



ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA II.

Jan Jaroš

Pro své zaměstnance Česká televize připravuje interní studijní projekce vybraných archivních televizních děl, které vznikaly v období od začátku vysílání v roce 1953 do konce 80. let minulého století. Nejenže některé tituly po letech opět ožívají, promítnuta jsou též archivní díla, která nikdy nebyla po svém natočení odvysílána. Promítané televizní pořady jsou doplněny odborným úvodem, v němž je dílo zasazeno do kontextu tvorby a doby. Zájemcům o televizní tvorbu Československé televize nabízíme na tomto místě rozbor těchto děl.

Také v druhém pololetí roku 2022 se v rámci projektu ČT KINO ARCHIV uskutečnila řada projekcí dlouho neviděných nebo vůbec nikdy neuváděných titulů, jejichž výběr mapoval tvorbu zejména 50. a 60. let. Byla různorodá a prozrazuje, že záhy po spuštění televizního vysílání v roce 1953 mnozí později slavní tvůrci (zejména režiséři a scenáristé) začínali právě v tomto médiu. Museli si hlavně osvojit postupy účinné právě na televizní obrazovce, tehdy doslova miniaturní. Naučili se používat obličejové detaily i dvojportréty rozmlouvajících postav. Pracovali s téměř dokumentárním zakotvením příběhu při exteriérových průhledech, vedle nichž bez zábran začleňovali v zásadě iluzivní, divadelní nebo toliko náznakové, symbolické kulisy v zobrazení příbytků či jiných uzavřených prostor.

Prozkoumávali vhodný herecký projev, poznamenaný nutně jevištní zkušeností, neboť často sklouzává ke kabaretní komice, příznačná je výrazová přemrštěnost, aby byla zřetelná i na obrazovce. Kamera bývá statická, nepohyblivá, veškeré dění se odehrává před ní, střídá nanejvýš úhly či místa pohledu. Příběh, jenž tehdejší společenské poměry s doznívajícími politickými procesy a stále tuhou stalinistickou diktaturou líčí jako bezproblémové a úsměvné, naplněné nanejvýš privátními, nejčastěji rodinnými prkotinami (a už v tom lze spatřovat zásadní ideologický podtext), bývá poskládán z jednotlivých, víceméně samostatných epizod, které v řadě případů prozrazují inspiraci zábavními divadelními formami.

1

Tyto pořady se zachovaly jen díky tomu, že byly pořízeny na filmový pás (a nebyly tudíž vysílány v přímém přenosu, jak tehdy bylo obvyklé). Jejich technická kvalita – obrazu i zvuku – přitom zajistila, že nebyly později skartovány jako nevysílatelné, a tudíž zbytečné pro další archivaci. Upadly sice v pozapomnění, neboť jejich ideologický dopad se kvůli vyskytujícím se naivnostem ukázal být málo přínosný či dokonce kontraproduktivní, ale v budoucnu bývaly občas uváděny, zvláště po roce 1990.

Satira po socialisticku

Například Josef Mach stvořil jakési kabaretní pásmo **Pane vrchní platit!** (1954), pořízené v primitivních, jen obrysově se měnících hospodských kulisách, kde tatáž dvojice (Stella Zázvorková, Jaroslav Maška) prochází restauracemi nejrůznějších cenových skupin, kdy zjišťuje, že tentýž pokrm – buřty s cibulí – může nabývat nejrůznějších matoucích názvů cizokrajných i tuzemských, pokaždé patřičně drahých. Až v té nejlevnější provozovně se s obsluhou (pokaždé pitvořící se Miloš Kopecký) dohodne, že své vlastní buřty prodají, protože v těch honosnějších jídelnách už došly. Dostanou za to nejen přešel jídel, ale navíc jim číšník ještě zaplatí.

Zápletky i jejich herecké zpřítomnění je těžkopádné a nepomůže ani stylizované mručení obsluhujícího personálu, ani jeho obřadné přecházení kolem zmatených hostů. Některé okamžiky vykazují možný původ v bizarních jevištních skečích, třeba dobře vypointované dohadování, zda do sklenice piva spadla moucha nebo pavouk. Zajímavé je, že obdobné téma jako film ve filmu zpracovává i „kinová“ mikrokomedie Františka Lukáše **Platit prosím** (1956), zesměšňující málo profesionální chování číšnictva – jednoho z přidrhlých číšníků ztělesnil opět Kopecký – a málo platné stížnosti hostů, jak to vše zachytila skrytá



kamera. Výpovědi se liší jedině v konečném rozuzlení: zde ředitel podniku Restaurace a jídelny, přítomný promítání, obviní filmaře z pomlouvání a jejich záběry označí za vymyšlené.

Zdeněk Podskalský roku 1954 debutoval rovnou dvěma krátkými snímky. Ve stylizované satíře **Posvícení** (1954) svedl poprvé před kameru budoucí úspěšnou dvojici komiků Vlastimila Brodského a Jiřího Sováka. Sehráli tu podnikavé venkovany, kteří se rozhodli na černo – bez patřičného povolení – zabít prase. Brodského sedlácký vyuk se pokouší prase přemalovat, aby vypadala, že dostalo zhoubnou červenku, a vyhnul se tak povinné odevzdávce masa. Sovák ztělesnil kibicujícího souseda, jenž se posléze rozhodne pomoci. Vyrcholením je groteskní chytání prasete, které je ovšem zpodobněno jako veskrze antiiluzivní, překližkové, přemístované na kolejniče; lze to vnímat jako svého druhu svérázně ozvláštňení. Ovšem selský dvorek i vesnická zástavba v pozadí jsou ve své „autenticitě“ divadelně kaširované stejně jako zemitá prezentace obou protagonistů. Takto modelované postavy rovněž vesnického původu pak úspěšně oba komici ještě několikrát zopakovali – připomenu aspoň celovečerní komedie (vesměs Podskalského) jako **Kam čert nemůže, Spadla s měsíce** nebo **Světáci**.

Téhož roku Podskalský ukončil i další televizní snímek **Příběhy lásky plné**, k němuž scénář sepsal debutující Jaroslav Dietl. Ústřední hrdinka (ztělesnila s trochou koketnosti Vlasta Chramostová, za níž se tyčí ateliérové pozadí s vévodícím nejstarším typem tehdy prodávaného televizního přístroje) se v několika povídkách svěruje se svými milostnými zkušenostmi – přesněji s tím, jak ji oslovovali a na schůzku zvali rozliční muži. Ti jsou vylíčení jako vlezlí chlubilové, kteří předstírají vlastnosti, znalosti a postavení, které rozhodně nemají, někteří se vyznačují neodbytnou výřečností, jiní zbabělostí, další couvnou před přijetím zodpovědnosti.

Většinou však mužské postavy, ztělesněné např. Josefem Vinklářem nebo Milošem Kopeckým, zůstávají neobratně, křečovitě načrtnuté, čerpající z trapného zveličení, jak dokládá nezvládnutý výstup s kytaristou Jaroslava Mareše, jenž v závislosti na svém rozpoložení volí nutkavost hudebního projevu, zatímco časopis čtoucí hrdinka (jmenovitě se jedná o Květy z 2. prosince 1954!) marně dává najevo svůj nezájem. V podobné situaci se ocitá též Kopeckého svůdník, jenž se prezentuje jako (pseudo)znalec filozofie i hudby, ale v nejméně žádoucím okamžiku se mu vysype nedovřená skříň s dívčím prádlem a v pouzdru na housle se skrývá lahev alkoholu.

Hrdinčiny komentáře nabývají rozměru svérázně osvětové přednášky jakoby ilustrované konkrétními příklady. Roztomilá je inscenačně nápaditá pošťácká epizoda s Rudolfem Hrušínským, jehož manipulativní chlapík nejprve (řečmi o placení alimentů) vystrnadí původního nápadníka, aby se pokusil zaujmout jeho místo. Nicméně ani on neuspěje, jak prozradí závěrečné „zcizující“ rozuzlení, kdy do záběru vejde manžel, omluví se divákům, že vyrušuje, a po ženě požaduje, aby mu šla uvařit večeři.

Příběhy lásky plné, které naštěstí nepracují s tak iluzivní scénografií jako **Posvícení**, lze tudíž považovat za svérázný příspěvek k diskusím o roli ženy ve společnosti, naznačuje, že emancipovaná žena, v tomto případě sama nepracující, neboť nejspíš setrvává v domácnosti, odmítá být pouhou mužovou kořistí (ostatně zaslechneme slova, že nechce zpochybnit roli mužů), oslněnou planými sliby silnějšího pohlaví, než se ukáže, že i od ní se očekává služebnost v manželství.

Svérázným (anti)feministickým dílkem je rovněž snímek **V parku na lavičce** (1957), kde excelují Josef Kemr a Rudolf Hrušínský v úloze tatínků, kteří na veřejnosti vezou nejen kočárky se svými potomky, ale navíc převzali i ryze ženské práce, ať již je přímo před kamerou předvádějí (pletení svetříku, zašívání ponožky) nebo o nich mluví a vyměňují si zkušenosti (to se týká vaření). O své manželky se starají natolik usilovně, až sami zženštili ve svém chování, dokonce tvrdí, že jsou vlastně průkopníci nově utvářených rodinných svazků.



Komediální hříčku, která začíná dokumentárním průhledem do skutečného parku a teprve pak pokračuje ateliérovou hlavní sekvencí, natočil Stanislav Strnad. Vyznačuje se přesvědčivými, hravými dialogy, které oba herci skvěle zvládli, polidštili, okořenili je něhou jak ve vzájemné uctivosti, tak v jistém smolařství, které se podepisuje na jejich počínání. Stačí si povšimnout jisté nešikovnosti spojené s výraznou humornou nadsázkou, která se projevuje jak u pletení, tak o látání ponožky, která skončí přišita ke kalhotám. Když se muž pokusí ji odstříhnout, odstříhne si i notný kus kalhot. Sotva uvěřitelnou nadsázkou přisuzují toliko jejich zbytečně okázalému rozhodnutí, že nemluvňata budou vychovávat nikoli změkčile jako jejich matky, ale v přísném „spartánském“ duchu, rozhodnutí jim odepřít dudlík. Ale donucení jejich křikem záhy kapitulují...

Rádoby angažovaným počinem je snímek **Satirik a humorista** (1955), hříčka, u níž nejsou známa jména scenáristy ani režiséra, zato nelze pominout přítomnost zřejmě již osvědčené dvojice Brodský – Sovák. Ti chystají různé veselé příběhy, ale pokaždé jim vadí „příliš mnoho politiky“, která by se mohla někoho dotknout, takže se od současnosti vydávají do stále vzdálenější minulosti. Protagonisty navrhovaných zápletek ztvárňují sami, avšak někdy vystupují ze svých rolí, když se je pokoušejí komentovat.

Příběhy zasazené do období meziválečné republiky (zkrachovalý bankéř zavřený ve vlastním sejfu), do období rakousko-uherského mocnářství (při lascivním přihlížení kankánu, jak jej v jakémsi šantánu tančí trojice dívek, se ukáže, že zdánliví spolubesedníci jsou ve skutečnosti tchán a jeho zeť), do středověku (kdy z válek se vracející rytíř požaduje na alchymistovi slíbené bohatství) a do pravěku (kde se rozhoří diskuse o rozdělávání ohně) se bohužel vyznačují těžkopádností, humorem příliš strojeným, než aby skutečně pobavil – dokonce si povšimneme drobných pauz v toku děje a zejména dialogů, dělaných zjevně proto, že se tam přepokládal divácký smích. Nefunguje totiž ani samotné spisování nápadů postupně se zpíjejícími autory, sedícími opět v náznakové hospodské kulise, ani jejich zhmotňování do možného tvaru.

Postřehněme drobné stop-triky, které se projevují třeba v nenadálých změnách oblečení, největší atrakcí ovšem je, když v samotném závěru se Brodského scenárista odhodlá vylézt po stěně až na strop, po němž se prochází hlavou dolů. Tehdy také zazní, že diváci se určitě pobaví, i kdyby se mělo jednat o naprostou koninu, která snad nikoho z „výše postavených“ nenaštve. Autoři se nespíš inspirovali na svou dobu skvostným animovaným i hraným filmem **Dárek** (1946), na němž spolupracovali Jiří Trnka a Jiří Krejčík. Ten také rozvíjí scenáristovy trampoty se zpracovávanou látkou, mění se k nepoznání při průchodu jednotlivými zastávkami ve filmařské mašinerii. Zde ovšem hlavní hrdina rozmlouvá sám se sebou v zrcadlovém odrazu.

V roce 1956 natočila ČST propagační skeč **Přihlašte své televizory**, kterým vyzývala své diváky, aby zaplatili koncesionářský poplatek. Režisér Zdeněk Roman zvolil podobu grotesky, zbavené slov a opatřené zrychleně natáčeným pohybem (chůze i pády), ať již se hlavní hrdina (Miloš Kopecký), vystrašený novinovou výzvou k placení, pohyboval po ulici, lezl na střechu, kde odmontoval anténu a přinesl ji do pokoje, nebo se se ženou a dcerou přetahoval v bytě, kdo bude pod duchnou sledovat televizi a kdo držet anténu. Při finálním úprku, kdy jej jakoby pronásleduje pošťák chtějící mu předat nějakou zásilku, se ocitá až na poště, kde raději požadovanou sumu zaplatí. Směšnost dění však často hraničí s trapností, je zbytečně prvoplánová a chtěná. Herecky přepjaté.

Zajímavé je porovnat tuto nabádavou agitku s dobovým stavem. Roku 1956 bylo evidováno 75 934 televizních přijímačů, to znamená, že jeden přístroj připadal na více než padesát domácností.^{1/} Proto bylo tehdy běžné – zejména na vesnici -- kolektivní sledování televize, kdy se zájemci shromáždili v nějaké velké místnosti (v hospodě, na obecním úřadě apod.) nebo i na veřejném prostranství, jak ukazuje italský film **Díra**, dějově vztážený k počátku 60. let.

Krátké hrané agitky, zhruba čtvrt hodinové, které kritizovaly některé nešvary nebo naopak vyzývaly k překonání „zastaralých“ předsudků, nevznikaly jen v televizi, poněkud protismyslně se jim věnovali i ve



Studiu dokumentárních a zpravodajských filmů, třebaže hlavním odběratelem byla nepochybně televize, v jejímž archivu se také dochovaly. Společným rysem bývala nezastřená proklamativnost. Výrobní zakotvení jistě vedlo také k tomu, že se tyto produkty zpravidla odehrávají v reálném prostředí (zejména vesnice), které však funguje spíše jako kulisa, přizpůsobená sledovaným ideovým záměrům. Navíc tyto rádoby úsměvné mikrokomedie natáčeli tvůrci, kteří se předtím i poté věnovali hlavně takzvaně politicky angažovanému (pseudo)dokumentu, takže stejné zacílení prosvítá i z přiznaně hrané varianty těchto příběhů.

Snímek Františka Lukáše **Jako ze škatulky** vznikl coby „pozitivní satira“ v roce 1954, vystupuje v něm řada populárních herců (Bohuš Záhorský, Lubomír Lipský, František Filipovský a další) a zesměšňuje ovládání zemědělských družstev rodinnými klany, které myslí jen na svůj prospěch. Avšak podíl viny nesou i ti, že na takové uspořádání přistoupili, vedeni rovněž vidinou nějakých výhod. Otec rozvětvené rodiny, jehož rozsáfle představuje Záhorský, vysvětluje během neuskutečněné svatby své zásady, obrací se s nabídkou svých služeb přímo na diváka, to jest do kamery, když zdůrazňuje přednosti takového počínání.

V jakoby retrospektivním objasnění událostí, které vedly k neúspěchu přichystaného svatebního obřadu, se dovíme o svévolném, ba násilnickém rozhodování o přidělených pracovních povinnostech, o bezdůvodných záměnách funkcí, což vedlo nespokojené vesničany až k protestní výpravě na nadřízený městský úřad. Tam se však dovědli, že pořádek si musí zavést sami – svolat schůzi a odstranit prospěcháře. Takové je ostatně poselství celého filmu: nepořádky sotva vyřeší nadřízené orgány, sami lidé musí do svých rukou převzít iniciativu i zodpovědnost, aby na združstevněné vesnici nekvetly lumpárny, ale zavládl tam ráj na zemi.

Další agitační komedie **Strejda je tu...!** pochází z roku 1961 a režíroval ji Eman Kaněra. Postavil ji na údajném podceňování vesnice a jejích obyvatel ze strany namyšleného (velko)města. Vlastně tu zužitkoval pradávnu averzi mezi sedláky a měšťany, jak ji zachytily mnohé literární i divadelní texty, ale zušlechtil ji. Vladimír Menšík si tu zahrál bodrého, výřečného a poněkud chlubitivého hejska, jenž před svým vesnickým příbuzným (Lubomír Lipský) ustavičně zdůrazňuje, jaké civilizační vymoženosti má ve svém bytě – lednici, tekoucí teplou vodou apod., protože se domnívá, že vesnice je beznadějně zaostalá.

Když později přijede na vesnici, zjistí, že vesnický příbuzný má stejně zařízenou domácnost, a navíc v garáži auto, už nemá ani chlívěk, v němž by choval prase, jakostní maso kupuje v obecní prodejně, dobře zásobené vším potřebným. Na vesnici se žije stejně dobře jako ve městě...

Jestliže první film pracoval se satiricky zahrocenou nadsázkou, když se chtěl vysmát podvodníkům, kteří parazitují na „společném díle“, nyní se téměř pohádkově ukazují chvályhodné výsledky, k nimž dospěla združstevněná vesnice, kde již neexistuje ani těžká dřina, ani bláto, ani pozůstatky dřívějšího myšlení, ale naopak záviděníhodná hmotná prosperita, všichni se totiž ztotožnili s budováním šťastných zítřků, které mezitím doopravdy nastaly.

Film se vyznačuje značnou těžkopádností jak vypravěčskou, která se vzhlíží v osvětové dikci a nabádání, tak zejména v pojetí rozmluv o skvělém materiálně zajištění, a tudíž šťastném životě. Ocitá se tak na pomezí nezamýšlené sebedeparodie, která zbožná přání docela vážně, ba úpěnlivě vydává za realitu. Nepomáhá ani přítomnost v té době již oblíbených hereckých hvězd, které se jen bezradně pitvoří, když se pokoušejí vtisknout uvěřitelnou bezprostřednost a opravdovost pronášeným slovům.

Satirické pořady se postupně měnily, rozšiřovaly svůj pohled i do zahraničí, kde se snadným terčem stával „zahnívající kapitalismus“. Mezi takové pořady patří rovněž Ironická soudní hříčka podle Stanislaw Lema **Existuje vlastně Mr. Johns?** (1963), kterou režíroval opět František Lukáš, tentokrát již výhradně pro televizi. Snímek pochází z doby, kdy se v televizi měnily technické možnosti záznamu, kdy se také vyprofilovali ryze televizní tvůrci, dokonale znající a ovládající televizní specifika, byť Lukáš patřil mezi méně



známé z nich (většího uznání dosáhl svými jedinečnými mikrokomedii třeba zkušený filmař Martin Frič). V nízkonákladové sci-fi podívané, zasazené do náznakových soudních kulis, rozehrál absurdní při, která se odehrává v Americe budoucích věků. Jedná se totiž o to, zda robotickými doplňky (nejen končetiny, ale i umělý mozek) vyšperkovaný pan Johns je ještě člověkem, který může být obžalován z neplacení účtů, nebo je nutné jej považovat za stroj, který vlastně patří firmě vyrábějící tyto součástky.

Vcelku krátká historka, která přirozeně kritizuje americký způsob života ulpívající jen na bohatství, se opírá o vtipně napsané rozmluvy, nápaditě zvukové efekty (pan Johns při každém pohybu svých končetin tak hlasitě vrže, až není slyšet, co se vlastně říká) i temperamentní herectví, v prohlubující se konfrontaci stále expresivnější. Ustavičně napomínajícího předsedu soudu představuje Jaroslav Marvan, jenž v krátkosti postihl přechod od přísnosti a trpělivosti k bezmocnému zhroucení. Advokáta robotické firmy ztělesňuje Oldřich Nový, jenž vykročil směrem k uhlazené vemlouvavosti, pod níž se skrývá bezohlednost a cynismus. Pana Johnse, jenž svými loutkovitě humpoláckými pohyby končetin připomíná robota, si zahrál Josef Bek a obdařil jej strojovou mluvou, navzdory tomu velice emotivní pod náloží stížností. Tvůrci se nebáli začlenit paradoxní přemety, kdy se zdánlivě jisté významy mění v pravý opak, otevírají však prostor pro zamyšlení nad lidskou jsoucností uměle pozměněného člověka, jenž upadl do dluhové pasti, protože jako špičkový závodník se již nemohl věnovat své profesi, protože soupeři požadovali jeho diskvalifikaci. V popředí se tak ocitá nejen otázka peněz, ale hlavně etický problém s umělou inteligencí, která je schopna hájit svůj původní lidský rozměr.

Během vánočních a novoročních svátků vládla zábava zbavená jakékoli pobožnosti a rozjímání

Vánoční období bylo pevně spjato s náboženskými konotacemi, které se komunistický režim pokoušel vymazat a nahradit je významy ryze světskými. Podobně jako Velikonoce, nejdůležitější křesťanský svátek připomínající Ježíšovo sebeobětování, se proměnily ve svátky jara s barvením vajíček, s pomlázkou, s kuřátky a zajíčky, také Vánoce měly ztratit svůj původní rozměr a stát se bezstarostným obdobím plným dětských her, hojnosti, dárků a zdobení stromečku, ale spíše je zaplnilo obžerství a vše pohlcující televizní zábava. Původní koledy s náboženským podtextem měly být nahrazeny novými, ryze světskými popěvkami. Asi nejlépe uspěla skladba **Vánoce, Vánoce přicházejí** z roku 1962, k níž slova napsal Zdeněk Borovec a hudbu složil Jaromír Vomáčka. Jemně ironizovala duchovně vyprázdněný, veskrze spotřební a požívačný průběh Vánoc, v němž se připomínka tradice stala zbytečnou nicotností. Vstoupila i do televizních pořadů, např. uzavírala písničkovou **Vůni jehličí** (1987).

Dny na konci roku se dělily do několika skupin – jednak se sdílela jímavá vánoční idyla, jednak převládla silvestrovská rozpustilost. K oběmu Československá televize připravovala každoročně příslušné pořady. Jedno prosincové odpoledne loňského roku nabídlo návštěvníkům několik typických ukázek. K Vánocům se vztahovala dvě povídky – spojovala se přítomnost dětského hrdiny, nuceného vyrůstat v neúplné či dokonce nefunkční rodině, a proto toužícího po pozitivním citovém zážitku, daném vysněnou rodinnou pospolitostí.

V rámci oblíbených bakalářských triptychů, které vznikaly na základě čtenářských námětů, vznikla **Lokomotiva** (1975), původně zařazená do povídkového pořadu **Vánoce, na které nezapomenu**. Scenáristicky ji zpracoval Jaroslav Dietl a režie se ujal Jaroslav Dudek. Ústřední dětskou roli tu ztvárnil tehdy devítiletý Jan Potměšil, když se poprvé ocitl před kamerou – později jej jako profesionálního herce proslavilo několik děl (jako **Bony a klid, O princezně Jasněnce a létajícím ševci**). V roce 1989 utrpěl vážné zranění, po kterém zůstal částečně ochrnutý, upoután na invalidní vozík. Přesto v herecké dráze dále pokračuje.

Lokomotiva se vyznačuje nenápadně jímavou vážností, kterou dodržel i Vladimír Menšík, jako strojuvůdce, jenž se chystá jako každoročně oslavit Vánoce ve vlaku – žije sám a nemá nikoho, s kým by mohl sdílet sváteční dny. Osud mu do cesty přivane malého Jirku, jenž na nádraží osaměl, když se – dle jeho slov –



maminka vydala hledat tatínka, zjevně alkoholika, jehož nikdy nespátříme, pouze o něm probleskne několik nenápadných vět. Prožijí spolu úžasné štědrovečerní posezení a zjistí, že jako vánoční stromeček lze ozdobit i fikus, že drobný dárek se vždycky nějak najde. Snímek se vyznačuje nezvyklou autenticitou, ať již se jedná o vlakovou soupravu, jejíž jízdu sledujeme v denních i nočních hodinách, nebo nuzně vybavený staromládenecký byt.

Největší podíl na věrohodnosti příběhu má ovšem herecké ztvárnění, které si dovedně pohrálo, jak s verbální, tak pohybovou složkou: Potměšil svému chlapci vtiskl jistou zasněnost, s níž okolí uvádí v omyl, dokonce si vymyslí, že v Praze na něho bude čekat příbuzná. Chová se naprosto bezprostředně, v dikci jeho hlasu objevíme podnikavou zvědavost i vděčnost. Menšík postihl počáteční váhání a rozpaky svého železničáře, obvyklou komediální nadsázku a s ní související průpovídky krotí, jakkoli příznaky takového počínání v podobě breptavého zajíkání a mumlavých vyrážených jednoslovných výroků snadno nalezneme. Dočasné setkání dvou osamělců dokládá, že není dobře člověku samotnému – a Menšíkův hrdina to dosvědčí náhlým rozhodnutím, když na poslední chvíli vskočí do vlaku, aby chlapce sám doprovodil k domovu, i když jej před tím svěřil do péče laskavé průvodčí. Zjihne pak, když hoch požádá, zda by jej před náhodným spolecestujícím mohl vydávat za svého tatínka.

Bočanova mikrokomedie **Řemen** (1978) takové ambice nemá – obratně, nicméně očekávatelně sestavená se záměrně pohroužila do úsměvné vánoční pohody, kterou nenaruší ani dobrosrdečný, ale příliš často smolařský Petřík (Jan Kreidl se později uplatnil např. v seriálu **Létající Čestmír**). Dobře míněné skutky zpravidla končí nějakou pohromou, jako když sousedce vysype z koše čerstvě usušené prádlo (načež následuje poetický záběr, jak se z výše pozvolna snáší do přízemí). Když maminka (Hana Maciuchová), která jej vychovává sama, zahořekuje, že v domácnosti jí chybí už jen pořádný řemen, chlapec se vypraví do obchodu, aby jej sehnal.

Režisér umně zasadil své protagonisty do mumraje předvánočního nákupního shonu v obchodním domě, kdy se chlapec zapovídá jak s postarší prodavačkou (Dana Medřická), tak s výřečným zlodějíčkem (Josef Dvořák), aby posléze spleť náhod a trapasů vyvrcholila v bytě, kam rozšafně důvěřivý Petřík, jehož doprovází laskavý policista (Jaroslav Satoranský), náhodně známé vlastně pozval. Nakonec nevádí ani určitá strojenost zápletek, nanejvýš když si okradený pán arogantně stěžuje na neschopnost policie, ani podprahová výzva, aby si lidé lépe hlídali své peněženky.

Schulhoffův **Silvestrovský trapas** (1970) nepřesahuje rozměr pouhého situačního skeče, v němž lékař skončí v posteli své pacientky, naneštěstí vdané, jejíž manžel se však ze služební cesty vrátí nečekaně brzy. Obsazení Miloše Kopeckého a Aleny Vránové staví na obvyklé typizaci: Kopeckého místy pohoršená, místy váhající, místy svůdnická postava šíří zdvořilostní lichotky, přesto vnímané jako bezmála neuctivé či urážející, zatímco poněkud prostopášná žena (samozřejmě ji zastihneme duchnou přikrytou až ke krku, když spolu rozmlouvají) ráda předstírá povznesenost. Nechybí ani „satirický“ motiv úplatků, kolem nichž je rozehráno úvodní nedorozumění, za které se doktor přichází omluvit, aniž tuší, k jakým koncům povede jeho návštěva.

Zbývá doplnit, že Československá televize hned od svých prvopočátků věnovala poslednímu dnu v roce velkou pozornost a pořizovala zábavní pořady. Nejstarší dochovaný pochází hned z roku 1953 – hodinový **Silvestrovský punč** ještě postrádá jakéhokoli průvodce, skládá se z několika víceméně kabaretních výstupů (ať již se jedná o hrané scénky, vyprávění vtipů či imitování známých osobností, zpívání až přehnaně budovatelské písně nebo „koncertní“ provedení klasických dechových skladeb), při jejichž sledování si měl divák připadat, jako kdyby seděl v divadle a pozoroval, co se děje na jevišti. Některé výstupy se dokonce odehrávají před zataženou oponou.



U popisovaného silvestrovského materiálu scházejí jakékoli údaje o autorech, takže sotva se dohledá, kdo toto pásmo napsal a kdo režíroval. Výsledný tvar prozrazuje, že ještě chyběly bližší představy o tom, jaká jsou specifika televizní zábavy. Jednotlivé příspěvky dokládají, na jaké ideologické mantinely tvůrci naráželi, když kritizovat bylo možné nanejvýš jen neškodné průvodní jevy, třeba nárůst sebestředné byrokracie, přisprostlé sportovní fanouškovství, přisouzené na boxerském utkání hřmotné ženě (Stella Zázvorková), eventuálně přebujelou pracovní tematiku, paradoxně vepsanou do kýčovitě melodické jakoby meziválečné. Společným jmenovatelem je tu herecká přepjatost a pitvořivá inscenační nadsázka provázená výrazovou bezradností, nad vším se pnou rozpaky a trapnost, které postihly i takovou veličinu, jakou byl Jan Werich, když se uvolil vyprávět nanicovatý vtíp.

Dochování tak rozsáhlého materiálu je skutečně výjimkou, z následujících let jsou k dispozici pouhé úlomky, které však prozrazují, jak se měnil přístup. Silvestrovskými pořady začínají provázet populární osobnosti, jako mimořádně úspěšní baviči prosadili zejména Jiřina Bohdalová a Vladimír Dvořák. Jenže z vysílaných pořadů se mnohdy dochovaly jen krátké výňatky, málokteré silvestrovské klání zůstalo k dispozici aspoň v zestručnělém sestřihu (např. **Co s načatým večerem**, 1965; **Rendez-vous při Dunaji**, 1970).

Animované pohádky vznikaly v televizi od jejich samotných počátků

Důležitou součástí televizní tvorby (nejen) 50. let představovaly záznamy loutkových pohádek. Věnovali se i jim i režiséři později proslavení vážnějšími, ambicióznějšími díly. Například František Filip pořídil v roce 1957 formálně animovanou pohádku **Čertův mlýn** (obdobné téma zpracoval klasickou loutkovou technikou již Trnka o šest let dříve), ve skutečnosti však záznam loutkového (maňáskového) představení v kreslených kulisách a s obličejově nehybnými loutkami, avšak s použitím ryze filmařských technik – pracuje s jízdami kamery, která sleduje pohybující se postavy, mění velikost záběrů od detailu až po celek, používá stříhovou skladbu pro vyjádření zamýšlených významů.

Podobně zpracovaných projektů, jak se zachovaly ve fondech Národního filmového archivu a České televize, vzniklo v raných dobách ČST vícero: již v roce 1953 to byl osmidílný seriál Bořivoje Zemana **Spejbl a Hurvínek**, dále „kusovky“ **Čert a bába** (1956), která též pracuje s maňásky, dále **Císařovy nové šaty** (1955), pojednané jako stínohra, a **Statečný cínový voják** (1955) kombinující reálné prostředí (hořící krb a malý chlapec, jenž si čte) s nepohyblivými loutkami. Tento snímek je zajímavý animačním pojetím (cínový voják je nehybná, vzhledově neproměnná figurka přibitá hřebíčkem k podstavci; tanečnice se pouze otáčí kolem své osy, pokud zavane vítr) i hlasovým doprovodem Františka Smolíka, jenž dění doprovází zestručněnou verzí Andersenovy pohádky, jejíž tragický konec zůstal zachován, jakkoli oba protagonisté končí jakoby milostným obětí, byť nevědí, zda žár pociťují ze své horoucí lásky nebo z ohně, do něhož vinou prudce zavanuvšího větru spadnou.

Všechny jmenované tituly, které lze považovat za záznam příslušného loutkového představení, byť upraveného pro potřeby natáčení, jsou pořízeny na černobílý filmový materiál, jen u Čertova mlýna je nezvyklé použití barvy v době, kdy barevné vysílání bylo v nedohlednu – možná, že původně se počítalo s uvedením v kinech (podobně, jako tomu bylo s „revolučním baletem“ **Rudý mák/Červený mak** z roku 1955). Jenže výsledný tvar jednak nedosahoval ani celé hodiny, jednak se monotónně vyprávěný příběh dlouho až odrazujícím vlekem, spoutáván mnoha „lidovými“ popěvkami.

Námět vykazuje určitou příbuznost s Drdovými **Hrátkami s čertem** (a zejména jejich filmovou verzí z roku 1956): hrdinou je rovněž vysloužilý voják (namluvený rovněž Josefem Bekem), ovšem zmrzačený, neboť místo jedné nohy má dřevěnou protézu. Když chce z chátrajícího mlýna vyhnat čerta, všichni – s výjimkou malého chlapce – se mu bojí pomoci. Mnozí odvážlivci se prý nikdy nevrátili, protože je pekelník pohltil.

První část, která zachycuje jednak setkání se sestrou a jejími malými dětmi, jednak marné přemlouvání movitých i chudých sousedů, plný velice zdouhavě, schází tu nápaditost verbální. Pojetí postav odpovídají



dobovému ideologickému rozvržení: bohatý sedlák je nadutý, chudší chalupník se uchylují k výmluvám, krejčík je pak groteskně chvástavý, i když tak skrývá jen svou zbabělost, která se vzápětí přelévá do vypočítavosti a touhy přivlastnit si zásluhy, které mu nepatří.

Přijatelnější je potýkání s čertem, jenž se objevuje i mizí v oblacích hustého hnědavého kouře, který vysloužilci vyhrožuje roztrháním, pokouší se zlomit jeho odhodlání úplatky (koš peněz, nový kabátec) i dáváním poněkud stupidních hádanek s čísly narůstající až k počtu sedm, které voják hravě vyluští. Voják však projeví duchapřítomnost: chlapec mu přinese kohouta, jenž zakokrhá ještě před rozedněním, takže čert musí s nepořízenou odejít.

Zajímavé je herecké obsazení: kromě Beka uslyšíme Jiřinu Jiráskovou, která svým hlasem vdechla život malému chlapci, a Vlastu Buriana, jenž se zhostil čerta. Jeho mluva se ojediněle rozlétne k improvizacím proměňám hlasu, povětšinou se drží v intencích výhrůžných řečí do jisté míry sice směšných svou vemlouvavostí, ale přece jen prozrazujících potměšilého, nebezpečného pekelníka.

Čertův mlýn se poprvé vysílal o Vánocích roku 1957, v časech barevného vysílání se však na obrazovce již nikdy neobjevil, nanejvýš byly použity výňatky do stříhových pořadů (např. o Burianovi).

(Málem) zničené poklady

Dramatik František Pavlíček vystavěl svou televizní hru **Smrt Sokratova** (1969) na divadelním půdorysu, když téměř dodržel jednotu děje, místa a času. Pokud odhlédneme od rámuječích exteriérových dotáček, pohlcených v mlze a dýmu severních Čech, odehrává se celý příběh v jediné zanedbané místnosti během podvečerních a večerních hodin jednoho podzimního dne, kdy za rezignovaným, zahorklým malířem-restaurátorem Kubešem přijíždí dcera jeho někdejší družky, aby jej požádala o návrat k její matce, nyní po operaci vážně nemocné. Vyjasňují si nedávné konflikty, neboť mladá žena jej nesnášela a vlastně vyštvala. Jejich vzrušivé i smířlivé rozmluvy, kdy si vyjasňují leccos dosud nevyřčeného, prozrazují, jak obtížné je překonat pocit ublíženosti i připustit vědomí vlastní viny, natož nikdy nepřiznané city.

Pavlíček dokázal rozkrýt ledví různě zraněných, ale přitom již zapouzdřených lidských povah, skrze rozmluvy výtečně postihl smýšlení i rozpoložení jednotlivých postav. Dění vévodí ústřední dvojice, ztělesněná Radovanem Lukavským a Jaroslavou Tvrzníkovou, dlouho opatrně našlapávající ve svých výpovědích, co se týká dívčiny žádosti, aby svou dávnou láskou navštívil nebo jí aspoň napsal, na jedné straně a mužova odmítání na straně druhé, když s jistým zadostiučiněním sděluje, že cokoli konat z pouhého soucitu či dokonce s vědomím lži sotva co řeší. Vystane náznak, že tajené a nepřiznané, nikdy nenaplněné milostné okouzlení zablesklo právě mezi nimi – jak dokládá kradmý pohled na skrývané náčrty aktů pojmenovaných po mytické Dianě. Zatímco o příšedší „nevlastní dceři“ nevíme víc, než sama prozradí, pro malíře je výmluvný úvodní monolog, kdy se během chůze zdevastovanou, smogem pokrytou krajinou svěruje se svým údělem dobrovolného vyhnance, se svým vztahem k ženě, kterou musel opustit, protože láska k ní vyprchala – s trochou proklamativní dikce se tak dovídáme vše důležité o tom, jak trpká minulost ovlivnila jeho rozhodnutí uchýlit se do opuštěných končin, aby zapomněl a hlavně našel samotu, aniž by ztratil smysl pro zodpovědnost.

Pavlíček napsal životné figury, které v širokém výrazovém rejstříku herci zahráli, a režisér Jiří Bělka vykresal jemně klaustrofobní rozvržení událostí a pocit promarněného života, který protekl jak voda sepnutými dlaněmi, když si vypomohl citáty z římského klasika Ovidia, že jednou odváte události a city nelze znovu přivolat (Umění milovat, respektive jeho III. kniha nazvaná Rady ženám: „Proud, jenž uplynul už, se nedá zavolat zpátky“^{2/}) ani že není rozumné si přát, aby šťastná či nějak výjimečná chvíle trvala navždy, protože zevšední (z úvodu Proměn dokonce dvakrát opakuje tentýž citát: „Ver erat aeternum – jaro bylo věčné“^{3/}). Ztišené, vyčítavé rozmluvy, vedoucí k vyjasňování postojů, se povětšinou odvíjejí bez přítomnosti hudebního doprovodu, znějí toliko přirozené ruchy – šustění chůze, cinkot skleníček, melodie orchestrionu,



hlas sirény. Mezi jednotlivými větami, ať dořečenými či nedořečenými, se klenou zámlky, kdy hrdinové ztichnou v odtažitém gestu, při napití vína či zapálení cigarety. I kamera, proplétajíc se zaplněným bytovým prostorem, těká mezi nimi, mnohdy přeostřuje z jednoho na druhého, náhle je přibližuje do detailu, aranžuje umné kompozice, třeba malířův odraz na skle pootevřeného okna. A jen ojediněle nahlédne jakoby zvenčí, skrze otevřené okno na postavy, které u něho postávají.

Ale vedle ústřední dvojice se tu komíhají neméně důležité postavy vedlejší, ať již je to opilecký, násilnický řidič nákladních aut (Rudolf Hrušínský mu vtiskl jistou uhlazenost, danou jak mluvou, tak oholenou tváří, aby o to výrazněji zazněl konfrontační podtóny), u jehož hlavní hrdina bydlí v podnájmu. Obhroublého, ale přitom se obratně vlichocujícího primitiva sžírá pohrdání i vražedná nenávisť vůči „zhýralým umělcům“ (nalezne dívčí akty a vztáhne je ke své dceři). Marrně brání svým dětem, aby u podnájemníka vyhledávaly útulek i pomoc při učení a psaní slohových úkolů. Consuela Morávková, již pětadvacetiletá, a tudíž daleko starší než její školou povinné děvče, zdůraznila špetku koketnosti díky krátké sukni a postojům v ní, zatímco zhruba patnáctiletý Jan Hrušínský lépe souzněl se svým chlapcem, pojednaným ve výmluvnější zkratce, i v gestech a mluvě, v marném rozhořčení a touze u vstřícného jakoby domácího Kubeše nacházet azyl, naznačil bezradný odpor školáka vůči otcovým násilnostem a nespravedlivému obviňování.

A Kubeš, když se dověděl, že mladá žena má přijet, dokonce zamýšlel na několik dní odejít, aby se s ní nemusel setkat, ale právě kvůli vilným choutkám svého „pana domácího“ (ostatně svádivé tokání přece jen předvede) se rozhodl jinak. Dokonce se dovíme, že přezdívku „Sokrates“ mu ve vsi dali proto, že zvědavým dětem sděloval informace, které nebyly ve školních osnovách, případně se jim protivily, že stejně jako dávná Sokrates nerespektoval, ba prokoval místní autority, probleskne i motiv udavačství.

Ačkoli příběh samotný je veskrze komorní, nelze odmyslet jeho společenské zakotvení, zohledňující zřetelný ekologický protest. Znečištěním postižené severní Čechy s jmenovitě vyřčeným odkazem na blízký zámek Duchcov se stávají jakousi paralelou ke stejně rozvráceným lidským osudům, dokonce zazní, že proslulý svůdník Casanova, na Duchově prožívající poslední roky života, si prý na konci své pouti vybavoval tváře nikoli svedených žen, nýbrž všední obličej kterési bezejmenné služtičky, která se kolem něho jen mihla. Zdravotně závadné životní prostředí (když škodliviny v ovzduší přesáhnou přípustnou mez, rozezní se varovná siréna imitující zvuk tlučení na kolejnici) je sice postavami vnímáno jako cosi samozřejmého, ale o to silněji hřmí nikoli podprahový společenský kontext celé jen zdánlivě komorní výpovědi.

Smrt Sokratova – a k té skutečně dojde, když Kubeše, jenž vyběhl do ulic zaplněných mléčně bělavým smogem, srazí nákladní auto řízené patrně jeho domácím – patří mezi takzvaně trezorová, nikdy nevysílaná díla (zajisté kvůli patrnému pesimismu a očerňujícímu pohledu na socialistickou společnost), dlouho byla považována za ztracenou. Proto počátkem 90. let vznikl podle téhož scénáře snímek **Sokratův podzim** s Petrem Čepkem v ústřední roli. Smrt Sokratova byla sice smazána, ale našťástí se zachoval její záznam na kazetě VHS (původně asi na předchozím systému U-matic), který potají pořídil příslušný technik, byť výsledná podoba je technicky špatná, zejména ve vizuální složce je patrný trhavý, místy rozostřený obraz provázený rušivým vrčením ve zvukové stopě. Kazeta měla být předána Rudolfu Hrušínskému, od něhož se dostala k jeho synu Janu Hrušínskému, jenž ji zpětně poskytl ČT. Tak byla alespoň v této bohužel nevysílatelné podobě zachována pro budoucnost.

25. 1. 2022



- 1/ *Československá televize v číslech 1954-1964*. Praha: Studijní odbor Čs. televize, 1965, s. 25.
- 2/ Publius Ovidius Naso, *Lásky – Listy milostné – Umění milovati – Jak léčiti lásku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, s. 275 (překlad Ivana Bureše: Proud, jenž uplynul již, se nedá zavolat zpátky).
- 3/ Publius Ovidius Naso, *Proměny*. Praha: Svoboda, 1974, s. 23 (překlad Ivana Bureše: Věčné trvalo jaro).

Autor se narodil roku 1958 v Písku, vyrůstal v Putimi. Absolvoval Filozofickou fakultu UK, obor divadelní a filmová věda. Zaměstnán byl v Československém filmovém ústavu, v Týdeníku Televize, nyní pracuje v České televizi. Je členem identifikační komise Národního filmového archivu, přispívá do Týdeníku Rozhlas. Dlouhodobě zkoumá českou i zahraniční filmovou tvorbu v totalitních podmínkách (sborníky Film a dějiny). Sepsal řadu studií věnovaných českým i zahraničním filmařům, některé rozpracoval do monografických publikací či pro vzdělávací cykly Českého rozhlasu.