebezpečným jedincem, nositelem záporných vlastností (intrikář, zrádce, chameleon - "schopný přežít všechny politické režimy, přeběhlík a politický přizpůsobivce"<sup>358</sup>). V mládí koketoval s vírou (chodil do kostela), zároveň propagoval nacistické myšlenky (ničil výlohy židovských obchodů, měl veřejné protižidovské projevy, publikoval antisemitské články v kolaborantských plátcích). V době okupace pracoval jako konfident gestapa, ale na konci války s blížící se porážkou Německa se obrátil a dal se na stranu komunistických odbojářů. Po válce se stal budovatelským lídrem. Žalobce, který pro Humbla navrhuje trest smrti, ho hodnotí: "Vy jste se vždycky vyvíjel tak, aby to bylo

355 Televize 12. 2. 1996. Reportáž z natáčení od Jiřího Renče, Srdeční slabosti.

356 Scenárista a dramaturg Ivan Hejna, vlastním jménem Ivan Hubač, je synem scenáristy Jiřího Hubače.

357 citace z inscenace *Trampoty pana Humbla*, režie Viktor Polesný (ČT 1998).

358 tamtéž.



výhodné."<sup>359</sup>

Tento zruďný hrdina u přelíčení vystupuje v noční košili oproti ostatním normálně oblečeným lidem. Jeho nedůstojný oděv symbolizuje, jaký směšný a zbytečný život prožil. Scény u soudu jsou realisticky natočeny v barvě ve srovnání s retrospektivami, které jsou vždy nasnímány černobíle a často přesvíceny do bílé (kamera Josef Špelda). U soudu Humbl překrucuje realitu, jako schopný rétorik lže a manipuluje, ale v rámci retrospektiv se divák vždy dozví nemilosrdnou pravdu. Svě počínání omlouvá a obhajuje: "Lhal jsem, ale byl jsem veden pudem sebezáchovy."<sup>360</sup> V závěru Humbl, ač přežil vše, možná sám sebe považoval i za spravedlivého, přesto umírá na banální chřipku. Sledujeme dobře natočený sugestivní příběh s hořkým poselstvím, jelikož na světě je Humblů bohužel mnoho. Jsou bez výčitek svědomí a často i nezničitelní. Inscenace je nabitá dobovou frazeologií používanou v éře totality. Oceníme herecký výkon Miroslava Donutíla, který exceluje v postavě slizkého amorálního člověka, schopného zapůsobit jako slušný muž, v určitých situacích být servilním, jindy žoviálním i nechutně vulgárním až primitivním jedincem.

Režisér Viktor Polesný o volbě tématu a výběru hlavního hrdiny řekl:

„Pocítil jsem potřebu natočit tento film, který pojednává o jedné z deformací české povahy. Je o lidech, kteří byli a jsou všude kolem nás a kterých jsou tisíce. Vždy byli loajální, vždy v právu a dodnes jsou nepostižitelní. Jejich jednání vypadá pochopitelně, ale je to jen snůška podrazů a svinstva. Pana Donutíla jsem si pro tuto roli vybral proto, že je to vynikající herec a dokáže vystihnout mnoho různých poloh a odstínů, které role obsahuje.“<sup>361</sup>

### ***Sjezd abiturientů***

Drama *Sjezd abiturientů* (2000) vzniklo na motivy stejnojmenného románu Franze Werfela. Scénář napsal Eduard Verner a režie se ujal Viktor Polesný, který se spolupodílel i na scénáři. Dramaturgem byla Lída Hustolesová. Televizní film se odehrává ve dvacátých letech v Praze, kdy třiačtyřicetiletý soudce Sebastian (Jiří Lábus, mladého ztvárnil Jiří Racek) vyšetřuje případ zavražděné prostitutky. Podezřelým mužem z vraždy je jakýsi Adler (Jiří Schmitzer, v mládí zahráný Radkem Zimou), který Sebastianovi připomíná bývalého talentovaného spolužáka z mikulášského gymnázia. Stejný večer se soudce zúčastní abiturientského večírku, který vyvolá dávné studentské vzpomínky a zapomenutou křivdu vůči Adlerovi. Pocit viny způsobuje Sebastianovi úzkostné stavy, ze kterých se během noci pokouší očistit v písemné zповědi. Ta je v závěru úlevně roztrhána, když se ukáže, že šlo o omyl. Adler není bývalým spolužákem, i když má stejné jméno a věk. Sebastianovy výčitky svědomí zmizí a může se nadále považovat za ctihodného muže a důstojného právníka.

Před námi se otevírá podivný vztah přátelství mezi průměrným Sebastianem a nadaným Adlerem. Počáteční Sebastianův obdiv je vystřídán nenávisť, pomstychtivostí, která způsobí Adlerovo vyloučení z gymnázia. Citlivý Adler podlehne Sebastianovu ďábelskému plánu -

<sup>359</sup> tamtéž.

<sup>360</sup> tamtéž.

<sup>361</sup> Zemské noviny 18. 4. 1997.

rafinovaným intrikám a úkladům, které mu přichystá. Jde o nebezpečné klukoviny (spiritistické seance, chození za školu, pitky, návštěvy nevěstince, falšování třídního výkazu, plán na společnou sebevraždu a útěk z města). Postupně geniální Adler upadá, ztrácí svou autoritu ve třídě, zhoršuje se mu prospěch a ve své naivitě se nedokáže podrazům a posměchu bránit.

"Nejen jeho tělesná nešikovnost se stala najednou předmětem zábavy, ale i jeho způsob mluvy, a dokonce i ty hlubokomyslné okolkující odpovědi, které se kdysi zasloužily o jeho slávu, začínaly teď budit smích. (...) Kdyby byl Adler teď kladl odpor, kdyby se byl bránil proti smíchu, kdyby byl ve dnech nebezpečí přitáhl uzdu, kdyby se byl učil a osvědčil před třídou své mistrovství, byl by se bezpochyby zachránil. Ale to bylo právě ono. Zdálo se, že Adler je úplně ochromen, že v tom zápase, kde tak přepjal svoje síly, ztratil sám sebe. (...) Dokud jej povznášela víra jeho družiny, byl silný a sebevědomý. A teď, když ta víra couvla před prvním útokem, jeho síla se zhroutila."<sup>362</sup>

Toto dílo mravní zkázy, které začalo ve studentských letech, se dohrává v dospělosti ve vyšetřovací vazbě. Až po letech si Sebastian uvědomuje zodpovědnost za svůj krutý skutek, kdy zasáhl do Adlerova osudu a tento kdysi idealistický, nevinný a důvěřivý hoch mu propadl. Sebastian to v předloze komentuje slovy:

"Naslouchal. Váhal. To pro něj bylo důležitější než všechno ostatní. Už celý rok nám nepřečetl žádné dílo. Nejen, že jsem zničil jeho duchovní nadvládu, ale odstrčil jsem z jeho cesty i všechny ostatní."<sup>363</sup>

Možným výkladem Sebastianova pohrdání je důvod, že Adler je židovského původu. V předloze se dočteme:

"Nebyla to závist. Co živ jsem nepoznal závist. Jinému bych byl snad dopřál ten věnec vítězství. Někoho jiného bych snad byl miloval. Adlerovi jsem věnec nedopřál. Nenáviděl jsem ho? Přisahám, že jsem k Adlerovi nikdy, ani v jediném okamžiku, nepocítoval nenávisť. Ale jeho převahu, právě jeho převahu jsem nesnášel. Proč? Dodatečné vysvětlování bývá málo pravděpodobné. Pokouším se být sám k sobě naprosto upřímný. Byl snad můj odpor určován tím, že jsem v Adlerovi cítil žida, tedy rasu, od níž člověk rád snese všechno, jenom ne vládu?"<sup>364</sup>

Tento židovský motiv se objeví v knize pouze v jedné scéně. Naopak v televizním zpracování, které je jinak věrnou adaptací, nezazní vůbec, což je překvapivé v porevolučních svobodných podmínkách, kdy židovství již není tabu. Avšak oproti předloze se zde v jedné scéně mihne vedlejší židovská postava s kipe - obchodníka Jolowitze (Arnošt Goldflam), který vykoupí v noci od Sebastiana ukradené rodinné šperky. Vysvětlením absence židovského motivu je, že inscenace se soustředila na oblíbené Werfelovo téma odpovědnosti člověka za

362 Werfel, Franz: Sjezd abiturientů. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958, s. 105, 106, 107.

363 tamtéž, s. 142.

364 tamtéž, s. 91.

své činy. Podobně jako v novele *Bledě modré ženské písmo* hlavní hrdina v závěru sice pociťuje lítost za svůj hřích, shledává se vinným, ale ve výsledku se zachová zbaběle a svůj dosavadní život plný lži a přetvářky nezmění.

V televizní adaptaci je celkově nepřítomna Werfelova oblíbená náboženská otázka. V předloze je náboženský prvek ještě více rozehrán. Sebastian komunikuje s Bohem, i když se za to stydí. Cítí boží přítomnost, na kterou se odvolává. O Adlerovi říká: "Bůh obdařil milostí jeho a ne mne. To jsem věděl tehdy a v každém dalším okamžiku."<sup>365</sup> Sebastian prochází boží zkouškou, ve které neobstojí. Na konci žádá domnělého Adlera o odpuštění, avšak pravý Adler zde není přítomen, aby ho vyslyšel. Sebastian boží milost nezíská a jeho duše je navždy zatracena.

Židovství souvisí i se životem spisovatele pražské německé literatury Franze Werfela (1890-1945), který byl inspirován svými studentskými zážitky při psaní novely *Sjezd abiturientů* (1927). Narodil se v Praze v bohaté židovské rodině, absolvoval gymnázium ve Štěpánské ulici v Praze. Byl německým Židem, který trpěl dvojitým pocitem vykořeněnosti a izolace (jako Žid vůči pražským Němcům a jako Němec vůči české komunitě).

"Jeho rodina mluvila a cítila německy, ale od pražských Němců, kteří sami tvořili ostrov v českém moři, byla oddělena nepřekonatelnými závorami antisemitismu. K českému společenství jako Němec neměl přístup. (...) Werfel vlastně nikdy nepřekročil společenské konvence své třídy. Jako mladík se stýkal s mladými lidmi jen své majetkové vrstvy; *Sjezd abiturientů* to jasně dokládá a ukazuje. (...) Pokud jde o lid český, tu jediný živý kontakt byl udržován jen s českým služebnictvem."<sup>366</sup>

Sociální rozvrstvení společnosti se odráží i v autobiografické novele a rovněž v televizním filmu, kde na gymnáziu vedle sebe studují bohatí, profesory "vyvolení" žáci, vedle chlapců z dělnických rodin, jejichž chování není tolik tolerováno. Vidíme to i na Adlerovi, který jako jediný se stane obětí za upadající morálku a rostoucí nekázeň ve třídě. Adler, zpočátku pedagogy preferovaný, ale posléze jako student z nemajetné rodiny zavržený oproti Sebastianovi, kterého ve finále zachrání vliv zámožné rodiny.

"Adler byl pro takovou oběť jako stvořený; tento člověk, jehož obrovská hlava ukazovala jako na slunečních hodinách délku stínu, který se na něho položil, tento člověk bez falše a léčky, kterého bylo možno co nejpohodlněji dopadnout a zničit."<sup>367</sup>

Televizní podoba se stejně jako v novele odehrává ve dvojí rovině časové i dějové (studentský příběh je zarámován setkáním patnácti abiturientů - čtyřicátníků). Také zde nefigurují postavy rodičů, jediný dospělý je přítomen autoritativní profesor Kio (František Němec). Sledujeme napínavý příběh "boje o bytí a nebytí"<sup>368</sup> mezi Adlerem a Sebastianem, který se v dospělosti paradoxně stává spravedlivým soudcem, i když se v mládí dopustil

365 tamtéž, s. 118.

366 tamtéž, předmluva Eduarda Goldstückerova s. 10-11.

367 tamtéž, s. 163-164.

368 citace z inscenace *Sjezd abiturientů*, režie Viktor Polesný (ČT 2000).

zločinu vůči druhému člověku. V graduujícím vyprávění herecky dominují Jiří Lábus s Františkem Němcem. Za povšimnutí stojí i efektní obrazová koncepce snímku (kamera Josef Špelda). Z hlediska výpravy je znatelné, že jde o televizní film, který se nesoustředil jen na dobové interiéry, ale i exteriéry staré Prahy. Kamera ve vypjatých situacích je impresionistická, pohrává si s barvami, světlem a přírodními atmosférami, jako by líčila příběh nejlepšího přátelství Sebastiana a Adlera. Ve skutečnosti nás mrazí, ve finále vidíme zrůdný Sebastianův čin, který se nedá omluvit ani jeho chlapeckým věkem. Nadprůměrná inscenace, jejíž vyznění zesílily vhodně vybrané části symfonie Gustava Mahlera (hudební režie Josef Spitzer), je podána v moderním duchu s civilními hereckými výkony.<sup>369</sup> Werfelova předloha (v překladu Hanuše Karlacha) byla jen dějově zhuštěna, přičemž si zachovala pro dnešního diváka svou sílu a nadčasovost na téma vina a odpuštění.

Ohlasy kritiků byly převážně nadšené (Zemské noviny, Mladá fronta Dnes) kromě zdrcující recenze v Lidových novinách od Jana Jaroše, který vytýká „scenáristickou povrchnost a režijní selhání“, dále „zmatečnost hereckých výkonů“ (bezradné počínání mladých i starších herců včetně nepřesvědčivého Jiřího Lábuse). Hlavním důvodem Jarošových výtek je nepovedená Werfelova adaptace: „Složitě strukturované vztahy však byly zjednodušeny na úroveň proklamativních rozmluv, které nepronikly k rozpoložení ani psychice dospívajících hrdinů.“<sup>370</sup> Naopak v Zemských novinách Vladimír Wohlhőfner uvedl: „Kromě silného příběhu zaujme televizní film Sjezd abiturientů dobrými hereckými výkony a citem pro výtvarnou stránku. Výbornou práci odvedl především kameraman Josef Špelda, který nápaditým snímáním staropražských reálií přesvědčivě umocnil atmosféru příběhu.“<sup>371</sup> Dále se zabýval kreací Jiřího Lábuse stejně jako Mirka Spáčilová v Mladé frontě Dnes, přičemž oba novináři konstatovali, že Jiří Lábus zde rozehrál širokou škálu svého hereckého umění.

## Viktor Polesný

Režisér *Sjezdu abiturientů* Viktor Polesný (1948) po absolvování dokumentární tvorby na pražské FAMU se věnoval divadelní režii, natáčení dokumentárních snímků a především práci pro televizi. Jeho filmografie obsahuje přes dvacet televizních filmů, inscenací a seriálů. Většinou jde o adaptace známých literárních předloh. Na půdě hraného filmu debutoval až v roce 2004 průměrným přepisem stejnojmenného románu Vladimíra Párala *Milenci a vrazi*, kde se spolupodílel i na scénáři. Pro televizi realizoval například kvalitní dramata *Smutek sluší Elektře* (1991) a *Hostina* (1993) či komedii *Revizor* (2004).

## Četnické humoresky

Ve čtvrtém díle *Beáta* kriminálního seriálu brněnské televize *Četnické humoresky* (2001)

369 Zcela v opačném divadelním, stylizovaném a formálně nenápaditém duchu byla pojednána černobílá televizní inscenace *Sjezd abiturientů* (ČT 1965) režiséra Zdeňka Kaloče (v překladu Bohumila Černíka), který si napsal i scénář. V hlavní roli Sebastiana se představil Josef Karlík (v mladší verzi zahráný Lubomírem Petříkem) a jeho spoluhráče Adlera ztvárnil Ladislav Lakomý (za mlada Jaroslav Someš). Pro Kaločovo i Polesného nastudování je společné morální téma, dvojitá časová a dějová rovina, věrný přístup k adaptaci (rovněž dějově zhuštěné) i absence Adlerova židovského původu.

370 všechny tři citace z Lidových novin 31. 1. 2000.

371 Zemské noviny 31. 1. 2000.

režiséra Antonína Moskalyka se objevuje židovská postava doktora Merhauta (Jan Fišar). Jde o vedlejší postavu, která je jen záminkou k antisemitsky motivované vraždě. Tento díl byl realizován podle námětu a scénáře Drahoslava Makovičky, v dramaturgii Josefa Souchopa a Miloše Fedaše. Vyšetřuje se zde nenadálá tragická událost v ženském klášteře - vražda řádové sestry Beáty (Gabriela Ježková).

Zápletka *Beáty* je stejná jako v ostatních dílech. Muži z brněnské četnické pátrací stanice v čele s ústředním hrdinou Arazimem<sup>372</sup> (Tomáš Töpfer) řeší kriminální případ. *Četnické humoresky* jsou koncipovány jako systém uzavřených epizod. Ve většině dílů se rozbíhá pátrání a dokončí vyšetřování dvou případů (jeden závažný /vražda, znásilnění, zpronevěra, zhářství/ a druhý naopak lehčího až komického rázu). Idylický seriál se odehrává v období první republiky, kdy lidé četníkům důvěřovali pro jejich schopnost rozuzlit jakoukoliv kauzu. Svým vystupováním vzbuzovali autoritu a respekt. Kromě profesních záležitostí se zde rozehrávají divácky vděčné vztahy točící se okolo přátelství a milostných pletek četníků. K nenáročnosti vyprávění přispívá i forma seriálu. Jednoduchou detektivní metodou se dospěje k výsledku a nepoužívají se žádné retrospektivy (běžné v kriminální tvorbě). Seriál se natáčel v reálném prostředí - exteriérech a interiérech měst i vesnic jihomoravského kraje (v prostorách bývalých kasáren v Brně vznikla četnická pátrací stanice).

V díle *Beáta* se četnická pátračka vedená Arazimem, Jarým (Ivan Trojan) a Šiktancem (Petr Kostka) snaží odhalit podivné okolnosti smrti sestry Beáty, která byla zabita uvolněným zvonem v kapli kláštera. Ukazuje se, že Beáta plánovala v nejbližších dnech opustit klášter, provdat se za doktora Merhauta a navrátit se do rodného zámečku v Šumperku, kde by společně zřídili sanatorium pro duševně zaostalé děti. S jejím rozhodnutím nesouhlasí despotický otec Ervín Kesler (Leopold Haverl) ani bratr Vilém (Petr Halberstadt), zhýralec a flamendr, kterému hrozí ze strany rodiny vydědění. Zbohatlík Ervín Kesler, silný antisemita a nacionalista, libující si v literatuře typu *Věčný žid*, *Protokoly sionských mudrců*, *Jak poznám žida*, v pomýleném křesťanském přesvědčení sňatek se Židem zavrhne a raději dceru odstraní. Rafinovaná vražda je četníky odhalena. Souběžně s tímto případem četníci rozluští banální krádeže - řádění kapsáře při vystoupeních hostujícího iluzionisty.

Seriál je po řemeslné stránce tradičně natočen (líbivou hudbu založenou na jednom opakujícím se motivu složil Ivan Kurz a kameramanem byl Josef Víšek). Seriál je opřen o herecké výkony populárních herců. *Četnické humoresky* jsou u diváků úspěšné a oblíbeny díky své zábavné formě a nekomplikovanému toku vyprávění. Od konce srpna roku 2007 se vysílá třetí série (prvních dvacet šest dílů v režii Antonína Moskalyka bylo odvysíláno v letech 2001 až 2003), kterou po zemřelém režisérovi realizovala jeho dcera Pavlína.

### ***I ve smrti sami***

Třídílnou televizní inscenaci *I ve smrti sami* (2004) režíroval Dušan Klein na motivy stejnojmenného románu Hanse Fallady, který jej napsal podle autentických materiálů. Pod scénářem je podepsán Eduard Verner. Dramaturgem byla Lída Hustolesová a vedoucím dramaturgem Jan Lekeš. Sledujeme dramatické příběhy několika lidí v jednom činžovním

<sup>372</sup> Araz (v plurálu arazim) znamená v překladu z hebrejštiny cedr. V bibli je araz obrazem síly, takže jméno ústředního hrdiny *Četnických humoresek* můžeme vnímat jako jazykovou hříčku - skrytý židovský motiv.

domě na předměstí Berlína uprostřed války v letech 1940-1945.

Vidíme různé osudy poznamenané totalitou. Někteří oslavují Hitlerovo vítězství a členství v NSDAP pro ně znamená cestu k moci a penězům (otec a syn Perschikeovi v podání Vlastimila Zavřela a Branislava Holička). Podobně rodina bezcharakterního válečného invalidy Emila Borghausena (Miroslav Táborský), který se snaží vytěžit z války maximum. Emil spolupracuje s gestapem, je ochoten udat kohokoliv v zájmu obohacení a osobního prospěchu. Perschikeovi i Borghausenovi obtěžují a terorizují starou dámu Sáru Rosenthalovou (Zdeňka Procházková), bohatou Židovku, jejíž manžel Erich byl zatčen. Dalšími nájemníky jsou Klugeovi. Zbabělec, slaboch a hazardní hráč Enno (Miroslav Donutil) a jeho bývalá žena, listonoška Eva (Simona Stašová), která ho vyhodila z bytu, a jejich syn, který narukoval do armády. Eva naopak vystřízliví z nacistických ideálů a vystoupí ze strany, když se dozví pravdu o zacházení vojáků s židovskými vězni. Dále penzionovaný soudní rada Fromm (Luděk Munzar), intelektuál snažící se jednat spravedlivě, ale nakonec pod vlivem okolí rezignuje. Poslední z domu, dělníci - manželé Anna a Thomas Guangelovi (Jana Hlaváčová a Alois Švehlík), poté co jim padl na frontě syn, přehodnotili svou politickou orientaci a začali protestovat vůči zruďnému nacismu. Po Berlíně roznáší na frekventovaná místa lístečky varující lidi před nesmyslnou válkou. Protihitlerovské lístky postupně zaplaví celé město a případ vyšetřuje gestapo. V závěru jsou Guangelovi chyceni a odsouzeni na smrt. Díky vzpouře zůstali jako jediní z domu slušnými Němci, nebáli se nesouhlasit s režimem a nemlčeli, proto ani v cele smrti Anna a Thomas symbolicky nejsou sami.

Před námi se v atmosféře protižidovských nálad a opatření odehrává tragický příběh Sáry Rosenthalové (Sára je vedlejší postavou vystupující pouze v prvním díle, ve druhém vidíme už jen transport bezejmenné masy Židů z Berlína a ve třetím se do bytu Rosenthalových stěhují Borghausenovi). Osamocená Sára nevydrží tlak okolí, zblázní se a spáchá sebevraždu. Příčinou byl zabavený obchod zohyžděný protižidovskými hesly a její byt vydrancovaný Borghausenem a Klugem. Oba dva si v rámci vůdcových "lepších časů" přišli nakrást a svůj sprostý čin omlouvali "dobrým skutkem".<sup>373</sup> Zajímavá je reakce okolí na Sárin osud. Anna Guangelová a pan rada Fromm jí nabídnou úkryt, přesto Sára unikne nazpět do svého zdevastovaného bytu a při výslechu gestapem vyskočí z okna. Bezmocný Fromm její zoufalý čin hodnotí:

"Ono nestačí jenom chtít někoho zachránit, ten druhý s tím musí taky souhlasit, aby byl zachráněn."<sup>374</sup>

Trilogie je hereckou záležitostí Hlaváčové, Švehlíka, Táborského, Donutila a Stašové. Zachycuje naivní hrdinství manželů Guangelových v kontrastu se zbabělostí, nezájmem či fanatismem ostatních sousedů. V inscenaci oceníme věrohodně navozené období i prostředí (interiéry berlínského domu a exteriéry ulic) natáčené v Žatci a Jaroměři. Z filmu cítíme atmosféru strachu a násilí, morální zruďnosti, ocitáme se v mezních situacích ve společnosti ochromené totalitou. Přesto je seriál průměrnou záležitostí zejména kvůli překombinované struktuře vyprávění (reálnou rovinu doplňuje iracionální: patetické a doslovné představy Anny o mrtvé rodině - nasnímané a přesvícené do bíla). Některé vypjaté momenty ve filmu jsou nelogicky natočeny zpomaleně a zbytečně se několikrát za sebou opakují. K vyumělkované

373 citace ze seriálu *I ve smrti sami*, režie Dušan Klein (ČT 2004).

374 tamtéž.

gradaci a dramatičnosti nepomůže ani zdlouhavé finále a rádobý závěrečná katarze, kdy všichni obyvatelé z domu (kromě postavy listonošky Evy Klugeové uprchlé na venkov) umírají v bombardovaném Berlíně. Za kamerou výpravné trilogie stál Peter Beňa a hudbu složil Milan Dvořák (za povšimnutí stojí krásná židovská tklivá píseň znějící z gramofonu v bytě Rosenthalové).

Objevem bylo obsazení české divadelní herečky (manželky Karla Högra), poté vídeňské emigrantky Zdeňky Procházkové do role Sárý Rosenthalové. Dušan Klein o svém výběru řekl: „Já jsem si na ni asi jako všichni tady pamatoval, ale nevěděl jsem, kde se nachází. Až jednou jsem ji náhodou potkal v Praze v divadle.“<sup>375</sup>

Procházkové herecký počin vyzdvihl i Jan Jaroš v *Reflexu*, kde uvedl: „Za ocenění stojí jedině přesně zakotvená kreace Zdeny Procházkové, jež své židovské stařence vtiskla pozvolna se zatemňující mysl i okamžiky náhlého prozření.“<sup>376</sup> Zbytek Jarošovy recenze je záporný, kritizuje zde scenáristické a režijní pojetí (místy těžkopádné dialogy a melodramatické scény z vězení). V obdobném duchu je napsána kritika v *Právu* od Michala Procházky, který poetiku filmu považuje za zastaralou a některé herecké výkony shledává patetickými (například Hlaváčové a Stašové oproti zvládnutým rolím Donutila a Táborského). Přesto pozitivně hodnotí nadčasový příběh o ničení lidských charakterů v éře nacismu. Naopak Marcel Kabát v *Lidových novinách* chválí ústřední dvojici Hlaváčová, Švehlík i přesvědčivého Táborského. Oceňuje depresivní atmosféru trilogie a prostředí domu, které má pro něj „zvlášť mrazivý přídech - právě zmíněné detaily mají schopnost připomenout, jak blízko je ve skutečnosti neblahé údobí evropských dějin, o němž tento příběh pojednává. Čeští diváci navíc sotva přehlédnou velmi zřetelnou podobnost mechanismů nacistické totality s jejich mladší, komunistickou verzí“.<sup>377</sup>

## *Jasnovidec*

*Jasnovidec* (2006) je název televizní inscenace režiséra Jiřího Svobody, ke které napsal scénář Alex Koenigsmark a dramaturgem byla Lída Hustolesová (vedoucím dramaturgem Jan Otčenášek). Drama se odehrává na pozadí reálných událostí: litoměřického soudu s kontroverzním Rakušanem Schneiderem používajícím umělecký pseudonym - severské jméno Hanussen (Ondřej Pavelka). Děj je zasazen do roku 1930, kdy se u soudu schází mnoho významných osobností (politici, novináři a svědci). V příběhu vystupuje i fiktivní postava spisovatele a novináře Karla Poláčka (Lukáš Hlavica), který o celém dění informuje pražskou redakci. Další židovskou postavou, ale již skutečnou, je soudce Robert Schalek (Tomáš Töpfer) se svou rodinou (sestra Malva v podání Jany Krausové a první Robertova žena Rut zahraná Ivanou Chýlkovou).

Vše se točí okolo procesu s Hanussenem, který je obžalován z věšteckých podvodů a zneužívání lidské důvěřivosti. V mediální kauze vystupuje mnoho svědků, kteří popírají jeho jasnovidecké schopnosti nebo naopak jeho mimořádné nadání potvrzují. Řeší se zde i všeobecná vědecká otázka existence parapsychologie.

375 *Právo* 30. 1. 2004. Reportáž z natáčení od Michala Procházky, Sami ve smrti i mezi esesáky.

376 *Reflex*, číslo 6, 2004.

377 *Lidové noviny* 29. 1. 2004.

První část soudu je věnována obžalobě (státního návladního ztvárnil Rudolf Hrušínský a Hanussenova obhájce Marek Vašut). Druhá experimentálnímu vystoupení v soudní síni, kdy Hanussen dokazuje své esoterní dovednosti. Mezi silné momenty seance patří scéna předpovídání budoucnosti Karlu Poláčkovi, kdy na pár faktech z jeho života (žena, emigrující dcera, psaní: kamenný stůl, družka, cesta za deset let) je naznačen jeho tragický konec. Součástí soudního přelíčení jsou i národnostní debaty mezi Čechy, Němci a Židy. Do líčení také zasahují lidé zvenčí, motivováni osobními zájmy či ovlivnění nacionálními tendencemi. Čeští politici se snaží odsoudit Hanussena jako německého občana a představitel židovské obce (Arnošt Goldflam jako ustrašený Hugo Pick) se v případě osvobozujícího rozsudku zase obávají antisemitských nálad, jelikož soudce Schalek je židovského původu (německým Židem, ale také českým vlastencem). Nakonec se ukáže neúplatnost justice a Hanussen je objektivně prohlášen za nevinného a zproštěn obžaloby.

Otázky po zvláštní Hanussenově produkci (složené vždy ze tří částí: hypnóza, čtení myšlenek a jasnovidectví) zůstávají a neodvratitelný osud několika přítomných se naplní. Ze závěrečných titulků se dovídáme, že Hanussen se stal v Berlíně jasnovideckou hvězdou. Jeho hypnotická představení si oblíbili nacisté. Přestože byl apolitickou osobou, nacisté ho zneužili k propagandě až do okamžiku, kdy předpověděl požár Říšského sněmu a jako nepohodlnou loutku ho v roce 1933 zavraždili.<sup>378</sup> Soudce Schalek přežil válku ve smíšeném manželství (jeho druhá žena byla árijka), ale Rut zahynula v koncentračním táboře a malířka Malva zemřela v Terezíně. Karel Poláček kvůli své družce Doře Vaňákové zůstal v Praze a jak víme, skončil v Osvětimi, ale jeho dcera Jiřina se před nacisty zachránila odchodem do Anglie.

Televizní inscenace je precizně natočena, má rytmus, gradující příběh a pracuje s divákovým napětím i s jeho emocemi. I když se odehrává v omezeném prostoru soudní síně a v několika přílehlých místnostech, přesto upoutá také formální stránkou (cit pro detaily, pohledy seshora, zpomalené záběry). Dobrým vizuálním nápadem jsou Hanussenovy vize zachycené v podobě zkratky (Hanussen při pohledu na člověka vidí fragmenty z jeho života, které jsou od barevných záběrů z přítomnosti odlišeny černobílou či sépiovou barvou). Za zmínku stojí i použití válečných archivních materiálů v rámci Hanussenových vizí (okupace a transporty). Nejen kamera Ivo Popka (který si vyhrál s obrazovou koncepcí a barevnými korekcemi), ale i dramatická hudba Jiřího Chlumeckého, souzní s nabitým dějem. Oceníme přesnou kresbu postav a herecké výkony (Pavelky, Töpfera a Chýlkové v roli šarantní intrikánky). Ondřej Pavelka k autentické tajuplné postavě Hanussena řekl:

"O Hanussenovi, kterého hraju, jedni říkali, že je to velký podvodník, někteří věřili, že opravdu má jasnovidecké schopnosti, jiní tvrdili, že všechno dělal pro peníze. Proto bylo docela těžké říct si, jak ho budu hrát, v jakém světle ho divákům představím. Snažil jsem se, aby byl v mém podání uvěřitelný."<sup>379</sup>

---

378 Osud Hanussena mapuje mimo jiné i stejnojmenný maďarsko-německo-rakouský film režiséra Istvána Szabóa z roku 1988, kde je také ve zkratce ukázán litoměřický soud - Hanussenovo obvinění ze šarlatánství a podvodů. Pro českého diváka je zajímavé, že snímek se natáčel i u nás a malou roli zde ztvárnil Jiří Adamíra. Životopisný film je realisticky natočen a v hlavní roli exceluje Klaus Maria Brandauer.

379 TV magazin 2. 4. 2005. Reportáž z natáčení od Jitky Kománkové, Hanussen na obrazovkách.



Režisér Jiří Svoboda, který má na svém kontě například efektní snímky s působivou atmosférou *Zánik samoty Berhof* (1983), *Prokletí domu Hajnů* (1988) či rozporuplné *Sametové vrahy* (2005), k natáčení dodal:

"Mám k Hanussenovi jistý osobní vztah, protože mi o něm vyprávěla moje maminka, která se zúčastnila asi dvou jeho vystoupení. Popisovala ho jako člověka, který byl schopen podmanit si lidi v hledišti tak, že udělali, co chtěl. (...) Bylo těžké točit ve strohé soudní síni. Proto jsem obsadil takové herce, kteří dají postavám barvu a nespádnou do nudného stereotypu. Mezi soudcem a Hanussenem se pohybuje osudová žena. Do této role jsem chtěl obsadit herečku výrazného typu, která nese emoci a vstoupí se divákovi do paměti, a Ivana Chýlková je právě taková. S většinou herců jsem už točil, ale poprvé jsem pracoval s Tomášem Töpferem. Překvapil mě svojí připraveností a soustředěností."<sup>380</sup>

V případě *Jasnovidce* jsem zaznamenala jediný kritický ohlas, a to v Reflexu, kde Jan Jaroš vyčítá hercům jejich figurkaření a dále uvádí: „Základní potíž *Jasnovidce* nacházím již ve scénáři: v nezakotveném příběhu se komíhá příliš mnoho lidiček, aniž by kterýkoli vystoupil do popředí či naopak dohromady tvořili kompaktní kolektivní celek. (...) Ateliérový prostor se stává neživotnou kulisou, v níž skomírá vyumělkovaná detektivní hra, rádoby duchaplná a paradoxní.“<sup>381</sup>

---

380 tamtéž.

381 Reflex, číslo 14, 2006.

## 6. 2. 6. Vykořenění hrdinové Egona Hostovského

### *Dobročinný večírek*

Prvním zpracováním látky Egona Hostovského v Československé televizi byla adaptace románu *Dobročinný večírek* (1992). Vystupuje zde vedlejší židovská postava - obchodník Simon Feigel (Jiří Hálek). Pod dramaturgií je podepsán Bedřich Ludvík a scénář napsal podle stejnojmenné předlohy režisér Jan Hřebejk,<sup>382</sup> který jej realizoval ve věku dvaceti čtyř let a byl pro něj televizním debutem.

Ocitáme se v newyorském hotelu Atlanta v březnu 1952, kde se koná dobročinný večírek ve prospěch politických uprchlíků z východní Evropy. Přítomni jsou evropští přistěhovalci i Američané. Rozevívá se před námi labyrint mezilidských vztahů. Sledujeme portrét jedenácti jedinců, kterým vévodí starý profesor Oskar Wunderlich (Jiří Kodet). Celý večer se snaží o jediné - konat dobro, přesto proti jeho vůli dochází v závěru akce ke skandálu, který sám ztropí (prosadí vystoupení mladičké talentované maďarské zpěvačky Alžběty /Zuzana Stivínová/). Nechybí zde ani další trapasy, jako loupež pokladny (s penězi na podporu exulantů). Večírek vyvrcholí vraždou (nevěrné vdané paničky /Ivana Chýlková/, kterou v afektu zabíjí její milenec /Roman Skamene/).

Židovská postava milionáře a mecenáše umění původem z Prahy je okrajová. Feigel je součástí různorodé společnosti a stane se svědkem vraždy. Je Hostovského typickou nezakotvenou postavou, i když bohatou, která je nešťastná. O svém zklamání v lidech vypráví polskému uprchlíkovi:

"Držel Poláka za klopou kabátu a tváří v tvář tiše a sebelítostně se mu zpovídal. Jak se nejdříve zklamal v československých politicích, které z čirého vlastenectví podporoval za druhé světové války. Jak se po válce zklamal v československém lidu, když se z Ameriky nakrátko vrátil do Prahy a zjistil, že mu i nejbližší přátelé rozkradli za nacistické okupace majetek a nehodlají mu nic vrátit. Jak se zklamal ve francouzském básníku (...), který přes všechnu bratrskou náklonnost páně Feiglovu a přes všechny jeho dary a rady se od poezie odvrátil k politice a v ní ztroskotal, jak se zklamal v ženách, zejména v herečkách, když věřil,

---

382 Jan Hřebejk (1967) v roce 1992 ukončil studia na katedře scenáristiky a dramaturgie na FAMU a podle své diplomové práce natočil *Dobročinný večírek*. Na půdě hraného filmu debutoval muzikálem z konce 50. let *Šakalí léta* (1993), který vznikl na motivy povídek spisovatele Petra Šabacha, stejně jako další rodinné filmy *Pelíšky* (1999) a *Pupendo* (2003). V roce 2000 zaznamenal mezinárodní úspěch s válečnou tragikomií *Musíme si pomáhat*, která byla nominována na Oscara. Posledními snímky reflektujícími naši současnost jsou *Horem, pádem* (2004), *Krása v nesnázi* (2006) a *Medvídek* (2007). Všechna díla vytvořil podle scénáře Petra Jarchovského (1966), se kterým se zná od čtrnácti let a oba studovali na Akademickém gymnáziu ve Štěpánské ulici v Praze a na stejné katedře na FAMU. Jarchovský pomáhá Hřebejkovi ve výběru herců, hudby, je přítomen po celou dobu natáčení i ve střížně. Hřebejkův styl je tradiční, většinu látek čerpal z naší minulosti. Spolupracuje se stejným týmem (s kameramanem Janem Malířem a producentem Ondřejem Trojanem). Jeho snímky se vyznačují humanismem, klade důraz na lidskost příběhu. Hřebejk má cit pro výběr a vedení herců, často používá své oblíbené, osvědčené herce. Tragikomický žánr *Dobročinného večírku* jen předznamenal další tvorbu režiséra Hřebejka.

že jejich nadání je od Boha, a ony zatím byly kurvy."<sup>383</sup>

Televizní podoba je oproti tragikomické předloze více laděna do komické roviny (je zde vynechána závěrečná tragická sebevražda vraždicího milence). Film pracuje hodně s nadsázkou. Hravost zaznamenáme už při úvodních titulcích, které mají komiksovou červenou barvu (také některé barevné sekvence přecházejí nahodile v černobílé záběry). Začátek i konec inscenace je zarámován televizním studiem, kde se připravuje velkolepý večírek (vidíme televizní techniku: kamery, světla, mikrofony). Tento zcizovací efekt je posílen úvodním a závěrečným komentářem o dějišti celé akce, který zní v angličtině a do češtiny je tlumočen překladatelkou Danou Hábovou. Gradující příběh je sevřen do jednoho večera a jednoho místa. Z hotelu není úniku, protože venku řádí větrná smršť. Prostor se postupně promění v dočasné vězení, kde dochází k vyhoceným situacím.

Hřebejkovo ztvárnění je věrnou literární adaptací, po scenáristické stránce zredukovanou o jednu vedlejší postavu a některé dějové motivy. Herecké výkony zde mají rozdílnou úroveň (mile nás překvapí Jiří Kodet jako neohrabaný rakouský profesor Wunderlich, dále Květa Fialová v postavě roztomilé americké dámy Barbary Greenové či rozšafný polský dohazovač v podání Bohumila Klepla). Zaujme nás kamera Vladimíra Holomka i hudební dramaturgický výběr Pavla Hruběše ve spolupráci s hercem a hudebníkem z pražského Studia Ypsilon Miroslavem Kořínkem (na večírku slyšíme prolínající se mix americké hymny, klasické hudby */Humoreska* od Antonína Dvořáka/, taneční i národní muziky */Škoda lásky* od Jaromíra Vejvody/). *Dobročinný večírek* byl pro Hřebejka začátek jeho režijní kariéry, jakousi zkouškou, ve které více méně obstál.

To potvrdily i dobové recenze, které ocenily herecké výkony, hru s intelektuálním humorem (Rudé právo), svět bizarních figurek zachycený woodyallenovskou poetikou<sup>384</sup> (Mladá fronta Dnes). Janu Follovi z Lidových novin scéna s vykradenou pokladnou připomněla situaci se zmizelou tombolou na hasičském plese ve Formanově tragikomedii *Hoří, má panenko* (1967). Dále Jan Foll o Janu Hřebejkovi napsal: „Zvládl náročný text i čtyřkamerovou ateliérovou technologii (s kartičkou dotáčkou na toaletě hotelu) s překvapivou invencí a rutinou. (...) Dobročinný večírek patří vzhledem k pečlivé režii, nekonvenční dramaturgii (...) i nápaditému snímání (...) mezi našimi současnými televizními inscenacemi k nadprůměru.“<sup>385</sup> Jen v Lidové demokracii zazněla kritika vůči některým hercům, kteří přehrávají až ke karikatuře, a rovněž vůči režii, která chvílemi ztrácí tempo (Program). Naopak v týdeníku Československá televize doporučujícím divákům vlastní tvorbu, stálo, že inscenace vystihla protiklad deklarované dobročinnosti Američanů k egoismu emigrantů: „Naivní pozitivismus Američanů, jejich víra v dobro a rozum, v možnosti společenské dohody, jsou pak smutnou kulisou pro přímočarou tragédii lidské malosti, pudovosti a primitivismu.“<sup>386</sup>

383 Hostovský, Egon: *Dobročinný večírek*. Praha, Melantrich 1990, s. 64-65.

384 Jan Hřebejk již na FAMU natočil podle scénáře Petra Zelenky povídku ve stylu Woodyho Allena *Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se to prožít* (1988) a dále podle Zelenkova scénáře vytvořil pro televizi povídku *Nedělejte nic, pokud k tomu nemáte vážný důvod* (1991), opět komediálně laděnou, která s humorem a nadsázkou pojednává o intimních věcech člověka.

385 Lidové noviny 20. 10. 1992.

386 Československá televize 19. 10. 1992.

## Egon Hostovský

Spisovatel Egon Hostovský (1908-1973) se narodil v početné židovské rodině spolujmatele textilní továrny v Hronově. Reálné gymnázium vystudoval v Náchodě. Ve studiích pokračoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, avšak studium nedokončil a živil se od roku 1930 jako redaktor pražských nakladatelství. V roce 1937 se stal úředníkem na ministerstvu zahraničních věcí. V době okupace pobýval v Bruselu na přednáškovém turné, odkud odjel do Paříže a po okupaci Francie do Lisabonu. V roce 1941 se dostal do USA, kde pracoval jako úředník československého konzulátu v New Yorku. Po skončení války byl nadále zaměstnán na ministerstvu zahraničí (do roku 1947). V květnu 1948 působil na velvyslanectví v Norsku, kde se roku 1949 vzdal své funkce a v cizině zůstal na trvalo (od roku 1950 v USA a v 60. letech žil také dva roky v Dánsku). Hostovský ve svých dílech *Cizinec hledá byt* (1947), *Nezvěstný* (1951), *Dobročinný večírek* (1957, česky v New Yorku 1958 a u nás 1990), *Všeobecné spiknutí* (1961) řeší existenciální i filozofické problémy spjaté s lidskou existencí, otázkou smyslu života a hledání identity člověka. Hlavním tématem je osud jedince nezakotveného ve společnosti, snažícího se uskutečnit nějaký čin, který je ale ve výsledku marným gestem.

Hostovského *Dobročinný večírek*, uvozený citátem z talmudu, pojednává o nepodařeném a zdánlivě nudném večírku. Je kritickou sondou do života emigrantů, kteří v nové zemi spolu nedokážou komunikovat. Jejich jednání trpí pokrytectvím, urážkami a povýšeností. Překvapivě z jejich úst slyšíme pohrdlivé protiamerické názory. Například nešťastně zamilovaná studentka Marta vidí mylně v americkém způsobu života příčinu svého neštěstí:

"Nenávidím Ameriku a Američany (...). Vždyť všechno se začalo až tady, v té zemi tisícerych možností pro věčné unikání před sebou samým, ve zdejším ohlušení, shonu a soutěžení, v tom neukojitelném hladu po sdílném štěstí, jehož padělky vymýšlejí malíři a autoři honosných reklam, ale které nenavodíš srdci ani vitamíny, ani televizí, auty, chlazeným vzduchem a magazínovou makulaturou, jakou lze číst snáze a rychleji než básně a romány."<sup>387</sup>

Otevírá se před námi svět izolovaných jedinců, egocentricky řešících pouze své problémy. Vidíme podobenství odlidštěného světa, jak Hostovský poznamenává: "jarmark dobročinného večírku jako miniatura jarmarku celého světa."<sup>388</sup> Děj se odehrává v Americe, v místě Hostovského emigrace, proto je tu příznačný motiv vyhnanství a vzdáleného domova, mimochodem motiv charakteristický pro celou židovskou literaturu vznikající v exilu. Hostovský zastává postoj nekompromisního pozorovatele. Se smyslem pro groteskní charakteristiku postav a paradoxní situace analyzuje amorální společnost na pozadí dobrodružné - kriminální zápletky.

Pocitem vykořeněnosti trpěl v USA i samotný Hostovský, který Ameriku obdivoval i nesnášel. V exilu psal v češtině (doma byla jeho tvorba zakázána a ve Spojených státech si s komunitou emigrantů nerozuměl). Své texty si nechával překládat do angličtiny, ale překlady měly rozdílnou úroveň. Na svou situaci Hostovský vzpomíná:

---

387 Hostovský, Egon: *Dobročinný večírek*. Praha, Melantrich 1990, s. 79-80.

388 tamtéž, s. 151.

"Má neamerická tragédie v Americe začíná tím, že mohu psát jen o prostředí, v kterém žiji. Ve svých knihách o Americe jsem tedy psal nejvíce o emigrantech. Ale i to málo z líčení výhradně amerického života v románech jako *Sedmkrát v hlavní úloze*, *Půlnoční pacient* aj. šla děsivě na nervy vlastníkům pravého a přímého pohledu na zdejší život. Proč? Povím to krátce: protože většina Američanů, nejen kritiků, nesnáší pohled na sebe z nového úhlu."<sup>389</sup>

K Hostovskému nutno podotknout, že *Dobročinný večírek* zaznamenal úspěch, podobně celá jeho próza měla značný ohlas. Literární historik Miloš Pohorský v doslovu knihy napsal:

"Autor byl až do konce dobrým vypravěčem. Postavy, které představoval jako oživé figurky z panoptika rozličných ras a národů, dovedl pokaždé charakterizovat s psychologickou pronikavostí a s ostrou ironií."<sup>390</sup>

### *Nezvěstný*

Dalším přepisem Hostovského díla do televizní podoby byla dvoudílná inscenace *Nezvěstný* (2003). Vznikla podle stejnojmenného románu v režii Pavla Kačírka, který se spolupodílel na scénáři s Josefem Eismannem. První verzi scénáře napsal Josef Eismann již v roce 1995, ale teprve v roce 2001 byl ochoten režisér Pavel Kačírek látku realizovat, aniž znal Eismannův scénář. Pro Pavla Kačírka, který natáčel do té doby pouze dokumenty, je dvoudílná inscenace *Nezvěstný* televizním hraným debutem. Dramaturgii vedly Helena Slavíková a Lída Hustolesová. První díl se odehrává v lednu 1948 a druhá část pokračuje po komunistickém převratu 21. února téhož roku. Sledujeme osudy několika lidí, jejichž životy ovlivnily revoluční události.

Hlavní hrdina Erik Brunner (Pavel Řezníček), zaměstnaný jako rada na ministerstvu zahraničních věcí, je donucen zaměstnancem ministerstva vnitra - manipulativním soudruhem Matějkou (Jiří Štěpnička) - ke spolupráci. Má se stát spolehlivým informátorem v případě novináře Pavla Krále, o kterém se neví, zda může komunistům prospět, nebo uškodit, pokud mu bude uděleno pracovní vízum do USA. Do záhadné Královky kauzy je namočena rozdílná šestice lidí: liberální novinář Oldřich Borek (David Matásek, jeho žena Petra Lustigová), cizinci Margareta Pollingerová a Gerard Morgan pracující na americkém velvyslanectví (Simona Postlerová a Bohumil Klepl), farář (Břetislav Slováček) a kominík komunista (Jan Unger). Erik se do pátrání po Královi zamotává, je do něj zainteresován i osobně (jeho manželka Olga /Dana Batulková/ byla kdysi Královou milenkou). Nakonec se rozhodne hrát dvojí nebezpečnou hru, riskuje a o Královi donáší Matějkovi i Američanům. Na svou neopatrnost nakonec dopláci. V závěru emigruje, aby se zachránil před zatčením a komunistickým vězením.

---

389 tamtéž, s. 165.

390 tamtéž, s. 170.



*Nezvěstný* (2003), hlavní hrdina Erik Brunner (Pavel Řezníček) na tajné schůzce s cizinci z americké ambasády (Simona Postlerová a Bohumil Klepl).

Erik je nejednoznačnou postavou, kterou vnímáme jako nasmělého muže, romantického snílka, litujeme ho jako oběť doby (nacismu i komunismu), ale zároveň ho odsuzujeme za jeho zbabělost, přecitlivělost, sobectví a žárlivost vůči Olze. Erik je determinován svým židovstvím, za které trpěl v čase druhé světové války. Díky manželství s árijkou měl odklad deportace a v terezínském ghettu skončil až v roce 1944, přesto není Olze vděčný a utápí se v sebelitosti a ukřivděnosti. V předloze Olga oprávněně Erikovi vyčítá:

"Když jsi byl v terezínském ghettu a zkoušel nejhorší útrapy a příkoří, rozhodl ses, že nikdy a nikomu nepromineš všechna svá utrpení. Eriku, ty ses mstil za své židovství a za své pronásledování nejvíc mně! Já vím, že jsi počestný a že chceš být spravedlivým a že tvým nejvyšším ideálem je dokonalost. Ale všechny tvé poctivé úmysly přemáhá znovu a znovu potřeba odvety. Těch několik měsíců v ghettu ti vzalo všechnu energii. Nedovedeš za nic bojovat. (...) A jen čekáš jako pavouk v pavučině, až přijde tvá chvíle, až se zase pomstíš. Jen proto jsi vstoupil do strany, kam nepatříš a kde tebou pohrdají. Víš to, ale přikrčíš se, nevádí ti, že žijeme jako žebráci a že tvá rudá legitimace ti vynesla jen ztrátu dalších přátel, že tví soudruzi tě využívají a zneužívají a že se baví tvou nenáročností, tvým ohýbáním zad a snad i tvým vyčkáváním k dalšímu aktu nějaké maličké a ubohoučké pomsty."<sup>391</sup>

Erik je jakýmsi kafkovským úzkostným hrdinou, osamoceným intelektuálem, skeptikem, kterého semlela hrůzná doba, jelikož za každého totalitního režimu je ohrožován,

391 Hostovský, Egon: *Nezvěstný*. Praha, ERM 1994, s. 43.

pronásledován a ponižován. Když se ho kamarád novinář Borek ptá, proč vstoupil po válce do KSČ, Erik smutně odpovídá:

"Víš, kde jsem byl za války? (...) No, jen v Terezíně. A ne v pevnosti, jenom, jenom v ghettu, ale o to hůř. Nemáš představu, co to s lidmi dělá, když jsou úplně na dně a chtějí se dostat jenom o stupínek výš."<sup>392</sup>

Opačnou postavou - nestraníkem, mužem v pozadí - je Pavel Král (podle titulu nezvěstný). I když je nepřítomný (ve filmu se objeví pouze v jedné scéně zahrán Mikulášem Chadimou), přesto zasahuje do osudů svých přátel. Ač ze všech nejschopnější, vyžaduje pomoc blízkých, se kterými má soucit a zachraňuje je. V závěru se paradoxně přimluví i za Erika, který díky jeho intervenci na americké ambasádě může emigrovat.

"Bez rozloučení dal vale své rodné zemi, své minulosti, svému manželství, svým lživým plánům a snům, svým neupřímným iluzím - a z pudu sebezáchovy vyskočil do tmy. (...) Ale kdo by na něho doma vzpomínal kromě Olgy? (...) Chtěla teď utéci s ním. Ale chtěla opravdu? Nebo to byl opět jeden z jejích záchvatů sebeobětování? Ó, ó, kdyby byl Erik schopen věřit v ni a v lidi a v sebe, byl by jeho dnešní útěk aspoň tragický. Takhle to je jen zkarikované pokračování jeho dosavadního života. Prázdného a ubohého. Vždyť utíká od něčeho, co nikdy neměl rád, protože v to nevěřil. Nic neztrácí, nic nezachraňuje, jen svůj žalostný život bez víry. (...) Pitvorný konec pitvorného života! Kéž by teď žili rodiče, kéž by ještě existoval jeho rodný dům, kéž by se měl kam na chvíli utéci a zahřát své zpustošené srdce! (...) Dávno umlčený vnitřní hlas se pojednou ozval: Teď přece nemá smyslu, abych utíkal! Dokonce s pomocí Pavla Krále, který je vinen vším tvým neštěstím a který se tě právě zručně zbavil! (...) Vrátit se? Setkat se s Olgou a zahrnout ji hromobitím výčitek? Způsobit poslední mstivou scénu před svým zatčením? Proč za jeho zády si hrají lidé na dobrodince a trpitelky, zatímco mu zatloukají hřebíky do rakve? Ještě jednou jim to říci, ještě jednou vykřiknout do jejich svědomí, že všechno ví, že byl do poslední chvíle podváděn, podváděn a zase podváděn?"<sup>393</sup>

Nejen postava Erika, ale také doba, do které je dobrodružný příběh zasazen, je schizofrenní. Vidíme nekompromisní praktiky nastupující totalitní moci, kde podezírání, sledování, výslechy, udávání, zatýkání či propouštění z práce pro odlišný názor je normální záležitostí. (Matějka pronáší větu: "Všichni hlídáme a jsme hlídáni."<sup>394</sup>) Po komunistickém puči lidské jednání ochromuje strach, nejistota, nedůvěra, nenávisť, někteří jedinci jsou ochotni přetvařovat se, lhát, zradit své okolí a spolupracovat s komunisty. Z úst funkcionářů slyšíme prázdná slova (dobové fráze zní z rádia, budovatelské bezduché nápisy čteme v novinách či je zaznamenáváme jako povrchní hesla na zdech). V komunistické rétorice nechybí ani protižidovské nálady. V souvislosti s Erikem odpovídá úlisně Matějka Borkovi, proč nemá rád Židy:

"Strana netrpí antisemitismus. Ovšem na druhé straně je pravda, že tihle Židé to je samý

392 citace z inscenace *Nezvěstný*, režie Pavel Kačírek (ČT 2003).

393 Hostovský, Egon: *Nezvěstný*. Praha, ERM 1994, s. 227, 228, 232.

394 citace z inscenace *Nezvěstný*, režie Pavel Kačírek (ČT 2003).

měšťácký kosmopolita a kosmopolitismus taky netrpíme."<sup>395</sup>

Televizní ztvárnění je věrnou adaptací Hostovského knihy. Vystupuje zde také kolektivní hrdina. Rozsáhlý román byl po scénaristické stránce jen dějově zhuštěn (vynechány jsou pasáže o Erikově dětství a transportu), ale hlavní téma - osud bezmocných lidí, kteří v kritické době po komunistickém puči ztratí svobodu a svá lidská práva - přetrvává. Erik typově odpovídá duchu předlohy: vidíme tmavovlasého plachého muže s nostalgickým úsměvem, který se marně snaží splynout s davem, ale v závěru zůstává židovským rozervancem (bývalým komunistou, kterého v emigraci považují za vyzvědače). Zdařilou vedlejší postavou - groteskní figurkou prostupující celé vyprávění - je Američan českého původu pan Johnson (Vladimír Kulhavý), hledající svůj kufr, který samozřejmě nenalézá a jen se nesmyslně zaplétá do politiky. Jeho postava mající přirozený smysl pro demokracii, slušnost a lidskost naráží na okolí deformované nastupující totalitou.

Ve výsledku je inscenace hereckou záležitostí, oceníme mužské výkony v hlavních rolích (Řezníčka, Štěpničky, Matáska a Klepla). Naopak si povšimneme mnohem slabších kreačí při ztvárnění vedlejších postav (Lustigová, Unger). Výpravná kamera Vladimíra Holomka vytváří napětí, pracuje s atmosférami, obrazově zachycuje bludiště, ze kterého není pro hlavní hrdiny úniku (exteriéry staré Prahy, Šumavy, dále interiéry bytů, kanceláří, výtahu a nekonečných chodeb v budovách ministerstev). Jednoduchá klavírní hudba Filipa Topola doprovází a podkresluje děj. Podstatné je nadčasové vyznění. Napínavý špionážní příběh je mozaikou výpovědí o Královi, na kterém je ukázána absurdnost doby.

Již v Hostovského předloze (poprvé kniha vyšla roku 1951, česky v exilu v Torontu roku 1955 a u nás 1994) nás fascinuje politická předvídatost, kde autor popisuje zrůdné machinace komunistického teroru a přirovnává je k nacistickým metodám. Ladění knihy oproti dramatické inscenaci je tragikomické, nechybí zde humor i ironie v líčení poválečného mumraje života. Román *Nezvěstný* byl inspirován autorovými zážitky, obdobím, které strávil ve státních službách, proto se zde vyskytne historická postava ministra zahraničí Jana Masaryka. V závěru se také objeví autobiografický motiv emigrace (pocit bezdomovectví). Šlo o první knihu, kterou Hostovský napsal po svém opětovném odchodu do exilu v roce 1949.

Přijetí dvoudílné televizní inscenace *Nezvěstný* bylo převážně pozitivní. Marcel Kabát v Lidových novinách vyzdvihl vynikající herecké výkony a dále napsal: „Nezvěstný vyvazuje z kategorie pouhého špionážního dobrodružství či politického thrilleru a příběh získává podstatnou vrstvu filozofických a náboženských asociací.“<sup>396</sup> Rovněž jako nadprůměrný počín zhodnotil *Nezvěstného* Zdeněk Zapletal v Právu, který ocenil výběr herců a volbu náročné látky, která ač se odehrává v minimu prostředí a téměř vše je řečeno v dialogích, přesto upoutá: „Tvůrcům se podařilo nastolit jakousi náladu doby a atmosféru tajemství.“<sup>397</sup> Kritičtější byli Mirka Spáčilová v Mladé frontě Dnes a Jan Jaroš v Reflexu. Oba upozorňovali na literární jazyk, teovité repliky ve scénáři a rozporuplné herecké ztvárnění (zejména slabší ženské role). Jan Jaroš dále vyčítal nenápaditá prostředí, avšak i přesto v závěru recenze dodal: „Ale přes všechny výhrady zůstává *Nezvěstný* přece jen podívanou,

<sup>395</sup> tamtéž.

<sup>396</sup> Lidové noviny 13. 2. 2003.

<sup>397</sup> Právo 24. 2. 2003.



která se liší od běžných černobíle rozvržených příběhů právě vůlí nahlížet zpodobňované dění ve vší jeho rozporuplnosti.<sup>398</sup>

---

398 Reflex, číslo 8, 2003.

### 6. 3. Závěr k svobodné hrané tvorbě

V televizních dílech s židovskou tematikou realizovaných ve svobodných podmínkách v letech 1990 až 2006 jsou postavy Židů zachyceny v mnoha variantách. Sledujeme jejich příběhy průřezem od idylické první republiky přes tragickou druhou světovou válku, dramatický poválečný vývoj, politické uvolnění v šedesátých letech, okupaci roku 1968 a následnou normalizaci až po demokratickou současnost. Inscenace a seriály se odehrávají převážně v českém prostředí (protože většina věcí je natočena podle domácích předloh), ale ocitneme se i v nacistickém Německu (*I ve smrti sami*) či v Americe v New Yorku (*Německý uprchlík, Den, kdy unesli papeže, Dobročinný večírek*). Adaptace děl s židovskou tematikou patří k tomu nejlepšímu, co v porevolučních podmínkách vzniklo. Škoda jen, že není zastoupen nikdo ze současných českých židovských autorů. Zajímavostí je, že původní tvorba se vyskytuje pouze ve třech případech (v hrách *Nepoužitelný Max* a *Jasnovidec*, v seriálu *Náhrdelník*). Na začátku devadesátých let zaujme tragikomedie režiséra Dušana Kleina napsaná na motivy povídky Vlastimila Třešňáka *Kafka to taky neměl lehký*, kde díky výstižné postavě šámese Alfréda Rojteho pochopíme smutný židovský úděl poznamenaný oběma totalitami dvacátého století. Jednoznačně divácky úspěšný i kritiky vyzdvihovalý byl seriál podle románu Karla Poláčka *Bylo nás pět*. Za zmínku stojí i další realizace Poláčkova díla opět v režii Karla Smyczka - dvoudílná inscenace *Vše pro firmu*. V obou komediálních počínech nechybí rázovité poláčkovské figurky včetně jeho osobitého jazyka a humoru. Dalším zvládnutým přepisem literárního díla do televizní podoby tentokrát podle novely Arnošta Lustiga bylo drama *Modrý den* režisérky Evy Sadkové. Hra citlivě vypovídá o mezní válečné situaci a všudypřítomné židovské tragédii. Mezi poslední dvě zdařilé adaptace patří dramata *Sjezd abiturientů* a *Nezvěstný*. Televizní film režiséra Viktora Polesného *Sjezd abiturientů* vznikl na motivy románu Franze Werfela, ale ve srovnání s předlohou je bohužel oproštěný o židovskou a náboženskou otázku, přesto stojí za pozornost nadčasové téma viny a odpuštění. Zatím posledním počinem v oblasti židovské tematiky je dvoudílná inscenace režiséra Pavla Kačírka *Nezvěstný* podle románu Egona Hostovského, kde oceníme vypořádání se tvůrců s nelehkou předlohou, která líčí praktiky nastupujícího komunistického teroru v roce 1948.

Pokud se podíváme na prodej porevolučních pořadů s židovskou tematikou do zahraničí, největší ohlas vyvolal seriál *Bylo nás pět*, který zakoupilo Slovinsko (1995), Slovensko (1995, 1997, 2000), Chorvatsko (1996), Latinská Amerika (1997), dokonce i kurdský satelitní televizní kanál se sídlem v Londýně (1998). Do několika států byly prodány adaptace Josefa Škvoreckého *Prima sezóna* a *Eine kleine Jazzmusik*, zájem zemí jen potvrzuje popularitu spisovatele Škvoreckého v cizině (celkem do dvanácti míst včetně exotických lokalit jako Latinská Amerika /1997/ a Čína /2003/). Také tři státy (Německo /1999/, Slovinsko a Slovensko /2001) zakoupily televizní film *Sjezd abiturientů*.

## 7. Dokumenty s židovskou tematikou - sionismus a stát Izrael

Abychom pochopili celou šíři české televizní hrané tvorby s židovskou tematikou, je třeba zmínit i dokumenty s tematikou sionismu a vnímání státu Izrael. V těchto dokumentárních snímcích, které měly ovlivnit diváky, se odrážela aktuální politická situace v Československu a po roce 1989 v České republice.

Po druhé světové válce, kdy Československo podporovalo stát Izrael, byly ve stejném nadšení točeny i propagandistické proizraelské filmy. Bohužel se nedochovaly nebo jsou uloženy někde v zahraničí. Proto jsme nuceni vycházet ze zdrojů spisovatelů Ladislava Mňačka a Arnošta Lustiga, kteří vzpomínají na dokumenty z roku 1948, které vypovídaly "o pokrokovém boji izraelského národa proti angloamerickému imperialismu a o arabských armádách ve službách naftařských lobbey".<sup>399</sup> Vizualně se podobaly našim budovatelským týdeníkům (tváře mladých lidí zabírané z pohledu, plné optimismu a víry v nový spravedlivý stát Izrael, který vznikl 14. 5. 1948).

Jediný u nás dostupný materiál mapující počátky státu Izrael jsou dva československé týdeníky z roku 1946 a 1947, natočené v době před vyhlášením státu, zachycující transporty Židů po válce. První z nich s patetickým komentářem ukazuje židovské sirotky mířící z Polska přes Prahu směrem do Palestiny a zdůrazňuje úlohu československého státu jako tranzitní země pro uprchlíky. Druhý opět v patetickém duchu mapuje osud Židů deportovaných nepřátelskými Brity z Palestiny zpět do Německa do internačních táborů.

Po volbách v Izraeli v roce 1949, když si mladý stát vybral demokratickou cestu a spolupráci s USA (do čela koaliční vlády vedené Stranou práce byl jmenován David Ben Gurion), nastal obrat v československé politice. Pod vlivem sovětského bloku byl Izrael vnímán jako imperialistická nepřátelská země. Prvním velvyslancem v Izraeli byl jmenován profesor Eduard Goldstücker, který dorazil do Izraele až v roce 1950. Na svém uvítacím projevu v Tel Avivu prohlásil: "Základní princip našeho přátelství musí vycházet z jasného poznání, že jde o přátelství s novým lidově demokratickým Československem. Dřívější Československo již neexistuje a nikdy se nevrátí."<sup>400</sup> Počátkem roku 1950 bylo vystěhování Židů z naší země zastaveno. V roce 1952 se definitivně ukázalo, že Sovětský svaz bude podporovat arabské země. Téhož roku se rozběhly osudné politické procesy v čele s obviněným generálním tajemníkem strany Rudolfem Slánským. Během procesů byl u jedenácti obviněných zdůrazňován jejich židovský původ, údajné kontakty se sionistickými organizacemi a jejich kosmopolitismus (hovořilo se: "o mezinárodním židovském spiknutí a o nadvládě Židů nad světovým kapitalismem"<sup>401</sup>). "Ve všech soudních procesech v komunistických státech, a rovněž v procesu se Slánským, byla použita stejná metoda, založená na kombinaci pravd, polopravd a lží tak, aby se došlo k výsledku vyhovujícímu režimu a konkrétnímu procesu."<sup>402</sup> Sionismus zde byl komunisty vnímán jako "reakční hnutí a nástroj

399 Hrubá, Marta: Sionisté a Izrael v československých a českých dokumentárních filmech. Diplomová práce KDT FAMU, Praha 2003/2004, s. 9.

400 Yegar, Moshe: Československo - sionismus a Izrael. Praha, Victoria Publishing 1997, s. 122.

401 tamtéž, s. 143.

402 tamtéž, s. 141.

služby imperialismu, jehož cílem je zničit socialismus a ovládnout svět."<sup>403</sup> Uvolnění v politice nastalo až v druhé polovině 60. let a z tohoto období pocházejí i další dokumenty.

Pojďme se ale podívat na počátky sionismu u nás. Nejvýznamnějším sionistickým centrem u nás byl spolek Bar Kochba. Sionisté našli podporu v nové Masarykově Československé republice, která mimochodem byla první evropskou zemí respektující Židy jako národ. V roce 1921 a 1923 se zde konaly Světové sionistické kongresy v Karlových Varech a v roce 1933 v Praze. Přesto občas propukaly antisemitské vášně z řad politické pravice, např. roku 1920 se objevila kampaň proti "požidovštělé vládě" (akce byla namířena proti třem židovským ministrům v prvorepublikové vládě: Alfrédu Meissnerovi, Adolfu Stránskému, Levu Winterovi). Naštěstí prezident T. G. Masaryk byl zárukou demokratických ideálů, za které se již postavil v Hilsnerově aféře, proto všechny útoky proti Židům byly vždy časem odvráceny. "Lze říci, že meziválečné Československo bylo méně antisemitské než ostatní země střední Evropy. Nepokoje, které propukly v r. 1920 v souvislosti s jmenováním třetího židovského ministra, byly poslední veřejnou demonstrací nenávisti k Židům až do mnichovské krize v r. 1938."<sup>404</sup>

Sionismus u nás byl do roku 1918 zaměřen všeobecně na studium židovství (výuka židovských dějin a hebrejštiny) a pochopitelně vedl spory s asimilačním hnutím. Po roce 1918 svůj zájem obrátil již směrem k Palestině (zemědělský výcvik a reálné přípravy na vystěhování Židů do zaslíbené země). Aktivita sionistů se zvyšovala po Mnichovu. Na počátku roku 1938 byl v Praze otevřen Úřad pro registraci adeptů vystěhování. Lodě vyplouvaly z Bratislavy po Dunaji do přístavu Konstanca a poté do Palestiny. Uprchlíci, směřující do britského mandátního území - Palestiny, byli britskou policií vnímáni jako nezákonní imigranti, proto na mnohé čekalo zadržení a vykázání na Kypr nebo Mauricius. Bohužel někteří i tragicky utonuli v moři.<sup>405</sup> V tomto období až do založení státu Izrael v roce 1948 se dostalo do Palestiny asi 17 000 československých Židů (zákonnou cestou i nezákonnou formou tzv. Ha'apaly, úřad hnutí organizující Ha'apalu byl po 15. 3. 1939 přesunut do Paříže), dalších 18 000 našich Židů dorazilo do Izraele později.

Po válce se u nás opět začaly objevovat projevy antisemitismu, ale prezident Edvard Beneš, Jan Masaryk a další politici tyto jevy odsuzovali. Schvalovali vytvoření židovského státu v Palestině a vystěhování československých Židů do Palestiny. Tento názor byl společný komunistům i nekomunistům, jejichž přáním bylo vytvořit republiku bez národnostních menšin. Československo podporovalo hnutí sionismu v letech 1945-1949 ve třech základních oblastech: v pomoci židovským uprchlíkům usilujícím o vystěhování do Palestiny, v politickém boji ohledně vzniku státu Izrael a ve vojenské pomoci, kdy izraelský stát válčil proti arabským zemím od konce listopadu 1947 do dubna 1949 (Masaryk a další politici se zasloužili o pomoc při budování izraelské armády dodávkami letadel a především zbraní).

Jak již bylo řečeno, rok 1949 znamenal obrat v československé politice. Pod vlivem Sovětského svazu se stát snažil získat přátelství arabských zemí (pochopitelně ve hře byla nafta) a pilně dodával zbraně do Egypta a Sýrie. Tím nepřímo napomáhali k připravovanému

---

403 tamtéž, s. 152.

404 tamtéž, s. 26.

405 O plavbě židovských uprchlíků, kteří po Dunaji mířili do Palestiny, napsal spisovatel Ladislav Fuks *Cestu do zaslíbené země* (Horizont 1991).

válečnému konfliktu Egypta proti Izraeli. Od roku 1954 vedl egyptský prezident Násir kampaň proti Izraeli, zasloužil se o znárodnění Suezského průplavu (po odchodu Britů) a uzavření Tiranského průplavu pro izraelské lodě (ty nesměly využívat ani Suezský průplav). Na Sinajském poloostrově se vyzbrojovalo a teroristické skupiny fejadínů svými útoky ohrožovaly stát Izrael. 29. října 1956 vypukla Sinajská válka, Izrael během osmi dnů zaútočil na egyptskou armádu, dobyl pásmo Gazy, Sinajský poloostrov a zničil i zabavil velké množství československých zbraní. "Izrael vysvětlil, že politika Sovětského svazu a Československa byla faktorem, který zapříčinil tuto válku."<sup>406</sup> Další válka tzv. šestidenní vypukla 5. června 1967. Vztahy mezi Československem a Izraelem v druhé polovině 50. let zůstaly víceméně neměnné, situaci naopak ještě trochu přiosvětlilo vyhoštění pracovníka izraelského velvyslanectví v roce 1957, který byl obviněn ze špionáže. Druhá polovina 60. let se nesla ve znamení politické a kulturní obrody. V letech 1965-1968 se vystěhovalo z naší republiky do Izraele 2000 až 3000 Židů. I když nálada ve společnosti v rámci její liberalizace nebyla proarabská, československá vláda nadále zastávala tento postoj a po vypuknutí šestidenní války citovalo ČTK pouze arabské informační zdroje. Země komunistického bloku po porážce arabských zemí žádaly Izrael, aby opustil území, která v rámci šestidenní války získal. Poslední týden v červnu 1967 se konal sjezd Svazu československých spisovatelů, který tento postoj naší vlády odmítal a kritizoval protiizraelskou politiku vlády.

V československých dokumentárních filmech z tohoto období se odráží postoj vlády a její protiizraelské politiky. V ideologických týdenících z roku 1967 *O vojenské agresi Izraele na Středním východě a Izrael - 3. izraelsko-arabská válka*, dále v dokumentu z roku 1968 *Izrael a Arabové* zazní formou komentáře jednostranné a neobjektivní informace. Záběry jsou převzaty ze světových agentur, ale jde o černobílé kopie barevných materiálů, doplněné o propagandistický komentář a sugestivní hudbu. Izrael je zde v obou válkách v letech 1956 a 1967 líčen jako agresor utlačující a vykořisťující Arabů, který je ovládán politikou USA a Velké Británie (zdůrazněno, že Izrael útočí především na civilní obyvatelstvo). Dokumenty mají shrnující ráz, ve stručnosti nastíní tři izraelské válečné konflikty vůči arabskému světu. Vyskytnou se zde manipulující prvky, např. americký diplomat v OSN hovoří o situaci na Blízkém východě (mluvící hlava je krátce zabírána během projevu), po něm jeho názor odsuzuje sovětský diplomat (mluvící hlava je také zabírána během projevu, ale následuje stříh a zazní potlesk v sále), v komentáři zazní: "Samí vidíte, že sovětské stanovisko našlo sympatickou ozvěnu."<sup>407</sup> Obdobně manipulující je moment, když vidíme ortodoxní Židy během každodenní modlitby u Zdi nářků a v komentáři se praví: "U Zdi nářků v Jeruzalémě děkují Židé Bohu za vítězství v šestidenní válce."<sup>408</sup> Do třetice manipulující okamžik: záběr na zubožené Arabů v internačních táborech, kteří se přetahují o plechovku naplněnou vodou, v komentáři slyšíme: "Doušek vody dokáže způsobit dramatický rozruch."<sup>409</sup> Nutno dodat, že v dokumentech je využívána montáž záběrů na ozbrojené izraelské vojáky v kontrastu s vyděšeným arabským obyvatelstvem. Fakt, že Arabové nejsou zbídačeni vlivem Izraelců, ale díky dvacetileté egyptské a jordánské nadvládě, nikde nezazní.

Po Pražském jaru, kdy byla zrušena cenzura, poprvé tisk odsoudil vlnu antisemitismu, která panovala v komunistické straně v 50. letech. Dřívější náš první velvyslanec v Izraeli profesor Goldstücker se stal v lednu 1968 předsedou Svazu československých spisovatelů. Avšak po vpádu vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 a s nástupem normalizace se situace

406 Yegar, Moshe: Československo - sionismus a Izrael. Praha, Victoria Publishing 1997, s. 174.

407 citace z československých filmových týdeníků z 60. let.

408 tamtéž.

409 tamtéž.

navrátila zpět, opět se objevily útoky vůči Židům, byla obnovena antisionistická komunistická propaganda a okolo 4000 Židů emigrovalo včetně Eduarda Goldstücker, Arnošta Lustiga, Ludvíka Aškenazyho, Ivana Passera a mnoha dalších. Stát pod vlivem Sovětského svazu podporoval vojensky, politicky i propagandisticky arabskou frontu odporu a Organizaci za osvobození Palestiny. Izraelským občanům byl na naše území vstup zakázán. Když se objevila Charta 77, vláda ji odsoudila a tvrdila, že "hnutí bylo založeno na základě pokynů antikomunistických a sionistických zahraničních centrál".<sup>410</sup> Až v roce 1990 byly obnoveny diplomatické styky s Izraelem a izraelské velvyslanectví zahájilo svou činnost na našem území v prosinci 1990.

V roce 1982 byl natočen dokument *Obyčejný sionismus* v režii Martina Chlupáče, který podle televizního archivu spadl do seriálu *Kde je pravda*. Čtyřicetiminutový snímek měl informovat o historii státu Izrael a o sionismu, ale protože byl natočen na "státní objednávku" jako reakce na vývoj občanské války v Libanonu (za kterou můžou Izraelci, nikoliv bojové jednotky Jásira Arafata uprchlé z Jordánska), je celý v zkreslujícím duchu. Využívá pouze archivních záběrů a dotočených výpovědí "odborníků" na danou problematiku (moderátor ve studiu doktor Skydánek "popisující, jak byl sionismus vynalezen za účelem vražení klínu do úderné pěsti světového dělnictva",<sup>411</sup> dva palestínští komunisté, novinář z Rudého práva). Operuje se zde s termíny: "světovládné židovstvo, sionistická lobby, vraždění neviňátek".<sup>412</sup> "Poprvé od procesů padesátých let je opět použit další dodnes populární trik: útoky na Židy jako na sionisty nejsou antisemitismem, stížnostmi na antisemitismus se pouze vraždící sionisté snaží zakrýt své zločiny. (...) Vrcholem dokumentu je pak použití židovských náboženských písní přes sestřih hromad mrtvol v ulicích Bejrútu po řádění křesťanské falangy."<sup>413</sup> V jednostranném dokumentu v komentáři zazní věta: "Sionisté vycházejí ze stejných tezí jako nacisté: pouze z faktu odlišnosti židovské rasy vyvozují opačné závěry."<sup>414</sup>

Stejný režisér Chlupáč natočil v roce 1990 formou nahodilých rozhovorů dvoudílný dokument *Obrazy ze svaté země*. I když šlo o porevoluční počín natočený ve svobodných podmínkách, výsledek je znovu neobjektivní. "Setkáváme se zde jak se stalinistickými citáty o Izraeli coby *dítěti britských lordů* a rasistické zemi založené na útlaku, vyhánění a atomové bombě, ale dozvídáme se též o holocaustu. Autor se vyhýbá použití slova Izrael a mluví výhradně o Palestině. (...) Film pak vrcholí klasickou propagandistickou montáží, kdy do tklivých tónů saxofonu Felixe Slováčka sledujeme záběry z palestinských uprchlických táborů a nasloucháme prohlášením typu *prostřelené břicho je v Gaze častější než u nás angína* či *arabské písně jsou jen smutné a bojovné*."<sup>415</sup> V komentáři se objeví i věta: "Izraelci mají dvě náboženství: judaismus a zbraně."<sup>416</sup> Od roku 1990 byl s propagandistickými díly v ČST konec a režisér Chlupáč již žádný dokument o Izraeli nenatočil.

Po pádu komunistického režimu, jak už bylo zmíněno v úvodní kapitole o historii Židů v Čechách, byly obnoveny diplomatické vztahy mezi Izraelem a Československem (izraelské velvyslanectví zahájilo svou činnost u nás v prosinci 1990). Tehdejší prezident Václav Havel

410 Yegar, Moshe: Československo - sionismus a Izrael. Praha, Victoria Publishing 1997, s. 185.

411 Hrubá, Marta: Sionisté a Izrael v československých a českých dokumentárních filmech. Diplomová práce KDT FAMU, Praha 2003/2004, s. 14.

412 tamtéž, s. 13.

413 tamtéž, s. 14.

414 tamtéž, s. 14.

415 tamtéž, s. 15-16.

416 tamtéž, s. 15.

začátkem roku 1990 slíbil zastavení dodávek zbraní na Střední východ, což se ukázalo v prvních porevolučních letech jako velký problém - Československo bylo šestým největším výrobcem zbraní na světě a prodej zbraní znamenal polovinu hlavních příjmů do státního rozpočtu (proto ještě roku 1991 proběhla Izraelem kritizovaná dodávka tanků do Sýrie). Došlo i k pozvání Jásira Arafata do Prahy, jelikož Havel se chtěl angažovat v urovnání sporu mezi Izraelci a Organizací pro osvobození Palestiny. V té době byla obnovena činnost Židovského muzea v Praze (navrácení majetku židovským organizacím, oprava synagog a židovských hřbitovů).

Porevoluční dokumenty natočené pro televizi bychom mohli rozdělit do tří kategorií: populární cestopisy o zemi Izrael, portréty jedinců přeživších holokaust a žijících dnes v Izraeli a dokumentární historické série mapující dobu a postavení Židů v ní.

Do první kategorie cestopisů spadá: *Pod hvězdou Davidovou* (1990), první porevoluční půlhodinový cestopis. Líbivou poetickou formou, doplněnou o komentář vypravující o dramatických okamžicích státu, ukazuje divákům zaslíbenou zemi (Jeruzalém, Tel Aviv, Mrtvé moře i poušť a další atraktivní místa). *Tři dny v biblické zemi* (1990) mapuje návštěvu tehdejší hlavy státu - Václava Havla v Izraeli. Krátká reportáž vznikla jako příloha Televizních novin v redakci zpravodajství. Izrael je zde líčen jako demokratická země, s níž jsme měli v druhé polovině 40. let přátelské vztahy, na které by bylo vhodné navázat. Je zde i zachycena návštěva Havla v kibucu Kfar Masaryk. Klíčová věta z dokumentu nabitého všeobecnými údaji zazní v závěru: "Návštěva změnila pohled na Izrael a jeho politiku."<sup>417</sup> Podrobněji o Izraeli informuje půlhodinový dokument *Izrael, jak ho neznáme* (1990), který je mírně prožidovský a občas se zde vyskytnou nepřesné údaje. V duchu publicistického útvaru navštívíme významná místa v tomto státě. Izrael jako Svatá země je vnímán dvěma půlhodinovými dokumenty natočenými v rámci Křesťanského magazínu: *Začátek na samém konci* (1993) a *Smíření* (1994). Pro oba z nich je společné křesťanské vyznění, mírný schematicismus, kdy je Izrael nazírán pouze jako místo střetu tří náboženství. Do tohoto křesťanského - biblického trendu spadá i půlhodinový dokument *Země vykoupení* (1995), kde se didakticky předčítá a rozebírá evangelium. Naopak zajímavý je půlhodinový dokument *Givat chaim ichud, společný pahorek života* (1995) zabývající se fenoménem života v kibucu. V kibucu Givat chaim ichud nám své příběhy líčí čeští emigranti hovořící objektivně o výhodách i nevýhodách žití v tomto společenství. Dokument je doplněn záběry z archivu a fotografiemi obyvatel, ze kterých pochopíme, jak bylo pro východoevropany obtížné v poušti budovat svůj domov. Originální a srozumitelný je půlhodinový dokument *Po stopách patriarchů a proroků* (1999), odkazující ke Starému zákonu a zaměřený na historický vývoj země ve filozoficko-náboženských souvislostech. Na závěr cestopisů musíme ještě zmínit půlhodinový cyklus společnosti Febio - Cestomanie: díl *Izrael - země třikrát svatá* (1999) v režii Aleny Činčerové. Populární formou s tradičním komentářem herců Bány Štěpánové a Miroslava Vladyky se ve zkratce podíváme všude. Země je ukázána jako exotické místo tří kultur, zazní zde zpověď několika Čechů žijících v dnešním Izraeli a pochopitelně nahlédneme do tří domácností: muslimské, židovské a křesťanské, vše je podřízeno názvu snímku "třikrát".

Druhou kategorii portrétů uvozuje třicetiminutový dokument *Všechny barvy bílé* (1994) režisérky Kamily Kytkové spadající do cyklu Evropské rodinné ságy. Líčí příběh výtvarníka

---

417 tamtéž, s. 19.

Motke Bluma, který uprchl v roce 1944 z Rumunska do Izraele. Dnes žije v Jeruzalémě, kde tvoří. Dokument má dvě roviny (jedna zachycuje tři odlišné světy v Jeruzalémě, zde je pateticky vyzdvížen křesťanský a židovský model života, druhá je portrétem malíře a jeho rodiny). Snímek je násilně propojen, chybí mu dramaturgická jednota a v duchu názvu několikrát odkazuje k bílé barvě, která patří mezi nejoblíbenější barvy Bluma. Naopak kvalitním portrétem je padesátiminutový dokument *Hledání kořenů* (1996) v režii Václava Borovičky a Jiřího Golda. Dan Reim (narozen 15. 11. 1932 v Praze, zemřel 15. 7. 1996 v Izraeli) poutavě vypráví svůj příběh, kdy během války přišel o rodiče (matka česká Židovka zahynula v Osvětimi, otec Němec byl krátce po osvobození v Praze jako zrádce zastřelen). Dan hledal svoji identitu, po válce se nadchl pro sionismus a vystěhoval se roku 1949 do izraelského kibucu. Reim navštěvuje v Čechách místa dětství a chronologicky líčí svůj dramatický osud. Emotivní, autentický barevný snímek se natáčel i v současném Izraeli a je doplněn černobílými archivními záběry z války. Mezi další kvalitní díla patří i hodinový dokument režiséra Pavla Štingla *Příběh trosečníků Patrie* (1997). Skupinový portrét uprchlíků nás přivádí do září roku 1940, kdy se asi 4000 Židů (historické zdroje uvádí 3642 vystěhovalců z Německa, Rakouska a Československa) vydává ve třech výletních lodích na plavbu po Dunaji do Palestiny. Několik pasažérů lodi líčí několikaměsíční strastiplnou cestu, žádost o politický azyl a nutné přelodění u břehů Palestiny na loď Patrii. Zde došlo k tragické události (vybuchla nálož, jelikož Židé odmítli být vykázáni na Madagaskar), 270 Židů utonulo v moři, zbytek byl Angličany vpuštěn na území Palestiny - do internačních táborů. Odtud někteří odešli bojovat do anglické armády, jiní se usadili v zemi a válčili s Araby, někteří se po válce navrátili do Evropy a bohužel pocítili důsledky holokaustu. Dokument je vyprávěn formou deníků, vyskládan z výpovědi osmi žijících pamětníků, doplněn dobovými kresbami, fotografiemi a archivními materiály. Část archivních záběrů utečenců na parníků pochází z unikátního amatérského dokumentu *Last Sea*, který objevil režisér Štingl v kibucu Lochamei. Pavel Štingl jedinečným způsobem zachytil osobní příběhy lidí na pozadí dramatické doby. K celému projektu dodává:

„Ta historie byla dost fascinující. Měla v sobě podobenství starozákonních příběhů i cesty Odysseovy. Tak jsem začal hledat další veterány té podivné plavby Černým a Středozemním mořem, objevil jsem jeden cestovní deník. Pak už stačilo jen dva roky práce a byl z toho dokument...(…) Nejvíce mne překvapilo, že mezinárodní asociace FIAT/IFTA nám za tento film udělila cenu roku. Ta má v reglementu, že se dává snímkům, jejichž sestřih je z více než 50 % složen z archivních materiálů. V tom našem je totiž autentických původních filmových záběrů jen cca 12 %. Ostatní jsme s přiznáním v závěrečných titulcích dotočili sami na černobílý film. Díky tomu, že země jako Maďarsko, Rumunsko nebo Turecko až tak v zásadě nemění svou tvář ani v průběhu dvacátého století a Martin Kubala záběry dobře natočil a já jsem je pak ve střížně zručně poškrábal, tak na to mezinárodní archiváři nepřišli.“<sup>418</sup>

Do kategorie portrétů spadá i solidně natočený dokument *Kdo je Ludvig Blum* (1998) režiséra Aleše Lowáka o moravském malíři Ludvigu Blumovi žijícím v Palestině. Portrét již nežijícího umělce je vyprávěn jeho dcerou a doplněn obrazovým materiálem (Blumovy obrazy a staré fotografie). Dále sem patří portrét Leopolda Hilsnera *Případ Leopolda Hilsnera* (1999), o kterém již bylo napsáno v poznámce v první kapitole. Dvoudílná dokumentární rekonstrukce (film je prokládán dobovými záběry) v režii Petra Buriana o hilsneriádě a všeobecně o protižidovských náladách v totalitních režimech je průměrnou, příliš popisnou záležitostí.

418 Rozhovor s Pavlem Štinglem v létě 2005 pro katalog filmového festivalu v Litoměřicích, kde působím jako dramaturg a jehož snímek jsme zde promítali v rámci tématu přehlídky: střet kultur.



Mezi nejpřínosnější dokumenty s židovskou tematikou patří historické série. Trilogie z dílny Člověka v tísní má název *Země zaslíbená* (2002) a jsou pod ní podepsáni autoři Tomáš Pojar a Petr Jančárek. Každý díl má pětadvacet minut a zpracovává jedno téma. Nej kvalitnější první díl *Zed'* se odehrává na předměstí Jeruzaléma ve čtvrti Gilo a objektivně mapuje problémy Izraelců a Palestinců, nucených žít vedle sebe. Ve výpovědích jsou zastoupeny obě strany konfliktu. Druhý díl *Naděje* je portrétem mladé dívky, která se z Prahy vystěhovala do současného Izraele. Poslední díl trilogie *Cesta* ukazuje cestu autem staré palestinské babičky, kterou musí její děti vozit pravidelně velkou oklikou (kvůli vystavěné zdi) do nemocnice. Dvojice tvůrců: scenárista Martin Šmok a režisér Petr Bok natočili ojedinělou trilogii *Mezi hvězdou a půlměsícem* (2003). Ve třech hodinách využili ukázky z dobových týdeníků (našich i zahraničních), archivní fotografie, dotočili rozhovory s vybranými lidmi z celého světa a vše doplnili objektivním komentářem. Přípravné práce a samotná realizace trilogie trvala čtyři roky. Točilo se na Slovensku, v Německu, Velké Británii, Švýcarsku, Izraeli, Americe a rovněž se materiály sbíraly i v Sýrii a Egyptě. Osloveny byly desítky pamětníků a svědků. První díl *Bricha* mapuje léta 1945-1949. Sionistické poválečné hnutí *Bricha* mělo za úkol dopravit do Palestiny válkou zdecimované Židy, kteří přišli o svůj domov. Díky finanční pomoci americké organizace Joint přešlo do roku 1947 přes naše území tranzitními tábory 250 000 lidí směr Palestina. Navzdory tlaku Britů i Američanů vyjíždělo z Polska, Rumunska, Maďarska, Sovětského svazu 2500 až 3000 uprchlíků denně. Požadavek československé vlády (která dostala za uprchlíky dobře zaplacen) zněl, aby akce proběhla co nejrychleji a bezdomovci nezůstali na našem území. Komunisté akci také podporovali, doufali, že židovští přistěhovalci ztíží situaci britské vládě. Se změnou naší politiky v neprospěch Izraele musela v roce 1949 přejít Bricha do ilegality a nastalo zatýkání jejich vůdčích představitelů. Druhý díl *Procesy* líčí poválečnou tragédii československých židovských komunistů. Ti naivně uvěřili komunistické ideologii a v roce 1952 v čase procesů se Slánským byli obětováni jako rasově nevyhovující elita - jako součást údajného sionistického spiknutí. Poslední díl trilogie *Otec uprchlíků* se zabývá dosud nevyjasněnou smrtí vůdčího představitele organizace Joint - amerického občana Charlese Jordana. Jeho mrtvé tělo bylo nalezeno ve Vltavě v srpnu 1967. Jordan měl o pár dnů později prezentovat v OSN svůj plán na vyřešení problému palestinských uprchlíků. Jeho smrt rozvířila u nás další antisionistickou kampaň. K tvůrcům trilogie Šmokovi a Bokovi je nutno dodat, že již v roce 1999 natočili vynikající trilogii *Mezi zaslepenými bláznů* o záchranných aktivitách slovenského ortodoxního rabína Michaela Weissmandla a bratislavské odbojové židovské skupině tzv. Pracovní skupině, která v době holokaustu od roku 1942 vykupovala Židy z transportů a od roku 1944 marně informovala západní velmoci o důsledcích konečného řešení.

Závěrem k dokumentům s židovskou tematikou - sionismus a stát Izrael je nutno zmínit, že televize se pravidelně od roku 1989 věnuje židovské otázce<sup>419</sup> na poli publicistiky - v magazínech vyrobených Českou televizí, které jsou na bázi čistě informativní. Například v jednom z dílů Křesťanského magazínu v *Cestách víry* autoři zachytili putování do africké židovské komunity v Tunisku. V jednom z pokračování *Curriculum vitae* tvůrci ukázali

---

419 Židovská otázka má své zastoupení v porevoluční České televizi i v převzatých pořadech, z mnoha kvalitních dokumentárních cyklů jmenujme například: desetihodinový dokument *Shoah* od Claudea Lanzmana (1985, u nás odvysílán roku 1991), přičemž šlo o první cyklus s problematikou holokaustu, *Hitler a holocaust* (šest dílů natočených v německé ZDF, u nás uváděno roku 2004), *Osvětim: nacisté a konečné řešení* (šest dílů vzniklých v anglické BBC, u nás vysíláno v roce 2005) či kontroverzní dokument ze současnosti *Bůh je mi strachem* (2001, na našich obrazovkách uvedeno v roce 2007). Zde americký režisér Sandi Simcha Dubowski zachycuje výpovědi ortodoxních a chasidských Židů, kteří jsou gayové či lesby.

židovskou odyseu Františka Krause, v jednom díle z pořadu *Ještě jsem tady* představili životní příběh překladatelky, spisovatelky a publicistky Ruth Bondyové (narozené 1923). V multikulturním magazínu *Velký vůz* mapovali mimo jiné postavení Židů ve společnosti. Českým Židům, kteří se odstěhovali do Izraele se věnoval dvoudílný publicistický pořad *Domov ztracený a Domov nalezený* (1996) režiséra Karla Fuksy. Mimochodem stejný režisér natočil popisný dokument dotýkající se tematiky holokaustu u nás - ghetta Terezín - *Vzpomínky, které neshořely* (2003). Líčí zde příběh talentovaného židovského chlapce Petra Ginze, který v omezených podmínkách terezínského ghetta maloval a kopii jeho kresby (pohled z Měsíce na naši Zemi) si vzal s sebou do kosmu první izraelský kosmonaut Ilan Ramon, který stejně jako Petr tragicky zahynul spolu s posádkou 1. 2. 2003 v raketoplánu Columbia. Ale tento dokument do kapitoly již nespadá, stejně jako řada dalších (produkovaných nebo koprodukováných Českou televizí), které se zabývají dopadem holokaustu na české Židy a jejich vzpomínkami. Vypovídají o diskriminaci ve dvou totalitních režimech (například kvalitní dokumenty Heleny Třeštíkové o překladatelce Hedě Blochové *Hitler, Stalin a já* /2001/ či o spisovatelce Lence Reinerové, která je jednou ze tří portrétovaných dam ve filmu *Moje 20. století* /2005/ režisérky Olgy Sommerové). Tyto dokumenty s problematikou holokaustu a židovství by si však zasloužily samostatnou práci.

## Závěr

Televize získala ve svobodných podmínkách v roce 1990 pro své dva programy nová jména: z ČST 1 se stala federální F 1, ČST 2 se rozdělila na českou ČTV a slovenskou ST. Téhož roku bylo zahájeno vysílání třetího programu OK 3 na frekvencích dřívějšího sovětského televizního programu (určeného od roku 1968 pro potřeby Střední skupiny sovětských vojsk na našem území). Otevřený kanál OK 3 divákům nabízel programy zdarma stáhnuté ze satelitů. V říjnu roku 1991 byl Federálním shromážděním schválen zákon o duálním systému, tj. o možnosti fungování veřejnoprávních i soukromých médií. V této době skončil monopol ČST. Televize měla k dispozici dvě celoplošné sítě a vláda uvažovala o privatizaci jedné z nich (původně měly být privatizovány všechny ostatní frekvence včetně kanálu OK 3). Po rozpadu Československa byly ukončeny federální spory o podobu televize. Od ledna 1993 začala vysílat samostatná Česká televize (ČST zanikla), která dostala konkurenty. Od června 1993 Premiéru<sup>420</sup> (od roku 1997 přejmenovanou na Primu) a od února 1994 Novu,<sup>421</sup> kde program nově přerušovala reklama. ČT se musela vyrovnat s novým konkurenčním prostředím. Nova okamžitě upoutala, nabízela divákům nové formáty (např. publicistický magazín *Na vlastní oči*) a další novinky (viz přímé vstupy redaktorů do zpravodajství). Během pouhých čtyř měsíců Nova zaznamenala větší sledovanost než oba programy ČT dohromady. Mediální odborník Milan Šmíd o této situaci píše:

„V průběhu roku ČT měnila grafiku a přidala více programových upoutávek. Po vzoru Novy ČT zkrátila délku zpravodajských šotů, vznikly pořady investigativní publicistiky *Klekánice* a *Nadoraz*. Hlavním trumfem ČT v souboji o přízeň veřejnosti se stal program ČT 2 s pořady pro menšinové zájmy. V prosinci 1995 poslanci rozhodli, že druhý program zůstane v ČT natrvalo, i když ještě před třemi léty ho chtěli privatizovat. Pražská televize Premiéra s novým majitelem IPB totiž dostala v červenci 1994 zelenou pro vytvoření dalšího celoplošného programu. Poslanci tedy usoudili, že namísto přesilovky tří komerčních proti jednomu veřejnoprávnímu programu bude lepší udržet vyrovnaný poměr dva ku dvěma.“<sup>422</sup>

V roce 1997 byly zřízeny peoplemetry k měření divácké sledovanosti. Prima původně chtěla soutěžit s Novou, investovala do programu, ale nakonec boj o první místo vzdala a programovou činnost ladila spolu s Novou. ČT ve sledovanosti lehce posílila. Nova stále vykazovala nadpoloviční sledovanost u diváků.

V letech 1992-1998 zastával funkci generálního ředitele ČT Ivo Mathé (dosavadní šéfproducent uměleckých pořadů) a po uplynutí šestiletého období byl Radou ČT<sup>423</sup> zvolen

420 Společnost FTV Premiéra byla založena režisérkou Marií Poledňákovou, která spolupracovala na programové koncepci a nákupu zahraničních pořadů s italským producentem Mariem Volanim.

421 TV Nova byla financována americkým miliardářem Ronaldem Lauderem a Českou spořitelnou, kteří spolu s CET 21 (zastupovanou Vladimírem Železným, který se později stal společníkem CET 21 a generálním ředitelem ČNTS) založili ČNTS - Českou nezávislou televizní společnost.

422 [www.louc.cz](http://www.louc.cz). Článek Milana Šmída, Seriál: 50 let televize v Česku (6) - 90. léta: Konec tisíciletí přinesl televizní krize.

423 První Rada České televize byla zvolena Českou národní radou, fungovala od roku 1992 v počtu devíti členů a do jejích pravomocí kromě kontroly tvorby spadalo např. jmenování a odvolání generálního ředitele, schvalování rozpočtu. Tyto povinnosti vyplývaly ze zákona, kdy ČT jako veřejnoprávní instituce je právnickou osobou

novinář z české redakce BBC Jakub Puchalský, který nastoupil do ČT v dubnu 1998. Tato volba odstartovala krizi v ČT, kdy začaly probíhat zásadní programové a personální změny.

Krizi zaznamenala v roce 1999 i Nova, kde vypukl spor mezi vlastníkem licence Vladimírem Železným a americkým investorem CME. Železný se odtrhl a s novým českým investorem se přesunul z budovy Měšťanské besedy na Barrandov, odkud začal vysílat a poté následovalo vleklé období žalob, soudních sporů a mezinárodních arbitrází, které vyvrcholilo tím, že stát zaplatil 10 miliard korun americkému investorovi.

V ČT se nadále měnili ředitelé. V prosinci 1999 rezignoval Jakub Puchalský a v únoru 2000 ho vystřídal Dušan Chmelíček (do té doby vedoucí právního a smluvního útvaru ČT). Chmelíček byl odvolán po necelém roce v prosinci 2000. Ještě před tím v dubnu jmenoval Chmelíček ředitelem zpravodajství novináře Jiřího Hodače, který pracoval v české sekci BBC v Londýně, ten však na tento post rezignoval v srpnu téhož roku. Všechny tyto aspekty se promítly do vánoční televizní krize na přelomu roku 2000 a 2001 poznamenané tlakem politiků na televizní zpravodajství, kteří ohrožovali jeho nezávislost.<sup>424</sup> Mediální odborník Milan Šmíd poznamenává:

„Vypukla v okamžiku, když Rada ČT 20. prosince 2000 jmenovala do funkce ředitele Jiřího Hodače a zaměstnanci proti této volbě protestovali. Následná televizní krize se vepsala do historie přinejmenším dvěma událostmi. Poprvé od srpna 1968 kdosi násilně vypnul televizní vysílání v Česku. A dále krizi musel řešit přijetím novely zákona o ČT parlament, jehož mimořádné schůze viděli diváci v přímém přenosu.“<sup>425</sup>

V lednu 2001 Hodač rezignoval na svou funkci po protestech a peticích televizních tvůrců (zejména redaktorů zpravodajství), řady známých osobností i diváků, kteří od 21. prosince demonstrovali před budovou Kavčích hor. Rovněž v lednu byla odvolána zpolitizovaná Rada ČT a poslanecká sněmovna schválila novelu zákona o České televizi. Nový generální ředitel Jiří Balvín (bývalý šéfproducent uměleckých pořadů ČT) vedl televizi od února 2001 do listopadu 2002. Ve funkci ho na další volební období nahradil redaktor televizního zpravodajství Jiří Janeček (za jeho působení se rozjely dva nové digitální kanály, roku 2005 zpravodajský ČT 24 a v roce 2006 byl spuštěn sportovní ČT 4 Sport).

Důležitým momentem pro celá 90. léta bylo využívání nových technologií (mobilní telefony, internet, digitální technika, satelitní přenosy a postupný přechod z analogového na

---

hospodařící s vlastním majetkem zděděným po ČST.

424 17. prosince 2000 vznikla občanská iniciativa *Česká televize - věc veřejná*, kterou vedli čeští umělci nesouhlasící s mechanismem volby Rady ČT na základě stranického klíče. Iniciativa protestovala proti rozhodnutím Rady ČT, která zvolila do funkce generálního ředitele Hodače, přičemž ve svém jednání byla rada pod vlivem politických stran. Protestní akce (včetně vysílání dvojího zpravodajství - z Kavčích hor redaktory zpravodajství a z Barrandova skupinou Jany Bobošíkové, Hodačem nově jmenovanou ředitelkou zpravodajství) vedl Krizový výbor zaměstnanců ČT. Byla sepsána petice *2000 slov v roce 2000*, ke které se podpisem připojilo 210 515 lidí. Tyto události vyvrcholily začátkem ledna stávkou zaměstnanců ČT a shromážděním na pražském Václavském náměstí, kde podpořilo *Českou televizi - věc veřejnou* 100 000 lidí.

425 [www.louc.cz](http://www.louc.cz). Článek Milana Šmída, Seriál: 50 let televize v Česku (6) - 90. léta: Konec tisíciletí přinesl televizní krize.

digitální vysílání<sup>426</sup>) a vybudování nových zázemí v televizi. Pražská Česká televize se soustředila v areálu Kavčích hor a některé prostory (např. v Jindřišské ulici) byly prodány. V roce 1996 byla otevřena budova producentů center, tzv. Rohlík. Vysílání se proměnilo i po formální stránce (viz virtuální studia, atraktivní grafika pořadů - znělky, předěly a upoutávky). Zpravodajská relace *Události* se od roku 1998 vysílá z rekonstruované velkoplošné redakce, tzv. newsroomu, z objektu televizního zpravodajství.

Ve programovém schématu současné České televize jsou kromě zpravodajství a publicistiky zastoupeny i vzdělávací projekty, vysílání pro děti a mládež, pravidelné cykly pro menšiny, uvádění sportovních a kulturních pořadů (ČT 2). Na ČT 1 převládají filmy a zábavné pořady včetně repríz z televizního archivu. Ve srovnání s komerčními stanicemi klade veřejnoprávní instituce větší důraz na původní dramatickou tvorbu a výrobu dokumentů. Podílí se i jako producent a koproducent na výrobě většiny českých celovečerních filmů (hraných, dokumentárních i animovaných). Avšak po obsahové stránce se ČT 1 snaží z důvodu sledovanosti vyrovnat komerčním stanicím a někdy zbytečně sklouzává k bulvarizaci některých svých pořadů. Problém komerčnosti, bulvarizace, zkreslování reality (upřednostňování určitých zpráv na úkor jiných), vysílání konzumních pořadů pro masové diváky, to se ale týká všech současných médií.<sup>427</sup>

„Jednou z hlavních výtek poslední doby je bulvarizace, která se v médiích projevuje preferováním jednoduchých, dramatických a konfliktních témat, jako jsou nehody, katastrofy, skandály, které mají šanci zaujmout masové publikum. Za bulvarizaci se pokládá rovněž upřednostňování emocionálních prvků zpráv o událostech před jejich racionálním popisem a vysvětlením. (...) Bulvarizaci se vyčítá, že její úsilí o získání co největšího počtu čtenářů, diváků a posluchačů zprávami s co nejnižším společným jmenovatelem intelektuální úrovně vytěsňuje z médií témata, která sice nejsou přitažlivá, ale která mají velký význam pro fungování demokratické společnosti tím, jak pomáhají zvyšovat povědomí občanů o stavu věcí veřejných. (...) Českým novinářům se někdy vyčítá, že jsou povrchní, nedostatečně vzdělaní, že jim chybí pocit společenské a občanské odpovědnosti, že jsou nestranní a že si vyřizují účty se svými názorovými protivníky. Přes všechny tyto výhrady k současnému stavu českých médií však nelze přehlédnout jednu důležitou věc. Ač nedokonalá, chybující, povrchní, nepřesná i zkreslující, také česká média v zásadě plní svoji funkci užitečného prostředníka, jenž zajišťuje svobodný tok zpráv a informací, mezi nimiž jsou i takové, které jsou pro demokratickou společnost životně důležité.“<sup>428</sup>

Pokud hodnotíme židovskou tematiku v české televizní hrané tvorbě, je vidět, nakolik byla provázaná s historií televize, ostatně jako celá hraná tvorba. Období experimentu v 50. letech, kdy televize ještě nebyla vnímána jako umění, narážela na technická omezení a nedokonalosti, bojovala o první diváky, vystřídala 60. léta, ovlivněná uvolňující se společenskou atmosférou v zemi. V druhé polovině 60. let vznikala kvalitní díla z hlediska formální i obsahové stránky. Politický tlak na židovskou tvorbu je znát od roku 1970, kdy v éře normalizace bylo zasahováno do umělecké tvorby. Tento stav trval po celá 70. a 80. léta, kdy byla židovská tematika vytlačovaná z televizní obrazovky. Televizní vysílání podléhalo komunistické moci, její ideologii a propagandě. Toto období cenzury a autocenzury, dramaturgický výběr

426 Digitální vysílání Česká televize zahájila v roce 2005.

427 Na objektivní a vyvážené vysílání dohlíží Rada ČR pro rozhlasové a televizní vysílání, jež sleduje programy všech stanic, včetně dodržování etiky v médiích.

428 Šmid, Milan: 10 let v českých médiích. Praha, Portál 2005, s. 30-31.

podřízený moci, scenárista Jiří Hubač shrnuje:

„Československá televize byla od samého počátku chápána jako ideologický nástroj Komunistické strany Československa. Na rozdíl od jiných kulturních institucí (divadel, nakladatelství, filmu) byla přímo řízena ideologickým oddělením ÚV KSČ, jak po stránce programové, tak i personální. V Malé československé encyklopedii (Akademia 1984) je úloha ČST charakterizována jako "ústřední ideově-politická organizace s celostátní působností, sloužící masové informaci a propagaci". Tento přímý stranický dohled nad veškerou televizní činností, nad veškerou tvorbou byl vykonáván systematicky od vzniku ČST až do roku 1989. V dramaturgické praxi uměleckého programu to znamenalo, že na všech stupních řízení ČST byly připomínkovány a schvalovány ideově tematické plány, které pak byly předkládány ke konečnému schválení na ÚV KSČ. Při sestavování těchto plánů se muselo dbát na ideovou hodnotu navrhovaných titulů, na tematickou a žánrovou "vyváženost" podle daných kvót (původní hra, ruská klasika, sovětská literatura, díla autorů socialistických zemí, díla pokrokových západních autorů apod.). Dá se říct, že každý jen trochu problematický titul, především původní, byl podroben ideovému zkoumání a hodnocení. Vyjadřovali se k němu nejen odpovědní pracovníci uměleckého programu, včetně ústředního ředitele, ale často i složky stranické a svazácké. V mnoha případech, a to byl i případ mého televizního debutu hry *Zítřka a pozítří* (1959, režie F. Filip), byl problematický titul předán k vyššímu posouzení a rozhodnutí. V tomto konkrétním případě si pracovníci ÚV KSČ a ÚV ČSM tuto hru na zvláštních projekcích, za účasti zástupců dělnické třídy, mnohokrát promítali, aby hru nakonec na čtyři roky zakázali. Přitom nešlo o nic víc, než o pokus autenticky postihnout příslušníky mladé dělnické generace žijící mimo organizované společenství. V druhé polovině šedesátých let došlo k jistému uvolnění a v literárně dramatické redakci vznikla celá řada zajímavých her, televizních filmů a inscenací. Po nástupu nového normalizačního vedení roku 1969 byly mnohé z nich okamžitě zakázány. Postihlo to také tři televizní filmy podle mých scénářů, které jsem napsal v roce 1967 a 1968. Byl to televizní film *Podezření* (režie J. Matějovský), studie českého charakteru v krizových podmínkách životního ohrožení. Pak to byla *Lítost* (režie E. Schorm), kterou se po řadě urgencí podařilo odvysílat v roce 1970 na druhém programu. Kuriózním způsobem byl zakázán můj film *Pasiáns* (režie J. Matějovský). Film byl na podzim 1969 přijat do soutěže na Mezinárodním televizním festivalu Prix Italia. Normalizační ředitel Zelenka si nechal film promítnout a okamžitě dal příkaz k jeho stažení ze soutěže. Film pak předložil generálnímu tajemníku Husákovi jako doklad kontrarevoluce v Československé televizi v umělecké oblasti. Scénář k filmu jsem napsal jako modelovou "hru o štěstí". Skupina turistů se při prohlídce barokního paláce (natáčelo se na Pražském hradě v podzemí Vladislavského sálu) nemůže dostat z paláce, protože nenajde východ. Zmizely dveře. Síla a zhoubnost naděje, přivýkání na stagnaci bezvýchodnosti, postupné zabydlování se, ale i rezignace a zoufalství, které mají za následek ztrátu rozumu i sebevraždu jediného rozumného. Ředitel Zelenka označil film za rafinovaný jinotaj, podle kterého - po vstupu bratrských vojsk - „spadla klec a člověku nezbyvá nic jiného než blázeň nebo sebevražda“. Marné bylo dokazování, že scénář filmu byl napsán v roce 1967, tedy dávno před vstupem vojsk. Tak se film, uvedený (stejně jako *Podezření*) až po jednadvaceti letech, stal podle jednoho kritika nejvýstižnějším, prorockým a symbolickým postižením následně normalizace.“<sup>429</sup>

Zlomem byl rok 1989. Od roku 1990 se v hrané tvorbě někteří režiséři toužili vypořádat se svým židovstvím (téma hledání identity), jiné fascinovala odlišná kultura (idylický svět první

---

429 rozhovor s Jiřím Hubáčem na jaře 2007 na téma doktorské práce: Židovská tematika v české televizní hrané tvorbě.

republiky a zachycený život asimilovaných nebo naopak ortodoxních Židů), pro někoho židovství znamenalo silnou dramatickou látku (holokaust). Porevoluční čas byl také pro diváky cenným obdobím objevování nových předloh - do té doby neznámých látek zahraničních spisovatelů nebo domácích autorů žijících v emigraci. Z exilových osobností, podle jejichž knih byly natočeny adaptace, jmenujme Egona Hostovského, Ladislava Grosmana, Otu Filipa, Viktora Fischla, Arnošta Lustiga a Josefa Škvoreckého. A právě adaptace děl s židovskou tematikou, jak už bylo zmíněno výše, dominují v televizní produkci a několik z nich je opravdu zdařilých.

Pokud shrneme židovskou tematiku v české televizní hrané tvorbě, jejíž realizace závisela na společenské a politické situaci v naší zemi, můžeme konstatovat, že je zastoupena v celé šíři i v mnoha proměnách (inscenace a seriály se natáčely od roku 1963 až do současnosti). Nej kvalitnější díla, navazující na úspěchy hrané tvorby z 60. let, vznikla v porevolučních letech, přičemž tento nárůst děl s tematikou židovství trvá dodnes.<sup>430</sup>

---

430 Židovská tematika je zastoupena také v celovečerních hraných filmech produkováných či koprodukováných Českou televizí. Spadají sem tři adaptace: románem Franze Kafky inspirovaná *Amerika* (1994, režie V. Michálek) a podle předlohy Olbrachtových povídek vznikl již zmiňovaný *Golet v údolí* (1995, režie Z. Dostál) a *Hanele* (1999, režie K. Kachyňa). Téma holokaustu bylo rozpracováno v dramatu *Všichni moji blízcí* (1999, režie M. Mináč), inspirovaným skutečným příběhem Brita Nicholase Wintona, který v letech 1938-1939 zachránil 669 židovských dětí před deportacemi prostřednictvím výpravy šesti vlaků směřujících z Prahy do Anglie. Režisér Mináč o něm i natočil dokument *Síla lidskosti - Nicholas Winton* (2001). Patří sem i tragikomédie z období protektorátu nominovaná na Oscara *Musíme si pomáhat* (2000, režie J. Hřebejk) a dvě dramata z druhé světové války od režiséra M. Cieslara *Der Lebensborn Pramen života* (2000) a *Krev zmizelého* (2005). Doplněním s židovským tématem jsou i pohádky vyrobené v televizi: na motivy povídkové sbírky E. Petišky byl realizován příběh z rudolfínské Prahy *Rabín a jeho Golem* (1995, režie V. Vorlíček) a další legenda o Golemovi se objevila ve *Stromu sefirotů* (1998, režie T. Nesnídal). Za zajímavost stojí i několik přenosů divadelních představení odvysílaných televizí (např. klasika od W. Shakespeara z Městského divadla Zlín *Kupec benátský* /1996, režie I. Balad'a/, úsměvný příběh z ruské židovské komunity z 20. let *Tovje vdává dcery* z brněnské Mahenovy činohry /1997, divadelní režie Z. Kaloč, televizní režie V. Polesný/, hra F. Werfela nastudovaná v Divadle na Vinohradech *Jacobowki a plukovník* /1998, režie J. Menzel/, záznam inscenace Studia Ypsilon v Praze podle povídky K. Poláčka *Vše pro firmu* /2000, divadelní režie J. Schmid, televizní režie A. Kisil/ a muzikál Městského divadla v Brně *Koločava* /2002, divadelní režie S. Moša, televizní režie V. Tesáček/ inspirovaný Olbrachtovým románem *Nikola Šuhaj loupežník*). Nepřímo sem spadá i slavná dětská opera *Brundibár* skladatele Hanse Krásky a spisovatele Adolfa Hoffmeistersa (ČST ji odvysílala v roce 1966 v režii V. Hudečka a v roce 1990 v režii K. Rusticuse).

## **Prameny**

**televizní inscenace a seriály (v závorce je uveden rok vysílání a dále i rok výroby, pokud se liší od data premiéry)**

*Strach a bída třetí říše*, J. Novotný (1963)

Výběr scén s protifašistickou a protirasovou tematikou. Jedna scéna s názvem *Židovka* vypráví o židovské ženě, která emigruje před hitlerovským režimem.

*Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, A. Moskalyk (1965)

Dramatizace stejnojmenné novely A. Lustiga o statečné židovské dívce, která se vzepře nacistům.

*Obrácení Ferdyše Pištory*, M. Zachata (1967)

Podle divadelní komedie F. Langerera vznikla televizní inscenace o zloději Pištorovi a židovském směnárníkovi Rosenštokovi (F. Filipovský).

*Dreyfusova aféra*, A. Moskalyk (1968)

Třídílný seriál odehrávající se na konci devatenáctého století o justiční aféře zbarvené antisemitismem.

*Čirok*, M. Sobota (1968)

Televizní zpracování stejnojmenné povídky E. Basse o bohatém Američanovi, který napálí židovského obchodníka (M. Kopecký).

*Mordová rokle*, V. Hudeček (1970)

Televizní hra z období okupace se odehrává ve vesnici na Sedlčansku a tendenčně ukazuje české hrdinství, odboj, ale i kolaboraci a zradu. Objevuje se zde zabavený židovský statek.

*Hra, kterou nikdo nepískal*, A. Procházková (1973)

Rodinné drama vdovy, která získala podvodem židovský majetek během války.

*Pan Selichar se osvobodil*, V. Hudeček (1976, rok výroby 1975)

Tři anekdotické povídky podle stejnojmenné knihy K. Poláčka.

*Nikola Šuhaj loupežník*, E. Sokolovský (1978, rok výroby 1977)

Televizní zpracování Olbrachtova románu z Podkarpatské Rusi, kde se vyskytuje postava židovského obchodníka.

*Třicet případů majora Zemana*, J. Sequens (1980, rok výroby 1978)

V dvacátém osmém díle seriálu s názvem *Poselství z neznámé země* je ukázán tendenční motiv švýcarského konta založeného nacisty z židovských peněz.

*Zlatí úhoři*, K. Kachyňa (1980, rok výroby 1979)

Televizní film na motivy povídek O. Pavla *Jak jsem potkal ryby* o židovské rodině v období okupace.

*Bleděmodré ženské písmo*, E. Sadková (1983)

Dramatizace stejnojmenné novely F. Werfela (L. Frej) o muži, který se pod tlakem rodinných



a politických událostí vzdává svých názorů a opouští i ženu Židovku (T. Fischerová), kterou kdysi miloval. Příběh se odehrává v druhé polovině třicátých let v Rakousku.

*Vyhnanství*, režie J. Adamec (1987, rok výroby 1982)

Televizní dvoudílná hra J. Hubače na motivy stejnojmenného románu L. Feuchtwangera, příběh německých emigrantů, kteří utekli před Hitlerem.

*Rodáci*, J. Adamec (1988)

Dvaadvacetidílný seriál tendenčně mapující období let 1942–1948 v jihomoravském městě Radeč, kde se objeví židovská rodina Steinerů, která je nucena odejít do transportu.

*Vlak dětství a naděje*, režie K. Kachyňa (1989, rok výroby 1985)

Šestidílný seriál na motivy románu Věry Sládkové *Malý muž a velká žena* o osudech rodiny v severomoravském pohraničí v době nástupu fašismu.

*Přisahám a slibuji*, F. Filip (1990)

Na motivy stejnojmenného románu Oty Duba vznikl čtyřdílný příběh lékaře, který po druhé světové válce odchází pracovat do nemocnice v pohraničí. Zde se spřátelí s doktorem Steinem (F. Němec), který ve válce přišel o své židovské příbuzné.

*Nepoužitelný Max*, D. Klein (1991)

Tragikomický příběh člověka (V. Preiss) - českého intelektuála židovského původu, který trpí nepřekonatelným strachem. Děj se odehrává v 70. až 90. letech 20. století.

*Kafka to taky neměl lehký*, D. Klein (1992)

Televizní hra na motivy povídky V. Třešňáka s autobiografickými prvky vypráví tragikomický příběh umělce, který se v období normalizace seznámí se starým židovským obchodníkem s koberci (V. Brodský).

*Dobročinný večírek*, J. Hřebejk (1992)

Televizní adaptace stejnojmenného románu E. Hostovského o jednom večírku, několika skandálech, jedné krádeži, vraždě a sebevraždě.

*Uctívá poklona, pane Kohn*, J. Němcová (1993-1995, rok výroby 1992-1993)

Volné zpracování židovských anekdot podle K. Poláčka rozdělené do pěti částí.

*Náhrdelník*, F. Filip (1993, rok výroby 1992)

Příběh operetní zpěvačky (L. Šafránková). Dvanáctidílný seriál se odehrává v letech 1908–1938.

*Prima sezóna*, K. Kachyňa (1994)

Podle stejnojmenné knihy J. Škvoreckého vznikl pětidílný televizní seriál, kde se objevuje židovsko-árijské manželství.

*Nanebevstoupení L. L.*, O. Kosek (1994)

V adaptaci románu O. Filipa je líčena fiktivní historie jednoho fotbalového klubu na Ostravsku v letech 1928–1968. V osmidílném seriálu se potkávají postavy Čechů, Němců, Poláků a Židů.

*Bylo nás pět*, K. Smyczek (1995, rok výroby 1994)

Rodinný šestidílný seriál na motivy stejnojmenného románu K. Poláčka o dětství pěti kluků na malém městě ve třicátých letech.

*Německý uprchlík*, V. Polesný (1995)

Adaptace stejnojmenné povídky B. Malamuda. Příběh německého židovského emigranta (B. Rösner) v Americe.

*Den, kdy unesli papeže*, F. Filip (1995)

Komedie o židovském taxikáři (P. Nárožný) a jeho upřímné snaze po životě bez násilí.

*Modrý den*, E. Sadková (1995)

Televizní adaptace stejnojmenné novely A. Lustiga z posledních dnů druhé světové války.

*Eine kleine Jazzmusik*, Z. Zemanová (1997, rok výroby 1996)

Přepis stejnojmenné povídky J. Škvoreckého o jazzu, lásce a mládí v době nacistické okupace na maloměstě.

*Srdeční slabosti*, K. Smyczek (1997, rok výroby 1996)

Dramatizace povídky B. Benešové o vztahu matky a syna v čase po první světové válce. Objevuje se zde postava židovského běžence, který uprchl z Ruska před pogromy.

*Romeo, Julie a tma*, K. Smyczek (1998, rok výroby 1997)

Dramatický příběh z období heydrichiády podle stejnojmenné novely J. Otčenáška o milostném vztahu židovské dívky (B. Seidlová) a českého chlapce.

*Trampoty pana Humbla*, V. Polesný (1998, rok výroby 1997)

Televizní adaptace stejnojmenného románu V. Neffa o muži (M. Donutil), který si myslí, že vše je dovoleno (během druhé světové války se přidává k nacistům a ničí své židovské spoluobčany, po únoru 1948 se hlásí k nadšeným komunistům).

*Vše pro firmu*, K. Smyczek (1998)

Komediální dvoudílný příběh na motivy stejnojmenné povídky K. Poláčka o vzorném synovi (O. Vetchý) a jeho povedeném otci (J. Somr).

*Píseň o lítosti*, D. Klein (1999, rok výroby 1998)

Televizní inscenace podle stejnojmenné novely V. Fischla je mozaikou vzpomínek a sondou do života ortodoxní židovské komunity před holokaustem.

*Sjezd abiturientů*, V. Polesný (2000, rok výroby 1999)

Dramatizace stejnojmenného románu F. Werfela o soudci (J. Lábus), který je pronásledován výčitkami svědomí za svůj čin v mládí.

*Rendez-vous strýce Davida*, J. Hovorka (2001, rok výroby 2000)

Adaptace stejnojmenné povídky L. Grosmana ze seriálu *Povídky* o osamělém židovském vdovci (V. Brodský), který hledá dvacet let po válce v Praze své štěstí.

*Četnické humoresky*, A. Moskalyk (2001)

Ve čtvrtém díle seriálu s názvem *Beáta* se vyskytne motiv vraždy spojený s postavou statkáře Štancla, který nesouhlasí s dceřiným rozhodnutím provdat se za Žida.

*Nezvěstný*, P. Kačírek (2003)

Podle stejnojmenného románu E. Hostovského byl natočen dvoudílný příběh několika lidí v dramatické době – v únoru 1948. Postavu židovského intelektuála Erika Brunnera ztvárnil Pavel Řezníček.

*I ve smrti sami*, D. Klein (2004)

Podle stejnojmenného románu H. Fallady vznikl třídílný seriál o osudech malých lidí v nacistickém Německu.

*Jasnovidec*, J. Svoboda (2006, rok výroby 2005)

Příběh z třicátých let dvacátého století, kdy se u litoměřického soudu projednává případ se známým jasnovidcem Hanussenem. Součástí soudního přelíčení jsou i národnostní debaty mezi Čechy, Němci a Židy. Celou kauzu sleduje spisovatel a novinář Karel Poláček.

### **dokumenty s židovskou tematikou - sionismus a stát Izrael**

O vojenské agresí Izraele na Středním východě (KF 1967).

Izrael - 3. izraelsko-arabská válka (KF 1967).

Izrael a Arabové (ČST 1968).

Obyčejný sionismus (ČST 1982).

Obrazy ze svaté země (ČST 1990).

Pod hvězdou Davidovou (ČST 1990).

Tři dny v biblické zemi (ČST 1990).

Izrael, jak ho neznáme (ČST 1990).

Začátek na samém konci (ČT 1993).

Smíření (ČT 1994).

Všechny barvy bílé (ČT 1994).

Země vykoupení (ČT 1995).

Givat chaim ichud, společný pahorek života (ČT 1995).

Hledání kořenů (ČT 1996).

Příběh trosečníků Patrie (ČT 1997).

Kdo je Ludvig Blum (ČT 1998).

Po stopách patriarchů a proroků (ČT 1999).

Izrael - země třikrát svatá (ČT 1999).

Země zaslíbená (ČT 2002).

Mezi hvězdou a půlměsícem (ČT 2003).

## Literatura

- Arendtová, Hannah: Původ totalitarismu. Praha, Oikoymenh 1996.
- Avineri, Šlomo: Zrození moderního sionismu. Praha, Sefer 2001.
- Bartošková, Šárka, Bartošek, Luboš: Filmové profily. Praha, Československý filmový ústav 1986.
- Bartošek, Luboš: Náš film-Kapitoly z dějin (1996-1945). Praha, Mladá fronta 1985.
- Bauman, Zygmunt: Modernita a holocaust. Praha, SLON 2003.
- Baumann, Arnulf H.: Co by měl každý vědět o židovství. Praha, Kalich 2000.
- Bednařík, Petr: Arizace české kinematografie. Praha, Karolinum 2003.
- Bergerová, Natalia: Na křižovatce kultur. Historie československých Židů. Praha, Mladá fronta 1992.
- Bernd Martin, Schulin Ernst: Židovská menšina v dějinách. Olomouc, Votobia 1997.
- Brod, Max: Pražský kruh. Praha, Akropolis 1993.
- Brod, Max: Franz Kafka. Praha, Odeon 1966.
- Březina, Václav: Lexikon českého filmu 1930-1996. Praha, Cinema 1996.
- Carrière, Jean-Claude: Vyprávět příběh. Praha, Národní filmový archiv 1995.
- Cysařová, Jarmila: Televize a moc 1953-67. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998.
- Cysařová, Jarmila: Televize a totalitní moc 1969-75. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1998.
- Cysařová, Jarmila: Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990). Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1999.
- Cysařová, Jarmila: Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc 1968-1972. Nekapitulantské postoje české tvůrčí inteligence a mechanismy moci KSČ. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2003.
- Cysařová, Jarmila: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let. Česká televize, Praha 1993.
- Cysařová, Jarmila: Pokus o občanské společenství. Praha, FITES 1994.
- Cysařová, Jarmila: 16x život s televizí. Hovory za obrazovkou. Praha, Český filmový a televizní svaz 1998.
- Čapková, Kateřina: Židé v Čechách za první republiky. Brno, Masarykova univerzita 2001.
- Daniel, František: Úvod do problému televize. Praha, FAMU 1961.
- Doležalová, Jana: Židovské tradice a zvyky. Praha, Státní Židovské muzeum 1992.
- Doležal, Jiří: Česká kultura za protektorátu. Praha, Národní filmový archiv 1996.
- Dostál, Zeno: Býk, Beran a Váhy. Praha, Mladá fronta 1981.
- Fantlová, Zdenka: Klid je síla, řek' tatínek. Praha, Primus 1996.
- Feuchtwanger, Lion: Vyhnanství. Praha, Naše vojsko 1957.
- Feldstein, Valter: Televize včera, dnes, zítra - studie k 10. výročí. Praha, Orbis 1964.
- Fishbane, Michael A.: Judaismus, zjevení a tradice. Praha, Prostor 1996.
- Fischl, Viktor: Hrací hodiny. Brno, Atlantis 1996.
- Fischl, Viktor: Píseň o lítosti. Brno, Atlantis 1992.
- Fischl, Viktor: Pátá čtvrt'. Praha, nakladatelství Ivo Železný 1991.
- Fischl, Viktor: Jeruzalémské povídky, Kafka v Jeruzalému. Praha, Garamond 2004.
- Fogelmanová, Eva: Svědomí a odvaha. Praha, Volvox Globator 2000.
- Forman, Zdeněk: Výrazové prostředky filmu a televize. Praha, FAMU 1970.
- Gilbert, Martin: Izrael Dějiny. Praha, Jiří Buchal, BB art 2002.
- Gilbert, Martin: Atlas of the Holocaust. London, Michael Joseph 1982.
- Grosman, Ladislav: Nevěsta. Praha, Mladá fronta 1969.

Grosman, Ladislav: Obchod na korze. Praha, Volvox Globator 1994.

Hájková, Alena: Komika jako nástroj kritiky maloměst'áctví v díle Karla Poláčka. Praha, Academia 1985.

Halada, Andrej: Český film devadesátých let. Praha, nakladatelství Lidové noviny 1997.

Haumann, Heiko: Dějiny východních Židů. Olomouc, Votobia 1997.

Hirst, David: Puška a olivová ratolest: Kořeny násilí na Blízkém východě. Praha, BB art 2005.

Hostovský, Egon: Nezvěstný. Praha, ERM 1994.

Hostovský, Egon: Dobročinný večírek. Praha, Melantrich 1990.

Hrubá, Marta: Sionisté a Izrael v československých a českých dokumentárních filmech. Praha, Diplomová práce KDT FAMU 2003/2004.

Chládková, Ludmila: Terezínské ghetto. Praha, Naše vojsko, Památník Terezín 1991.

Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Řevnice, Rozmluvy 1996.

Kafka, Franz: Proces. Praha, Argo 1995.

Kafka, Franz: Zámek. Olomouc, Votobia 1995.

Kafka, Franz: Povídky. Praha, Odeon 1990.

Kafka, Franz: Nezvěstný. Praha, Melantrich 1990.

Kárný, Miroslav: Terezínská pamětní kniha. Praha, Terezínská iniciativa, Melantrich 1995.

Kašpar, Lukáš: Český hraný film a filmaři za protektorátu. Praha, Libri 2007.

Kerr, Walter: Jak nepsat hru. Praha, Orbis 1963.

Klos, Elmar: Dramaturgie je když.... Praha, ČSFÚ 1987.

Kolář, Stanislav: Evropské kořeny americké židovské literatury. Filozofická fakulta Ostravské univerzity 1998.

Kolektiv autorů: O Karlu Poláčkovi a o jiných. Rychnov nad Kněžnou, nakladatelství Albert 1995.

Kolektiv autorů: Tisíc tváří televize. Praha, Panorama 1983.

Kolektiv autorů: (Prvních) 10 let České televize. Praha, Česká televize 2002.

Kolektiv autorů: Dějiny českých médií v datech. Praha, Karolinum 2003.

Kolektiv autorů: 10 let v českých médiích. Praha, Portál 2005.

Kolektiv autorů: Český hraný film I 1898-1930. Praha, Národní filmový archiv 1995.

Kolektiv autorů: Český hraný film II 1930-1945. Praha, Národní filmový archiv 1998.

Kolektiv autorů: Český hraný film III 1945-1960. Praha, Národní filmový archiv 2001.

Kolektiv autorů: Český hraný film IV 1961-1970. Praha, Národní filmový archiv 2004.

Kolektiv autorů: Slovensko-české osudy. Praha, Slovensko-český klub, sdružení MAC 2001.

Kolektiv autorů: Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Praha, Brána, 1. díl 1995, 2. díl 1998.

Kolektiv autorů: Slovník českého románu 1945-1991. Ostrava, Sfinga 1992.

Kolektiv autorů: Český Parnas vrcholy literatury 1970-1990. Praha, Galaxie 1993.

Kolektiv autorů: Slovník české prózy 1945-1994. Ostrava, Sfinga 1994.

Kolektiv autorů: Hilsnerova aféra a česká společnost 1899-1999. Praha, Židovské muzeum 1999.

Kolektiv autorů: Židovská menšina v Československu ve dvacátých letech. Praha, Židovské muzeum 2003.

Kolektiv autorů: Židovská menšina v Československu ve třicátých letech. Praha, Židovské muzeum 2004.

Kolektiv autorů: Židé, dějiny a kultura. Praha, Židovské muzeum 2002.

Kolektiv autorů: Židé v novodobých dějinách. Praha, Karolinum 1997.

Kolektiv autorů: Stín Šoa nad Evropou. Praha, Židovské muzeum 2001.

Kolektiv autorů: Antisemitismus v posttotalitní Evropě. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1993.

Kolektiv autorů: Souhvězdí smutku. Antologie českých a slovenských próz o holokaustu. Praha, EPOCH 2002.

Kolektiv autorů: Českožidovští spisovatelé v literatuře 20. století. Praha, Židovské muzeum 2000.

Kolektiv autorů: Židovští autoři v literaturách evropských zemí. Praha, Židovské muzeum 1999.

Kolektiv autorů: Americká židovská literatura. Praha, Židovské muzeum 2002.

Kolektiv autorů: Golem v náboženství, vědě a umění. Praha, Židovské muzeum 2003.

Kovtun, Jiří: Tajuplná vražda: Případ Leopolda Hilsnera. Praha, Sefer 1994.

Krulichová, Marie: Karel Poláček Život a dílo. Muzeum v Rychnově nad Kněžnou 1995.

Krupp, Michael: Sionismus a stát Izrael. Praha, Vyšehrad 1999.

Kučera, Jan: Povaha televize. Praha, ČST 1964.

Kučera, Jan: Skladba ve filmu a v televizi. Praha, ČST 1964.

Kučera, Jan: Setkání s televizí. Praha, Orbis 1964.

Kučera, Jan: Televizní vigilie. Praha, Edice Čs. televize 1975.

Kut, Bohumil: Počátky televize v ČSSR. Praha, Československá televize 1968.

Langer, František: Hry III. Praha, Divadelní ústav 2002.

Langer, Jiří: Devět bran. Praha, Sefer 1996.

Levi, Primo: Je-li toto člověk. Praha, Sefer 1995.

Levi, Primo: Příměří. Praha, nakladatelství Franze Kafky 2000.

Liehm, Antonín J.: Ostře sledované filmy. Praha, Národní filmový archiv 2001.

Lipstadvová, Deborah E.: Popírání holocaustu. Praha - Litomyšl, Paseka 2001.

Lustig, Arnošt: Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. Praha, nakladatelství Andrej Šťastný 2003.

Lustig, Arnošt: Dita Saxová. Praha, nakladatelství Andrej Šťastný 2002.

Lustig, Arnošt: Démanty noci. Praha, Hynek 1998.

Lustig, Arnošt: Noc a naděje. Praha, Hynek 1999.

Lustig, Arnošt: Neslušné sny. Praha, K.V.P. Gastro 2005.

Makarová, Elena: Univerzita přežití: Osvětová a kulturní činnost v terezínském ghettu 1941-1945. Praha, G plus G 2002.

Malamud, Bernard: Pták židák. Praha, Rybka Publishers 1999.

Malka, Victor: Nejkrásnější židovské legendy. Praha, Portál 1999.

Melounek, Pavel: Čeští filmaři, něžní barbaři (22 + 2 portréty našich režisérů). Praha, nakladatelství Bohemia 1996.

Mendel, Miloš: Náboženství v boji o Palestinu. Brno, Atlantis 2000.

Meyrink, Gustav: Golem. Praha, Argo 1993.

Michalec, Zdeněk: Teorie a praxe skladby programu Čs. televize. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1980.

Mikulášek, Alexej, Glosíková, Viera, Schulz, Antonín B. a kolektiv: Literatura s hvězdou Davidovou. Praha, Votobia 1998, dva díly.

Mikulášek, Alexej: Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století. Olomouc, Votobia 2000.

Nachman, rabi z Braclavi: Prázdné křeslo. Nalézt naději a radost. Praha, Volvox Globator 1998.

Nachman, rabi z Breclavi: Chasidské příběhy. Praha, Vyšehrad 2002.

Navrátil, Antonín: Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu. Praha, Akademie múzických umění 2002.

Newman, Ja'akov, Sivan, Gavri'el: Judaismus od A do Z. Praha, Sefer 1998.

Novák, Arne, Novák, Jan V.: Přehledné dějiny literatury české. Brno, Atlantis 1995.

Novotný, David Jan: Chcete psát scénář? Praha, FAMU 1995, dva díly.

Nový, Petr: Dušan Klein aneb jak režisérům chutná život. Praha, Máj, Dokořán 2003.

Olbracht, Ivan: Nikola Šuhaj loupežník. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1958.

Olbracht, Ivan: Golet v údolí. Praha, Československý spisovatel 1988.

Otčenášek, Jan: Romeo, Julie a tma. Praha, Československý spisovatel 1960.

Pařík, Arno: Židovská Praha. Praha, nakladatelství Lidové noviny 1991.

Pavel, Ota: Zlatí úhoři. Praha, Československý spisovatel 1991.

Pavel, Ota: Jak jsem potkal ryby. Praha, nakladatelství Slávka Kopecká 2004.

Pavel, Ota: Smrt krásných srnců. Praha, nakladatelství Slávka Kopecká 2004.

Pěkný, Tomáš: Historie Židů v Čechách a na Moravě. Praha, Sefer 2001.

Petrův, Helena: Právní postavení Židů v Protektorátu Čechy a Morava (1939-1941). Praha, Sefer, Institut Tereziánské iniciativy 2000.

Poláček, Karel: Židovské anekdoty. Hradec Králové, nakladatelství Kruh 1967.

Poláček, Karel: Knihy povídek. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1995.

Poláček, Karel: Paralipomena. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1999.

Poláček, Karel: Bylo nás pět. Praha, nakladatelství Franze Kafky 2001.

Poláček, Karel: Muži v offsidu. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1996.

Poláček, Karel: Úvahy, korespondence, deník z roku 1943. Praha, nakladatelství Franze Kafky 2001.

Pošová, Kateřina: Jsem, protože musím. Praha, Prostor 2003.

Pressburger, Chava: Deník mého bratra. Praha, Trigon 2004.

Přádná, Stanislava, Škapová, Zdena, Cieslar, Jiří: Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně. Praha, Pražská scéna 2002.

Quail, Denis Mc: Úvod do teorie masové komunikace. Praha, Portál 1999.

Reinerová, Lenka: Kavárna nad Prahou. Praha, Labyrint 2001.

Reinerová, Lenka: Bez adresy. Praha, Paseka 2001.

Rothkirchenová, Livie, Schmidtová-Hartmannová, Eva, Dagan, Avigdor: Osud Židů v Protektorátu 1939-1945. Praha, Trizonia 1991.

Rousová, Hana: Mezery v historii 1890-1938. Polemický duch střední Evropy - Němci, Češi, Židé. Praha, Galerie hlavního města 1994.

Rucker, Laurent: Stalin, Izrael a Židé. Praha, Rybka Publishers 2001.

Růžička, Daniel: Major Zeman Zákulisí vzniku televizního seriálu. Praha, Práh 2005.

Rybár, Ctibor: Židovská Praha. Praha, TV Spektrum 1991.

Sadek, Vladimír: Židovská mystika. Praha, Fra 2003.

Samberg, Joel: Reel Jewish. New York, Jonathan David Publishers 2000.

Sappak, Schulz, Sadková, Smoljak: O televizi. Praha, Československý spisovatel 1961.

Seger, Jiří: Naše televizní vysílače. Praha, Nadas 1982.

Shmeruk, Chone: Dějiny literatury jidiš. Olomouc, Votobia 1996.

Scholem, Gershom: Davidova hvězda. Praha, nakladatelství Franze Kafky 1995.

Schubert, Kurt: Židovské náboženství v proměnách věků. Praha, Vyšehrad 1999.

Smetana, Miloš: Televizní seriál a jeho paradoxy. Praha, ISV nakladatelství 2000.

Smutná, Alena: Kritický ohlas próz Arnošta Lustiga v letech 1958-1969. Praha, Diplomová práce FF UK 1996-97.

Stern, Marc: Svátky v životě Židů. Praha, Vyšehrad 2002.

Styan, J. L.: Prvky dramatu. Praha, Orbis 1964.

Svobodová, Jana: Zdroje a projevy antisemitismu v českých zemích 1948-1992. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1994.

Šajmovič, Juraj: Duch času. Mezi fotografií a filmem. Praha, Národní filmový archiv 2004.

Škvorecký, Josef: Prima sezóna. Praha, Galaxie 1990.

Škvorecký, Josef: Nové canterburské povídky a jiné příběhy. Praha, Ivo Železný 1996.

Škvorecký, Josef: Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. Praha, Horizont 1991.

Šmíd, Milan: Média, internet, tv nova a já. Praha, ISV nakladatelství 2000.

Švihálek, Milan: 50 let Televizního studia Ostrava. Ostrava, Česká televize 2005.

Taussig, Pavel: Filmový smích Karla Smyczka aneb od Poláčka k Poláčkovi. Filmový klub Rychnov nad Kněžnou 2003.

Tazbir, Janusz: Protokoly sionských mudrců - pravda nebo podvrh? Olomouc, Votobia 1996.

Thompson, John B.: Média a modernita. Praha, Karolinum 2004.  
Todorov, Tzvetan: V mezní situaci. Praha, Mladá fronta 2000.  
Tomsa, Milan: Zázraky televize. Praha, Práce 1959.  
Veselá-Prudková, Lenka: Židé a česká společnost v zrcadle literatury. Praha, nakladatelství Lidové noviny 2003.  
Vilímková, Milada: Židovské město pražské. Praha, Aventinum 1993.  
Voráč, Jiří: Český film v exilu. Brno, Host 2004.  
Vrba, Rudolf: Utekl jsem z Osvětimi. Praha, Sefer 1998.  
Weiss, Jiří: Bílý mercedes. Praha, Victoria Publishing 1995.  
Werfel, Franz: Bledě modré ženské písmo. Praha, Vyšehrad 1980.  
Werfel, Franz: Sjezd abiturientů. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958.  
Wiesel, Elie: Svět chasidů, portréty a legendy. Praha, Sefer 1996.  
Wiesel, Elie: Příběhy proti smutku. Moudrost chasidských mistrů. Praha, Portál 1998.  
Yegar, Moshe: Československo - sionismus a Izrael. Praha, Victoria Publishing 1997.  
Žalman, Jan: Umlčený film. Praha, Národní filmový archiv 1993.

[www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)  
[www.imdb.com](http://www.imdb.com)  
[www.ceskatelevize.cz](http://www.ceskatelevize.cz)  
[www.louc.cz](http://www.louc.cz)  
[www.nfa.cz](http://www.nfa.cz)  
[www.majorzeman.cz](http://www.majorzeman.cz)



