

Heda MARGOLIOVÁ-KOVÁLYOVÁ Na vlastní kůži

Academia, Praha 2012, 189 s.

Existují pravdy vnímané absolutně, jako nezvratné, nepřipouštějící diskusi. Takovou je pro mnohé třeba přesvědčení, že všichni komunisti byli, jsou a budou lidé zlí, vědomě se účastníci budování zločinného režimu a tyjící z výhod, které jim ruka přiložená k dílu přináší. Pak se zjeví text, který tuto pravdu nejen zrelativizuje, ale rovnou vyvrátí. Jeho autorkou je Heda Margoliová. A co my s tím?

Málo je pamětníků, kteří by našinci mohli popsat dění v zemi a myslích po skončení války, zas a znovu proto padá otázka: Jak mohli být naši otcové a dědové tak slepí, tak hloupi? Jak to, že si nevšimli shodných rysů mezi nacismem a komunismem? Proč ochotně měnili jeden koncentrák za druhý? A ve jménu lepších zítřků se chovali jako nacisté, nebo aspoň přihlíželi, kterak se stejně chovají jejich soudruzí? Komunismus je prý jako lepra, prašivina, ze které se člověk může léčit, které se ale nikdy docela nezbaví. Jednou komunista, navždy komunista. Vždyť i ta vysvětlování, výmluvy a rozklady byvších bolševiků znějí většinou trapně a neuvěřitelně.

Většinou! Kniha *Na vlastní kůži* je totiž pravým opakem. Jejím nejsilnějším momentem je precizní rozbor uvažování dvou intelektuálů na cestě ke stranické knížce a následnému vystřízlivění. Heda Margoliová je přesně ten člověk, kterého by měl potkat student hledající odpovědi. Brilantní stylistka, jejíž formulace sedí jako pověstný hrnec. Ženská od rány, chtělo by se říct „klasická Židovka“, jíž zkušenost holocaustu změnila pohled na svět a vlastní priority. Dokonce natolik, že zatímco ostatní Češi v předtuše měnové reformy berou útokem obchody a skupují vše, co koupit lze, ona jde pro květiny, protože jedině tam se fronty netvoří.

Margoliová začíná své vyprávění na pochodu smrti, během nějž se s kamarádkami rozhodne uprchnout a se štěstím se dostává do Prahy. Tam

vlastně nastává to pravé drama, protože zatímco cesta do Protektorátu a přes něj probíhala očekávaně náročně, kýžena úleva se „doma“ nedostavuje. Heda nalézá jen tváře zděšené možným rizikem plynoucím z ukrývání uprchlé vězeňkyně, prožívá zklamání z lidí, na něž celou válku myslí jako na své přátele a kteří ji teď vyhánějí, a zjišťuje, že svět, který před lety opustila, je skutečně nenávratně pryč. A – možno brát jako základní kámen věcí příštích – pomoc nalézá až u radikálního komunistického odbojáře, který jí sežene úkryt a umožní jí dožít se konce války.

Teprve tehdy se setkává se svým mužem, Rudolfem Margoliem, kterému se podaří přežít Dachau.

Ve výpovědích lidí, kterým se poštěstilo vrátit se z vyhlazovacích táborů, nacházíme jako mantru jednu otázku: Proč já? Proč jsem přežil právě já? Stejnou otázku si kladou i Margoliová a jako náhradu za odpověď, jíž se dobrat nelze, rozhodnou se, především tedy Rudolf, své štěstí si odpracovat, věnovat svou energii nově se rodící společnosti, přispět k jejímu probuzení a nasměrování. Kam ovšem? V tom zpočátku nemají jasno. Hledali, četli, hádali se s přáteli, hnáni vědomím selhání (Rudolf jako armádní důstojník nepozvedl zbraň na obranu země), dluhu k zemřelým a povinnosti vůči budoucnosti. A vybrali si špatně. Komunismus. Klíčové okamžiky jejich rozhodování popisuje Margoliová následovně: *Jednou se u nás sešli dva lidé, které jsme znali od dětství. Zdeňkův otec byl dělník, po léta nezaměstnaný. Němci ho krátce po okupaci zatkli a kdesi v Německu popravili. Zdeňk strávil celá léta s partyzány v lesích. Trochu kulhal, protože měl omrzlé nohy, ale zároveň s ním vešla do místnosti zase ta známá jistota a síla lidí, pro které tělesná strádání nejsou utrpením, ale výzvou. [...] Zdeňk byl přijat do strany*

někde v lese ve stanu, při světle svíčky, se samopalem v ruce.

Franta byl jedním z těch, kteří mi po mém útěku z koncentráku odmítli poskytnout pomoc. Přežil válku v Praze, nenápadně a potichu, ničeho nečestného se nedopustil, nekolaboroval ani nezradil, ale také nic neriskoval. [...] Přečkal válku, jako když zvíře přezimuje... [...] Všechno, co říkal Franta, mi znělo správně a rozumně, střídavě a demokraticky, ale Zdeňkovy argumenty podpírala jeho osobnost, jeho zkušenosti. To, co říkal on. Člověk poslouchal, a jako by se styděl dát za pravdu Frantovi, tomu rozumářskému básilvi, opatrníkovi, který nikdy nezapomínal, že košile je bližší než kabát, postavit se na jeho stranu v tomhle střetnutí odvahy s rozvahou.



[...] Rudolf napjatě poslouchal a jen málokdy zasáhl do hovoru, ale já viděla, že je celým srdcem na Zdeňkově straně, a pokud jeho rozum ještě něco namítal, rozhodl se, že jej umlčí. [...] Asi za týden mě zavedl ke svým známým, předválečným komunistickým intelektuálům, kteří strávili celou válku v Sovětském svazu. [...] Téměř se slzami v očích nám popisovali obětavost a vlast-

tenectví těch nejprostších lidí... Mluvíli o naprosté rovnosti všech nesčetných národností a ras, o nadšení, s jakým lidé vykonávají i ty nejtěžší práce a nejnebezpečnější úkoly pro svou vlast, o hlubokém bratrství a porozumění, které mezi sovětskými lidmi vládne, o nekonečné péči strany a vlády, o přátelském přijetí, jehož se tam všem uprchlíkům dostalo.

Dva dny nato přinesl Rudolf přihlášky do komunistické strany.

Deset let nato mi ta stará paní přiznala, že to, co nám tehdy povídali, bylo skoro samá lež.

V té době to už ovšem věděla i Margoliová. Její příběh se po vstupu do KSČ odvíjel, dá se říci, standardně. Vzdělaná a živoucí žena je konfrontována s realitou své stranické buňky, s každodenností „radostného“ socia-

lismu, se zjevnou absurditou a rozporností řady vládních rozhodnutí. Marne (naštěstí!) bojuje se svými pochybnostmi, se svým zdravým rozumem, marně varuje svého muže před větším zapojením do stranické politiky, marně mu rozmlouvá zaměstnání na ministerstvu průmyslu. Pochybnostmi trpěli oba, ovšem Rudolf si chybu prostě odmítal připustit, resp. ve slabé chvíli prohlásil, že by radši zemřel, pokud by zjistil, že slouží dáblu. To se mu ostatně splnilo.

Když pak byli oba manželé na jedné ze státních recepcí konfrontováni s namol opilým a blábolícím prezidentem Gottwaldem (a Margoliová se – v duchu svého buržoazního původu – v tu chvíli neubrání srovnání KG a TGM), už jim zbývalo jen modlit se (nikoliv doslova samozřejmě), aby rozuzlení jejich příběhů bylo slitovné a milosrdné. Což se ovšem v pekle nestává. Věci se začaly dít znenáhla, přicházela první zatčení mezi straníky, jejich oprávnění se ještě snažili věřit, pak mezi přáteli, kdy už bylo zjevné, že něco je špatně, a nakonec si přišli pro Margolia.

Jak známo, Rudolf Margolius byl zatčen, souzen a popraven spolu s Rudolfem Slánským a ostatními. Jeho ženu čekal rychlý společenský sešup a boj o holé přežití sebe a syna, na což ji ostatně dobře připravil pobyt v koncentracích. Nevzdala se, bojovala navzdory vážné chorobě a nepřízni okolí, hodně jí evidentně pomohl Pavel Kovály, za něhož se provdala v roce 1955. Živila se, jak se dalo, nepřestávala bojovat o čest a čistý rejstřík svého prvního muže, i ona chtěla věřit v Pražské jaro, ale už ráno 21. srpna 1968, posledních iluzí zbavená, uháněla směrem k rakouským hranicím. Nakonec zvolila americký exil. Její paměti vyšly poprvé v roce 1973 u manželů Škvoreckých a v roce 1992 konečně v Čechách.

Text a příběh Hedy Margoliové by měl být v čítankách (jakkoli by to pro něj nejspíš byla medvědí služba). Jde o memoáry, takže ne vše musí být zákonitě objektivní pravda. Čtenář ale jaksi nemá důvod pochybovat. Autorka píše bez příkras, omluv a výmluv,

jen se snahou vysvětlit své představy, svou motivaci, možná i varovat před podobnou myšlenkovou nedůsledností, jaké se sama dopustila, když navzdory zdravému rozumu „uvěřila“. A upozornit čtenáře, že totéž se může stát i jim. Paměti jsou to krátké, ale tak hutné, že čtenářovu mysl zaplní beze zbytku. A donutí ho myslet na to, co bylo, vidět děje minulé nikoli jako černobílý cár historie, ale jako živou současnost. Stále živou současnost.

Jan Hanzlík

Martin ŠTOLL

1. 5. 1953. Zahájení televizního vysílání. Zrození televizního národa
Havran, Praha 2011, 212 s.

Televize se v průběhu druhé poloviny 20. století stala prvořadým médiem, a to na obou stranách železné opony, nejdříve však v USA. Tuto skutečnost dnes zdařile dokládají i některé hollywoodské retrosnímky včetně slavného *Forresta Gumpa* (1994, režie Robert Zemeckis). Na mnohá úskalí a téměř nekonečné možnosti televizního zpravodajství v dnešní době, kdy podstatnou daní za rychlost a množství informací je absence kritického odstupu, poukazuje mrazivá satira *Vrtěti psem* (1997, režie Barry Levinson). Tyto snímky opakovaně potvrzují, že od 50. let je televize nedílnou součástí americké politiky a společnosti vůbec, novým „členem rodiny“ (jak to ukázal již Levinsonův *Avalon*), a zároveň předvádějí leccos z podivuhodných proměn tohoto doslova dějnotvorného média – jedna z nejpozoruhodnějších kapitol jeho vlastních pestrých dějin se přitom pojí s válkou ve Vietnamu (viz DOHERTY, Thomas: *Cold War, Cool Medium. Television, McCarthyism, and American Culture*. Columbia University Press, New York 2003; SOBCHACK, Vivian (ed.): *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. Routledge, New York – London 1996; ANDEREGG, Michael (ed.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*. Temple University Press, Philadelphia 1991).

Nejnovější kniha mediálního teoretika (i praktika, filmového a televizního scenáristy, dramaturga a režiséra) Martina Štolla, autora monografie o Janu Špátovi a také cenné příručky o režisérech-dokumentaristech (ŠTOLL, Martin: *Jan Špáta. Pesimista rozumem, optimista srdcem*. Malá Skála, Praha 2007; ŠTOLL, Martin a kol.: *Český film. Režiséři-dokumentaristé*. Libri, Praha 2009), mapuje počátky televize – ve smyslu mediálního, technického, institucionálního a sociálního fenoménu – v Československu. Nejedná se tedy o dějiny ČST, ale o důkladné postižení jejího zrodu a ještě spíše jejího „prenatálního vývoje“. Více než polovina knihy se věnuje předebrám, předobrazům, saha-jícím až kamsi k roku 1919, tedy poměrně dlouhému a nijak přímočarému procesu, jenž vyvrcholil zahájením vysílání, od 1. května 1953 zkušebního a v následujícím roce, 25. února 1954, k šestému výročí „Vítězného února“, konečně pravidelného. Sám autor o své motivaci, proč věnuje tolik prostoru etapě před zrozením televize, píše: *Daleko zajímavější se mi totiž jeví období před zahájením vysílání. Je proměnlivé, dobrodružné a v komplexnějším pohledu i dosud málo zpracované. Dat spojených s vývojem naší televize je samozřejmě víc a mnohá jsou důležitější než to, které je zámkou tohoto textu (s. 7)*. A nepřekvapí, že se má jednat hlavně o starší data.

Štollův příběh o naší budoucí televizi je výborně podaný; ano, je vskutku zajímavý. Nebudu se pokoušet o „stručné shrnutí děje“, raději doplním informaci, že psanému slovu stylově předchází televizní obraz, tedy film o jednom z nejvýraznějších českých propagátorů a popularizátorů televizního vysílání v období první republiky: *Vizionář televize Jaroslav Šafránek* (2010, režie M. Štoll). Co se týče knihy, podstatné je, že se opírá o solidní archivní výzkum. Autor přirozeně věnuje značný prostor technickým otázkám. A patrně se na tomto poli dopouští drobných nepřesností (viz ŠMÍD, Milan: *Když byla televize v plenkách – Několik poznámek k zajímavému čtení* – <http://www.louc>).

cz/12/2410208.html, citováno k 15. 10. 2012). Dost možná se však jedná o přijatelnou cenu, již kulturně historické práce vstřebávající poznatky a postupy různých disciplín platí za celkově objevné či zajímavé analýzy složitých fenoménů.

Další rovinou jsou autorovy úvahy o *zrození televizního národa*: *Zároveň si dovoluji, inspirován názvem klasického filmu Davida Warka Griffitha *Zrození národa* (*The Birth of a Nation*, 1915), zavést novotvar televizní národ, kterým označuji nejen skutečné televizní diváky po zavedení vysílání, ale též diváky potenciální a metaforicky i celou společnost všech národností obývajících území Československa* (s. 8). Štoll klade možný bod zrodu *televizního národa* k roku 1961, kdy ČST vykazovala již milion koncesionářů (s. 177nn). Představitelé režimu si od začátku byli velmi dobře vědomi

propagandistického potenciálu nového média. Televize se měla stát vedle filmu nejdůležitější hláskou trouby komunistické ideologie. (Dokument ÚV KSČ *O stavu a nových úkolech Čs. televize z 24. 5. 1960: Slova V. I. Lenina, která svého času řekl o filmu – že je pro nás nejdůležitější ze všech umění – můžeme dnes plným právem použít též na televizi.*) Jenže zanedlouho zklame režim jeho vlastní „think tank“, intelektuální elita, která dá své kritické postoje nejzřetelněji najevo prostřednictvím filmu (plejáda mladých dramaturgů, scenáristů a režisérů), ale i v publicistických pořadech ČST. Faktem je, že od 60. let začínala televize ve společnosti hrát stále významnější, vlivnější roli. Na druhou stranu, v roce 1961 byla pořád ještě *batoletem* (etapu 1953–1959 nazval Štoll *Od kojence k batoleti*); vždyť se teprve v roce 1959 vymanila z područí rozhlasu a získala na něm plnou mediální, resp. institucionálně-organizační autonomii. Domnívám se tedy, že hovořit v tomto období o *televizním národě* je předčas-

né. Jakkoli samotnou myšlenku *televizního národa* pokládám za nosnou a oprávněnou.

Televizní národ je podle mého soudu plodem normalizace. V polovině 70. let vlastnila televizor již téměř každá domácnost, začalo pravidelné barevné vysílání na obou programech (od 9. 5. 1975) a „bedna“ se stala vážným konkurentem kina, klasického filmu. Komunisté transformovali svou ideologii do televizního seriálového

příběhu. A nelze popřít, že si získali pozornost divácké obce – *televizního národa*: *ztichlé večerní sídliště unifikovaně bliká v rytmu televizní obrazovky, lidé zapomněli na realitu a odešli „jinam“, do lépe obyvatelného světa televizního seriálu. Všichni přitom konzumují stejný příběh, který se ještě následně promítne do jejich reálných sociálních aktivit jako téma ke konverza-*

ci. Stačí se jen zvednout z pohodlné sedací soupravy obývacího pokoje, pohlédnout z okna paneláku a člověku se nabídne odvrácená tvář televizní reality normalizace. Tento svět je však složitější a skrývá v sobě mnoho problémů, které vyžadují řešení a odpovědné postoje. Případně občanské aktivity však s sebou nesou důsledky, pod jejichž tíhou většina uniká zpět do prostoru soukromí, do nenáročné televizní reality, a přijímá pasivní roli diváka (viz ČINÁTL, Kamil: *Televizní realita normalizace a její ideologický kód. Obrazy zla v normalizačních seriálech a ve filmu*. In: KOPAL, Petr (ed.): *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Casablanca – ÚSTR, Praha 2009, s. 248).

Mnohé národy v minulosti prokázaly vytříbený smysl pro nereálnou realitu, zpravidla spočívající v substituci problematického dneška myticko-heroickým bezčasím/dávnověkem. Už v polovině 19. století učinili čeští obrozenci z tehdejší politické nouze jedinou myslitelnou ctnost – národ

stojící na jazykově-kulturních základech, *národ silný duchem a bohatý dějinami*. Aneb: od obrozenecké historické imaginace k normalizačnímu „matrixu“...

Zkrátka, je poněkud škoda, že kniha o *zrození televizního národa* končí rokem 1961. Ale jak už bylo řečeno, hlavní těžiště jejího zájmu se nachází jinde. Není pochyb o tom, že se jedná o dílo zajímavé a přínosné. A stále jedno z mála, které se u nás dějinami stěžejních médií, ať už filmu či televize, zabývá. U knihy mapující (pre)historii televize by však rozhodně neměl chybět jmenový rejstřík. Jeho absenci pokládám za jednoznačně největší nedostatek. Rovněž bych velmi uvítal kompletní seznam použité literatury.

Petr Kopal



Pavel SKOPAL (ed.)

Naplánovaná kinematografie

Academia, Praha 2012, 557 s.

Štěpán HULÍK

Kinematografie zapomnění

Academia, Praha 2011, 475 s.

Nakladatelství Academia již po několika let vydává ediční řadu *Šťastné zítřky*. Ta je zaměřena na reflexi období komunistického režimu v Československu a čtenářům nabídla již několik zajímavých knih. U dvou z nich bych se rád zastavil třeba už proto, že se přes odlišné pojetí zaměřují na příbuznou tematiku.

Publikací, které by se věnovaly vývoji ve zdejší kinematografii v druhé polovině 20. století, nevyšlo po roce 1989 mnoho a ucelené dějiny českého filmu stále schází. Obě knihy tento nedostatek částečně napravují.

Naplánovaná kinematografie má podtitul *Český filmový průmysl 1945 až 1960*, z čehož je zřejmé, že se zaměřuje na první patnáctiletí fungování zestátněného filmu. Pod edičním vedením filmového historika Pavla Skopala vznikl sborník textů, které nejen v obecnější rovině, ale také prostřednictvím tematicky vyhraněných stu-

díí přináší řadu informací, jež nám pomohou nahlédnout do realizačního zákulisí tehdejší filmové tvorby a distribuce.

Kinematografie prošla v poválečném Československu dvěma významnými změnami. Nejprve byla v srpnu 1945 jako první průmyslové odvětví zestátněna, po roce 1948 pak podřízena ideologickým cílům komunistického režimu. Předkládané texty dosud opomíjené období podrobně zkoumají na podkladu široké škály archivních materiálů. Jednotlivé studie se zaměřují na organizační strukturu výroby či distribuční praktiky filmového průmyslu ovlivněné normami socialistického plánování: analyzují produkční kulturu barrandovského studia, zavádění koprodukčního systému v kontextu zemí východního bloku, specifika produkce Krátkého filmu a Čs. armádního filmu či rozběh výroby snímků pro děti a mládež. Z oblasti distribuce se věnují změnám role karlovarského filmového festivalu, historii Filmového festivalu pracujících či každodenní realitě pobjízdných putovních kin. Všimají si rovněž problémů s kinofikací a vývoje vztahu mezi státním filmem a televizí. Jak je uvedeno již na přebalu, sborník, do kterého přispělo celkem jedenáct autorů, záměrně opomíjí problém estetických norem socialistického realismu, který bývá s kinematografií 50. let nejčastěji spojován. Namísto toho se soustředí na instituční podmínky, kulturně-politický kontext či konkrétní realizační problémy, které doprovázely vznik a distribuci mnohem širší škály filmové produkce, než jsou kanonická díla socialistického realismu.

Předkládané texty plasticky vykreslují složitosti období transformace kinematografie fungující na základech kapitalistického podnikání do rámce centralizovaného socialistického systému. Můžeme sledovat střetávání různých sil, které tento proces ovlivňovaly, urychlovaly či brzdily. Období prvních poválečných let se jeví jako nadšenecká doba ustavování nekomerční kinematografické struktury, která měla napomoci vzniku

koncepční a umělecky hodnotné tvorby. Období po roce 1948 je časem utvrzování této struktury, jež ovšem zcela nepokrytě slouží ideologickým cílům komunistického režimu a potlačuje tvůrčí invenci filmařů. Přitom se ukazuje, jak směrodatný byl v tomto ohledu vliv sovětské kinematografie, která byla té místní vzorem.

Filmová tvorba byla vždy specifickým oborem, a proto její přizpůsobení plánovité výrobě, inspirované principy dalších průmyslových odvětví socialistického hospodářství, přinášelo řadu problémů. Především po roce 1948 byla snaha stále poměrně liberální procesy tvorby spoutat, ještě více centralizovat a důkladněji dohlížet na činnost filmových pracovníků. Střetávaly se tu sebevědomé síly řemeslně zdatných filmařů, kteří přes protektorátní dobu přenesli své prvorepublikové zkušenosti, se skupinami mladších agilních pracovníků, kteří do filmařských struktur pronikali díky podpoře aparátu KSČ. Neustávající reorganizace dramaturgických struktur v první polovině 50. let vedla k opakovaným krizím, hroucení výrobních plánů a napjatým vztahům ve filmařské komunitě. To mělo neblahý dopad na úroveň i rozsah tvorby. Důležitým momentem, který přispěl k ochromení produkce, byla aplikace direktivního průmyslového modelu výroby oproti svobodnějšímu modelu umělecké tvorby. V oblasti filmové distribuce se také prosazovaly nové funkční principy využití filmové produkce. Zmínit lze například síť kin Čas, zaměřených na prezentaci zpravodajské a dokumentární tvorby, nebo speciální filmové kampaně podporující vládní politiku. Jak podotýká editor, například studie o tzv. Filmovém jaru na vesnici ukazuje, že i hrané snímky mohly být v distribučním systému 50. let využity k prosazování hospodářských úkolů pětileték.

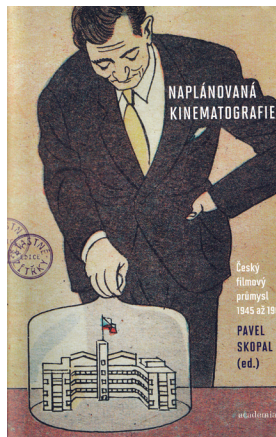
Například zájezd putovního kina, sám o sobě organizovaný jako ocenění práce v dané obci, mohl být doprovázen přijímáním pracovních závazků místními zemědělci.

Agitační přístup k filmové tvorbě byl pro první polovinu 50. let příznačný. Zábavné pojetí filmu se začalo prosazovat až v době politického „tání“ v druhé polovině dekadý. Funkční

nastavení filmařských struktur, které se tehdy stabilizovaly a profesionalizovaly, ukazuje, jak příznivě mohl promyšlený dramaturgický systém ovlivňovat uměleckou úroveň filmové produkce. Do dramaturgických orgánů nastoupili namísto politických nohsledů skuteční odborníci a nově nastavený systém dovoloval i v rámci centralizované produkce určitou míru kolegiální soutěže mezi tvůr-

čímí skupinami. Takto nastavené podmínky umožnily v 60. letech nástup nové vlny českého filmu a rychlou obrodu čs. kinematografie. Text Petra Szczepanika příznačně nazvaný *Machři a diletanty*, který mapuje období reorganizací a politických zvrátů mezi léty 1945–1962, je cenný v tom, jak podrobně popisuje složité pohyby v rámci kinematografie a poukazuje na důležitost nastavení systému. Ten může schopné jedince buď vytěsňovat, nebo jim naopak dávat prostor pro rozvinutí jejich tvůrčího potenciálu. Jestliže to první se dělo do roku 1955 a po roce 1969, to druhé v mezidobí těchto let. Funkčnost ekonomického systému filmové výroby a inspirativní kulturní prostředí nakonec vedly k tomu, že se čs. kinematografie přes krizové období stalinistické éry stala během 60. let jednou z nejlépe fungujících, reprezentativních složek socialistického hospodářství – do doby, než byla „normalizována“ a upadla do umělecké agonie.

Právě konec československého filmového zázraku je námětem druhé z recenzovaných publikací. Podtitul



knihy *Kinematografie zapomnění* zní: *Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Filmový historik a dnes též aktivní scenárista Štěpán Hulík se v ní zabývá doposud nezpracovaným obdobím dějin čs. filmu, jež sleduje prostřednictvím dění ve výrobním centru českého filmového průmyslu.

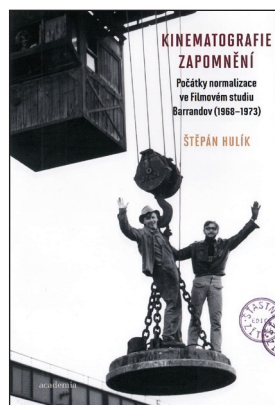
V úvodu knihy zachycuje krátkou etapu Pražského jara a úspěchy, jichž se domácím filmařům podařilo dosáhnout nejen na poli uměleckém, ale také v širší oblasti společenské. Poukazuje též na institucionální příčiny tohoto úspěchu, který vyrostl z dobře fungující kinematografické základny. Popisuje, jak se vpád okupačních armád a následné politické změny podepsaly na filmové výrobě, která v letech 1968/1969 generovala řadu umělecky nadprůměrných děl. Věnuje se řadě tzv. trezorových filmů a také snímkům, které přes rozličnou míru rozpracování nebyly dokončeny. Exemplárním případem je povídkový film *Návštěvy*, jehož natáčení bylo zastaveno a všechny již realizované scény byly zničeny. Vězeňská tematika s politickým podtextem byla zkraje 70. let nežádoucí. Větší štěstí měly takřka hotové snímky *Archa bláznů* a *Pasťák*, které mohly být technicky dokončeny alespoň po sametové revoluci. Pozoruhodné jsou též zmínky o nikdy nerealizovaných autorských záměrech talentovaných tvůrců, kterým na konci 60. let sebevědomí nescházelo, a proto dramaturgům předkládali jeden invenční námět za druhým. Vývoj na politickém poli však byl rychlejší, a tak mnohé z nadějných látek byly zamítnuty, aby posléze začali být z kinematografie vytěšňováni i samotní tvůrci. Autor zachycuje konec nové vlny i osudy jednotlivých filmařů řazených do tohoto proudu v prvních normalizačních letech. Zřejmě nejceněnější jsou kapitoly, které líčí mechanismy personálních čistek v domácím filmu na počátku 70. let a perzekuci „svěhlavějších“ tvůrců. Vedle nich jsou načrtnuty i portréty režisérů či dramaturgů loajálních normalizačnímu režimu.

Likvidace „českého filmového zázra-

ku“ pod taktovkou několika politickou mocí dosazených, charakterově slabých a odborně nekompetentních jedinců do rozhodujících funkcí je bez nadsázky jednou z největších tragédií české kultury 20. století. Štěpán Hulík popisuje tento proces detailně a barvitě. Nástup barrandovského normalizátora, ústředního dramaturga Ludvíka Tomana, jehož

krédem bylo důsledné potlačování myšlenkové svobody a tvůrčí invence ve jménu „ideologické čistoty“, českou novou vlnu doslova pohřbil. Příznačné pro strategii tohoto barrandovského démona bylo, že pokud spolupráce některých filmařů fungovala a přinášela třeba jen dobré řemeslné výsledky, snažil se ji různými způsoby narušovat. Tvůrčí souznění a kompaktní pracovní kolektivy byly pro něj nebezpečnými jevy, které bylo třeba v zájmu zachování vlastní moci, jež nepokrytě sloužila politické objednávce, eliminovat. Podobných nomenklaturních postav se přitom ve vedoucích barrandovských funkcích pohybovalo během sledovaného období několik. Velmi dobře fungující dramaturgické struktury kinematografie 60. let byly rozmetány a ty nové podřízeny politickému diktátu. Tvůrci, kteří nebyli ochotni vládnoucímu režimu posluhovat, se ocitli pod tlakem a jejich svobodná iniciativa byla všemožně potlačována. Svízelné osudy Pavla Juráčka, Evalda Schorma či Ladislava Helgeho jsou toho příkladem. Další kvalitní tvůrci se režimu později více či méně přizpůsobili, ale jen málokdo byl schopen navázat na uměleckou progresivitu tvorby 60. let. Věra Chytilová je v daném kontextu výjimečná.

Na opačném konci filmařské komunity se pohybovala řada osobností, které normalizačnímu režimu nepokrytě sloužily. Jejich ústřední motivací přitom často nebylo ani tak ideologické přesvědčení, jako spíše osobní finanční zájmy. Cele loajální filmaře,



kterí byli ochotni natočit cokoli už jen proto, že za to dostali dobře zapláceno, si systém hýčkal. Filmová produkce podle toho také vypadala. Přes udržení její kvantity byl kvalitativní propad značný. Čistky a nově nastolené poměry v kinematografii českou filmovou tvorbu poznamenaly velmi negativně. Ta se během normalizačního

dvacetiletí z šoků prodělaných na začátku 70. let nikdy nevzpamatovala. Štěpán Hulík se ve své publikaci zaměřuje především na toto počáteční období prověrek a reorganizací. Výsledky jeho orálně-historických aktivit, díky kterým byla zaznamenána řada rozhovorů s pamětníky tehdejších událostí, jsou cenné. K detailnímu vykreslení normalizačních poměrů ve filmovém studiu pomohlo autoru publikace i zpřístupnění barrandovského archivu, kde se dochovala řada pozoruhodných dokumentů – od produkční korespondence přes posudky filmařů až po jednotlivé scénáře. Ostatně vedle fotografií kniha přináší i přetisk některých listin.

Kinematografie zapomnění je velmi dobře strukturovanou publikací s informačně zajímavým a čtivým obsahem. Scenáristická průprava autora je ve stylistice patrná a přínosná. Cenné je i to, že Štěpán Hulík nepřistupuje k tématu s ideologickými předsudky. Ostatně kdyby tomu tak bylo, těžko by si našel cestu i k lidem, kteří byli aktivní součástí normalizačního režimu, a těžko by dosáhl jejich ochoty vypovídat. Vracet se k minulosti s rizikem, že sdělované informace někdo v zájmu senzacechtivosti zneužije, by pro aktéry tehdejších událostí bylo stěžejní únosné. Sada rozhovorů, která knihu doplňuje, je výsledkem opatrného přístupu: snahy nahlížet historii ne přes ideologické brýle, ale především na základě svobodného bádání oproštěného od vnějších politických či vnitřních autocenzurních vlivů.

Petr Slinták 