



ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA IV.

Jan Jaroš

Interní projekce České televize, které pod názvem ČT KINO ARCHIV pořádá pro své zaměstnance divize Vývoj a nová média (Projekt historické a teoretické analýzy televizní tvorby) ve spolupráci s Archivem České televize a s Vnitřní komunikací, zpřístupňují vybraná archivní díla zájemcům, kteří se takto mohou seznámit s televizní tvorbou, vznikající od začátku vysílání až do konce 80. let.

Režisér Jindřich Fairaizl^{1/} se na sklonku 60. let proslavil dvěma triptychy. V obou prozkoumal zacházení s těmi nejzranitelnějšími, kteří se nedokáží o sebe postarat, ať již z důvodu přílišného mládí nebo naopak stáří. Zůstávají tudíž odkázáni na cizí pomoc. V tom prvním, nazvaném *Inzerát* (1968), se zaměřil na nejmenší děti a vztah rodičů, potažmo společnosti k nim, v druhém cyklu, pojmenovaném *Starci* (1969), popsal situaci často nemohoucího stáří. Zatímco *Inzerát* ČST ještě stihla odvysílat, *Starci*, jejichž existence byla v dobových výkazech tvorby dokonce zapřena, se dočkali premiéry až po pádu předešlého režimu v lednu roku 1990.^{2/}

Režisér, jenž zaznamenávané dění a rozmluvy průběžně komentuje (řekněme s až rušivě vemlouvavou naléhavostí, rozčarováním a obavami z budoucna), si v obou případech vypomohl svého druhu happeningem, vědomě provokující událostí, který vyvolala určitou odezvu. V případě *Inzerátu* to bylo oznámení otištěné v novinách o výměně automobilu za malé děcko, u *Starců* (v úvodní části *Císařští poddaní*) to bylo například ponechání nedojedené porce jídla na stole a čekání, zda si ji někdo odnese. V *Inzerátu* byl samozřejmě tento výchozí impuls dramaticky zcela zásadní, neboť veškeré vyprávění se odvíjelo právě od něho, „jídelní“ epizoda napomáhá upřesnit mozaiku starých, často bezmocných a většinou beznadějně chudých lidí (pobírají nejnižší důchody v částce kolem 400 korun, což znamená pod hranicí existenčního minima, jak ostatně také zazní).

1

V archivním promítání byli uvedeni *Císařští poddaní*. Z kontextu vyplývá, že nejstarší občané, dožívající v často nedůstojných sociálních i lidských poměrech, se narodili ještě za rakousko-uherského mocnářství (proto se jim dostalo označení za císařské poddané), prožili dvě světové války a několik politických převratů a zpravidla skončili zcela ožebračení. Pokud si šetřili na stáří, netušili, že je měnové reformy (naposledy v roce 1953) o všechno připraví. Důležitý význam předělu mezi jednotlivými aktéry zaujímají fotoalba, zachycující zpovídání v bujarém, či naopak v rozšafném mládí, dosud plné naděje.

Ačkoli se *Císařští poddaní* opírají o velkoměstské zakotvení, kdy Fairaizl pozoruje, jak se davem lidí prodírají zejména stařenky se zavazadly, samotné postřehy se vztahují k vesnickému obyvatelstvu, ať již zastíženému ve svých zdevastovaných příbytcích, v nemocnicích a v domovech důchodců. Po celoživotní dřině se vyrovnávají s osaměním, přetrvává pocit bezmoci a zklamání, vrásčité obličej se často neubrání pláči, když zaznějí slova o situaci, v níž se nacházejí, a o vyhlídkách do příštích let. Především celková slabost (nemluvě o tělesném postižení, např. následkem mrtvice) se ukazuje být stěžejí překonatelnou překážkou, nejmladšímu z pacientů, opuštěnému všemi blízkými, je teprve 49 let.

Z tříště drobných postřehů se vydělují některé šířeji rozvedené epizody, črtající sytější portrét starého člověka – ať již jde o postavu bývalého kata (pracoval do roku 1950), jenž se přiživuje prodejem starého papíru, nebo o dosud noblesní učitelku hudby a jazyků (dceru slavné herečky Národního divadla Hany Benoniové a pěvce Bohumila Benoniho), která si na obživu musí stále přivydělávat doučováním dětí. (V závěrečné části *Čas pro tři miliony* se objeví například proslulý pražský vetešník Eduard Čapek /1884–1974/



v době natáčení už devětapadesát let nabízející zákazníkům své železářské zboží. Práce se pro něho stala nezbytností i potřebou.)

Celý triptych dokládá, že stát selhává v zajišťování pomoci těm nejpotřebnějším (což z různých hledisek potvrzují politikové, úředníci, lékaři i ošetřující personál včetně jeptišek), jak se leckdy čeká na úmrtí „v zájmu“ snížení stavu dosud žijících. Od starých lidí často zaznívají až panické (bohužel i oprávněné) obavy z pobytu v domově důchodců, jsou odhodlaní z posledních sil a v nouzi živořit ve svých chaloupkách, smíření s osudem. Jako ještě závažnější se ukazují zjištění o bezcitnosti nejbližších, často již dospělých a zaopatřených dětí, které své zestárlé rodiče odmítají přijmout do svých bytů či domů, protože by jim byli na obtíž, zato se zajímají o to, jak by se mohli zmocnit jejich důchodů.



Do téhož tematického okruhu rovněž spadá *Barometr* (1969).^{3/} Je to konverzační příběh o starých lidech, ženě a muži, byť dosud soběstačných a vzhledově zachovalých, kteří se do posledka pokoušejí uchovat si iluzi o vlastní důstojnosti – při náhodném setkání ve vlaku si proto navzájem předstírají, že se právě stěhují ke svým již dospělým dětem, jež se o ně postarají. Snadno si všimneme, jak se Emanuel Navrátil a Klára Štěpánová (možná vinou partnerovy nepozornosti je oslovována jako Štěpánková) ustavičně vracejí do minulosti, v dosti mimoběžné konverzaci si vybavují, kde pracovali, připomínají své dřívější osudy, záměry a předsevzetí, zdůrazňují své přednosti a také předsevzetí, čemu se hodlají věnovat, vysvětlují, proč opustili bydlení v Praze: vesměs jde o znechucení příliš „začouzeným“ prostředím. Ale také hodnotí, jak to prezidentu Masarykovi slušelo, když vzpřímeně seděl na koni.

Teprve pozvolna divák (a souběžně oba protagonisté) pochopí, že se vlastně stydí oznámit, že směřují do domova důchodců, Klára dokonce odmítá přijmout označení starobinec. Posléze jim nezbyvá než přiznat, že si o minulosti ledasco navymýšleli, přikrášlovali skutečnost, sami sebe líčili v zářivějších barvách. Sprádané plány na společné žití kdesi na venkově, ať již v Krkonoších nebo na Šumavě, záhy vyprchají, nastane šedá nezbytnost vydat se ke skutečnému cíli nastoupené cesty. Motiv „poslední večeře“ jako by evokoval podprahovou stísněnost, když si rozdělují pouhý uzenáč a oloupaná jablka. A onen barometr v titulu se stává jakýmsi symbolem cenné osobní věci, od níž by se člověk neměl odloučit, propůjčuje mu přece zdání jisté důležitosti, neboť představuje přístroj svého druhu výlučný.

Scenárista Alexandr Kliment (jenž text později přepracoval i do podoby rozhlasové hry) a režisér Antonín Moskalyk vytvořili komorní dílo, z valné části se odehrávající nejprve v kulisách vlakového kupé a poté v městském hotýlku, kde se oba – nezávisle na sobě – ubytovali. Jen ojediněle je vřazen průhled do krajiny či na reálné stavby (nádraží ve fiktivním Hrádku, domov důchodců, který se natáčel v Kuksu). V hlavních rolích spatříme Jarmilu Kurandovou (před *Babičkou* – rovněž Moskalykovou – snad jediná její hlavní role) a Ladislava Peška. Oba výtečně zvládají mluvní osobitosti svých postav, postihují laskavost v obličejí a též vzájemnou vstřícnost. Zatímco Kurandové uvěříme zestárlost její postavy (ostatně jí skutečně bylo kolem osmdesáti let), Pešek vykazuje poněkud zbytečně mladistvé rysy.

Oba v nenápadných gestech a díky častým detailům potvrzují svůj městský původ a jistou pěstěnost (výmluvné jsou letmé úpravy vlasů u stařenky či obřadné vytahování pamětihodných hodinek z kapsy saka u muže), což ostatně vysvětluje, proč si tolik vychutnávají poslední svobodné noci před nástupem do zařízení, které jim jistě promění jejich dosavadní existenci. Svým způsobem můžeme *Barometr*, rovněž se vztahující k domovu důchodců coby poslednímu, ale bohužel depresivnímu, a proto obávanému záchytnému bodu v lidském životě, považovat za jakýsi doplněk Fairaizlových *Starců*, avšak bez jejich hněvivé, ostře deziluzivní dikce.



Kliment při líčení osudů obou protagonistů zcela vypustil sociální akcenty, pominul, nakolik měli zabezpečené své běžné živobytí a jaké bylo jejich rodinné zázemí (nejspíš dožívali sami), důraz přesunul výhradně na psychologické aspekty ve vzájemném souznění obou hrdinů. Nenápadně popsal, jak každý z nich se drží vlastní linie rozprávění, které se často nijak neprotínají, proto málokdy nastává doopravdy vzájemné komunikace. Snímek sice neponouká k žádným jinotajům či ke společenským asociacím, avšak deziluzivní, naděje pozvolna zbařený pohled, spojený s laskavým ohlazením se do vzdálené minulosti, kdy oba hrdinové byli mladí, sotva vyhovoval požadavkům na optimistické poselství.

Snímek působí melancholicky, posmutněle, dojemně, s pouhými náznaky znepokojivých poměrů v domově důchodců (ve scéně, kde si stařenka skrže mřížce prohlíží svůj budoucí domov, spatříme téměř dokumentární pohledy na zubožené, možná i duchem nepřítomné tváře tamních obyvatel). S jistotou zprostředkovává těkavou podobu ohlazení starých lidí do minulosti, kterou si včetně sebe a svého počínání idylizují, s dojetím se ohlížejí za dávnými, často dětskými zážitky, jež jako by je dodnes naplňovaly svou intenzitou (třeba když si žena vybavuje, jak si v mládí k tělu tiskla ještě teplou vánočku). Kameraman Josef Šámal příběh zahalil do jakéhosi mírně přesvětleného oparu nostalgie, pracoval se statickými, přiměřeně výmluvnými obrazy, nechával prostor, aby zamýšlené významy či naladění dostatečně vyzněly, ve změkčovaném pojetí obrazu se soustředil na obě ústřední figury, ať již v detailu zachycoval tvář nebo celou postavu. Hudební doprovod Luboše Fišera evokuje rozměr dávných tklivých melodií, někdy však dosahuje téhož účinku opakováním týchž strohých, odosobněně monotónních řezavých, jakoby kovových zvuků.

Barometr se několikrát uváděl jen v období 1969/1970, poté – jistě kvůli jménu scenáristy, jenž zvolil dráhu politického disidenta – následovala dlouhá časová průrva a na obrazovky se vrátil až po pádu minulého režimu jako jeden z pozapomenutých, nijak význačných příběhů, jakých v druhé půli 60. let vznikla dlouhá řada. Ve své době však patřil k ceněným titulům, neboť scénář zvítězil v soutěži o nejlepší předlohu k televiznímu pořadu (scenárista si kromě honoráře odnesl odměnu 25 000 korun)^{4/}, získal rovněž mezinárodní ocenění na televizním festivalu v Monte Carlu.^{5/}



Podle divadelní předlohy Stanislaw Lema *Věrný robot*^{6/} natočil Jan Matějovský ateliérovou hříčku, kde se v zásadě anekdotickou historku o tom, jak se robot snaží sestrojít ideálního pána, pokusil povýšit na znepokojivé podobenství o nerozumném a pošetilem lidstvu. Spisovatel detektivek (Otakar Brousek) obdrží neobjednaného robota (Jiří Vala), zvažuje, zda by jej měl vrátit, ale záhy u něho zvítězí pocit výhodného nabytí – robota totiž získal zadarmo. Jenže stroj, k nerozeznání podobný člověku, mu počne nenápadně organizovat život, upozorňuje jej na vhodnější zápletky v právě psaném románu, zabraňuje, aby se dověděl nežádoucí informace – třeba během večírku, kdy přítomný policejní inspektor vypráví o uprchlém robotu, jenž je posedlý vytvářením umělého člověka.

Robot – není náhodné, že se označuje jako Graumer, nikoli nějakým výrobním číslem – svým způsobem vystavuje na odív i svou dozajista předstíranou polidštěnost, když opakovaně zdůrazňuje, jak pravidelně chodívá na hřbitov pobýt se svými dřívějšími pány. Spisovatel si ani nevšimne, že si nový přírůstek do domácnosti „přihýbá“ elektřiny, když se přisaje k zásuvce, že si potají objednává rozličné suroviny, z nichž sestavuje svého ideálního pána, jemuž by mohl vskutku oddaně sloužit, protože dosavadní lidi, u nichž pobýval, považuje za špatné. Když se robotův výtvar a spisovatel začnou hádat, jeden druhého považuje za vetřelce v bytě, přičemž se ukáže, že oba si počínají stejně vztahovačně a nesnášenlivě, robot jim s okouzujícím úsměvem podá otrávené pití, načež si objedná doručení na další adresu...

Valův robot se na první pohled jeví jako ideální sluha, jenž na vše myslí a vše zařídí, dokonce dbá o zdravou životosprávu svého stávajícího pána, konejšivě nabádavým hlasem mu třeba doporučuje, aby nemíchal různé alkoholické nápoje, ale ve skutečnosti je posedlý uskutečňováním tajených záměrů, jak se ukazuje



během spisovatelovy nepřítomnosti. Valův robot se svou až dotěrnou starostlivostí blíží tehdy obvyklé herecké modelaci umělých bytostí, až na bezduchost předem naprogramovaných skutků k nerozeznání podobných člověku, v tom případě nadaných vlastní vůlí, obratně skrývanou za monotónní mluvou. Naopak Brouskův místy nerudný, sebestředný a pití holdující spisovatel naplňuje představu poněkud zhýralého západního (pseudo)umělce spíše podprůměrných schopností. Také si všimneme – najmě v sekvenci s večírkem – až tanečně stylizovaných krouživých pohybů, jimiž se hosté při chůzi vyznačují.

Výmluvně rovněž působí scénografická stylizace prostoru (s dominantou pracovního stolu a postele), rozčleněného průsvitnými, stupňovitě rozestavenými paravany, za nimiž se pohybuje pouhá silueta procházející postavy. Zřetelná je jakási odlidštěnost a strojenost dění, která vynikne – i zásluhou toporně vícevýznamového inscenačního ztvárnění – zvláště během rozmluv při hraní kulečníku nebo během večírků, na který spisovatel sezval své blízké přátele mimo jiné i proto, aby se pochlubil svým umělým sluhou. Ohlasy v dobovém tisku byly rozpačité. Dušan Havlíček v *Kulturní tvorbě* ocenil, že režisér důsledně dodržuje zvolenou fantazijní polohu, avšak velká inscenační vážnost vedla podle něho k přecenění výchozí zábavné historiky.^{7/} Také Zdeněk Bláha dospěl v *Rudém právu* k závěru, že patos filosofického eseje zavinil ztrátu lehkosti a vtipu, o které se opírá předloha. Dokonce jako jeden z atributů pečlivě navozovaného nereálna postřehl deformaci akustické složky.^{8/}

Přímý přenos skutečný a předstíraný

Od zahájení televizního vysílání v roce 1953 probíhaly diskuse o specifice televizních programů – zvláště fascinovala možnost uvádět je v přímém přenosu.^{9/} Hledal se ideální tvar dokumentárních pořadů i hraných příběhů, zdůvodňovala se jejich osobitost oproti rozhlasu a filmu. Mnozí pisatelé zvažovali rozmezí mezi zábavou a poučením, případně politickou agitací, promýšleli uchopení estrády či soutěžních pořadů, vyjasňovali podobu televizní hry, zvláště s ohledem na miniaturní velikost obrazovky a její omezené rozlišovací schopnosti.^{10/} Z užívaných „kontaktních formátů“ zaujala zejména reportáž, známá sice již z rozhlasu, ale nyní obohacená o obrazovou složku, a tudíž jakoby názornější a věrohodnější. Záhy se uskutečnily první pokusy s hranou inscenací, která by zachovávala rozměr reportáže.^{11/}

Nejprve vznikaly rekonstrukce (či spíše modelová zevšeobecnění) skutečných událostí, ať již byly obsazeny herci nebo původními aktéry. Lze je považovat za předchůdce dnešních dokudramat. Některé se vyznačovaly prorežimním, oslavným akcentem (*Vládní úkol č. 91*, 1963), jiné varovaly před kriminalitou (cyklus *V neznámé ulici, v neznámém domě*, 1965). Pokud se však vyslovovaly kriticky, odsuzovaly ideologickou strnulost či přímo mocenské přehmaty (cyklus *Advokátní poradna*, 1964), narážely na cenzurní zákazy.

Souběžně se vynořovaly hrané snímky, které si pohrávaly s rozměrem reportáže, ať již tuto fikci otevřeně přiznávaly či nikoli. K prvním náleží *Tajemná Zuzana* (1961), v níž Karel Höger coby reportér pátrá, jak se ledňáček dostal do znaku kadeřnického podniku Hygie, a oslovuje mimo jiné též ornitologa z Národního muzea. Už v této drobné hříčce, jež humornou nadsázku vytěžila právě z navenek nezáživných rozmluv, si režisér Karel Pech pohrává s různými technickými možnostmi, např. s hlasem z magnetofonu provázeným statickými fotografiemi.

Záhy se však televizní tvůrci, navazující na odkaz rozhlasových mystifikací tuzemských (*Požár opery*, 1930) i zahraničních (*Válka světů*, 1938),^{12/} které ale pracovaly s půdorysem katastrofy, snažili reportážní mystifikaci s výslovnou účastí televizního štábu využít k umělecky náročnějším výpovědím se společenským (ne-li přímo politickým) dosahem. V 60. letech vzniklo v Československu několik ambiciózních titulů s tímto zacílením, např. Radokova verze Zweigovy *Šachové novely*, nazvaná *Šach mat* (1963), cimrmanovská mystifikace *Stopa vede do Liptákova* (1969) nebo Solanův snímek *Malá anketa* (1969), natočený podle



scénáře Petera Karvaše. Připojit lze barrandovskou hudební podívanou *Kdyby tisíc klarinetů* (1964). Ta však vychází ze stejnojmenného jevištního představení, kterým zahajovalo Divadlo Na zábradlí (1958).

Důležitou položku předložil Zdeněk Bláha, jehož scénář *Byla jednou jedna budoucnost* (1965) získal v daném roce ocenění za nejlepší předlohu k původní televizní hře. Dočkal se mimořádného mediálního zájmu, text vyšel nejen v časopise *Divadlo*,^{13/} ale rovněž ve slovenském překladu.^{14/} Podrobný popis syžetového uspořádání, vrstvení motivů a charakteristik jednotlivých postav předložila o čtyřicet let později Hana Slavíková v doktorské práci obhájené na brněnské JAMU, publikované i knižně.^{15/}

Bláhovu předlohu režíroval Jaroslav Dudek. Skvěle vystihl tehdejší technické zázemí v televizním zpravodajství, jakkoli vyvážané jak z řídicích složek, neboť autoři se řídí výhradně svým uvážením, tak z ideologického dohledu, neboť vznikající materiály nikomu nepředkládají. Autenticitu umocňuje přítomnost osvědčeného moderátora a režiséra vzdělavacích pořadů Karla Pecha v úloze reportéra, jednou vzrušeného nenadálou záhadou, jindy odosobněně nezúčastněného, když jakoby oslovuje diváky, ale také pochybovačného, případně vzteklého a konfliktního v okamžiku, když se natáčení nedaří. Při výpravě do fiktivního městečka Pískov, kde se odehrálo podivné zastavení času, jej provází začínající kolegyně (Kateřina Burianová). Sice ji musí upozorňovat, jak má stát před kamerou, jak používat mikrofon, dívka si ale rychle osvojí pravidla řemesla a prokáže větší osobní nasazení a houževnatost než kdokoli jiný.

Velice přesně je popsána geneze pátrání, k němuž podnět poskytnou dopisy rozhořčených občanů – místní dělnice si stěžovaly, že zaměstnavatel jim odmítl proplatit práci, kterou odvedly v mezidobí, kdy došlo k zastavení času, cestujícím zase vadilo, že řidič autobusu odmítal odjet, protože stále nepřišel čas odjezdu. Režisér Dudek i kameraman Adolf Navara přesně postihli zevnějšek reportážní tvorby, vyhmátli mezistupně její výroby, přiblížili práci kamery i osvětlení, posazení mikrofonu – to vše jako by sledovali se stejným reportážním zaujetím. Na počátku vyprávění spatříme, jak reportér zpovídá různé kolemjdoucí (včetně kněze) a ptá se jich, co se vlastně přihodilo a jak si to vykládají – a již tyto okamžiky se vyznačují mimořádnou přesvědčivostí v nápodobě reportážních postupů. Ukáže se, že dočasně zůstaly stát doslova všechny hodiny ve městě – ať již to byly hodiny kostelní nebo hodinky náramkové v místní prodejně.

Televizní pracovníci se sice vzpírají uvěřit nadpřirozenému vysvětlení (kněz to připisuje úradku božímu), ale rovněž odmítají uvěřit, že by šlo o dění sotva vysvětlitelné stávající úrovní vědomostí: podle všeho proběhl přesun člověka z budoucnosti, jenž se v roce 1965 – stejně jako později v americkém *Terminátorovi* (1984) – objevil bez jakéhokoli ošacení. Dívku, jež se takto prolnula do naší přítomnosti, nikdy nespátříme, pouze se o ní mluví. Ani amatérský záznam její přítomnosti nevyšel, na vyvolaném filmu nebylo nic zachyceno. Navíc zakotvila ve vzdálenější minulosti, než předpokládala, proto nedokáže srozumitelně předat objem svých informací pozemšťanům. Její líčení budoucnosti je však zpochybněno tvrzením, že se snažila „velmi rafinovaně pomlouvat všechno, o čem víme, že v budoucnosti bude a k čemu plánovitě a vědecky spějeme“.

Než se ustálí trojice ústředních „svědků“ (archeologa Pařízka, novináře z místní tiskoviny Kyncla a lékaře Sehnala; vesměs ztělesnění neherci), kteří se prou o to, se vlastně přihodilo, zazní několik prostořekých postřehů. Jeden třeba prohlásí, že nepatří mezi věřící, ale do kostela jde „pro všechny případy“, jiný zase větrí rejdy zpátečníků. Archeolog, jenž ženu z budoucnosti potkal, a dokonce ji zachránil sebevražedným darováním své „životní energie“. Protože nenašel nikoho, kdo by takto rovněž vypomohl, hájí realitu události. Novinář zde účinkuje jako svého druhu hlasatel ideologické pravověrnosti, a právě vyznávaných dogmat, zatímco lékař hlásá domněnku o psychické vyšinutosti nejprve u ženy a poté i v případě archeologa. Ten jako jediný vysvětluje posuny ve vnímání obyvatel městečka a příchod ženy z budoucnosti přirovnává přenesení současníka třeba do 15. století, jenž by také sotva rozuměl tehdejší mentalitě. Za



zmínku stojí, že role jen zdánlivě rozšafného lékaře se ujal psychiatr Miroslav Plzák, v té době již mediálně známá osobnost – vtiskl mu svou osobitou vysvětlovací a přesvědčovací dikci, jeho mluva je naléhavá a vychází z přesvědčení o vlastní neomylné odbornosti.

Oba televizní reportéři, při sérii návštěv a rozmluv pozvolna rozplétající, co se vlastně přihodilo, ale přesto svá zjištění označující za pouhou hypotézu, se se zmíněnými osobnosti setkávají v nejrůznějších prostředích – na pracovišti, v soukromí i při besedě v televizním studiu, která se zvrhne ve vzájemné obviňování, takže natáčení se přeruší, je nahrazeno různými monoskopy, aniž by došlo na vysílání. Do chystaného pořadu měly být vloženy také další rozmluvy, ať již s vědcem ze smyšleného Ústavu parapsychologie, jenž vypráví o takzvaných věšteckých snech, nebo dvou komunistických filozofů, kteří tentýž Leninův výrok o plynutí času (z knihy *Materialismus a empiriokriticismus*) vykládají naprosto protikladně.

Zejména v těchto pasážích vrcholilo satirické zahrocení, postihující politická klišé a fráze, strach, nedůvěru a obavy, dosud se udržující v oficiálním diskurzu i ve svobodomyšlnějších 60. letech. Však také cenzura, jejíž rozhodnutí byla vedena jako přísně tajná, takže se o nich nikdo nepovolaný neměl dovědět, okamžitě zavěťřila. Zalitovala, že již nemohla patřičně zasáhnout, protože scénář zaštitila udělená cena a jeho několikeré zveřejnění. Vadily naznačené představy o podobě budoucnosti, která neodpovídá marxistické teorii o vítězství komunismu nad kapitalismem, neboť nejspíš mělo dojít k pouhému propojení obou světových soustav, a taktéž zesměšnění ideologických frází.^{16/}

Jiří Lederer v nejrozšířenějším komunistickém deníku *Rudé právo* snímek přivítal, aniž by docenil jeho tvarovou i výpovědní výjimečnost. Považoval za nutné čtenářstvu objasnit, že „vyprávění je rozvíjeno formou záznamů rozhovorů, konfrontací a komentářů. Každý záběr je zdánlivě reportážní a na první pohled budí dojem autenticity, nestylizovanosti. A přitom všechno je hráno, všechno autor napsal. Bláha používá publicistických postupů, aby se maximálně přiblížil k divákovi, a zároveň plně využívá možnosti, které jsou fakticky neopakovatelné jinde než v televizi.“ Zesměšnění komunistického uvažování a dogmat však přešel povšechným konstatováním, že scenárista se „zaměřil proti myšlenkovým stereotypům, ustáleným představám a schémátům navyklého myšlení“.^{17/}

Jedině vždy rebelující *Literární noviny* se odvážily tvrdit, že autorům se povedlo „napodobit televizní reportáž z určitého prostředí dokonce tak, že všestranně předstihla podobné reportáže skutečné především proto, že se takto rozsáhlé, zasvěcené a odvážné u nás vůbec neprovozují“, že svou uměleckou úroveň převyšuje ostatní televizní tvorbu. Milan Schulz tu zastřeně upozorňuje, že by takové počiny (např. o rok dříve vysílaný a výše již zmíněný cyklus *Advokátní poradna*) mohly vznikat, kdyby se našel vhodný tvůrčí přístup, aniž smí vysvětlit, že je zardousila právě cenzura, protože je pro opovážlivou kritičnost považovala za ideologicky závadné, tudíž nežádoucí.^{18/}

Zbývá doplnit, že polohu fiktivní reportáže zužitkovali Bláha i Dudek také ve svém dalším společném díle, v *Případu Laroch* (1967). Ten byl 11. 10. 1967 uveden dokonce jako součást *Televizních novin*, což jeho mystifikační působnost ještě umocnilo. Bohužel se scénář ani snímek samotný nedochovaly. Bližší podobu lze obtížně rekonstruovat, protože ohlasů v tisku se dochovalo málo a navíc jsou zpravidla stručné, ani v záznamech cenzury nenalzáme nějaké výhrady. Vyprávěl o osamělém vědci, jenž chce využít svého vynálezu k tomu, aby přiměl lidstvo k záchraně životního prostředí. Jenže dosáhne pravého opaku – události se počnou vyvíjet nepředvídaně a hrozí konflikt, který by mohl zničit celé lidstvo. Film prý vznášel otázku, zda lidé budou vůbec ochotni zabránit zhoubným následkům civilizace, ale ve svém působení měl postrádat věrohodnost.^{19/}



Tápání mladých lidí

V první půli šedesátých let vzniklo několik filmů s tematikou dospívání, které narazily na odpor dozorujících míst, kupříkladu Hlavní správy tiskového dohledu (z dochovaných děl takto narazila např. inscenace *Zítřka a pozítří*, 1961, vysílána 1963),^{20/} nebo vyvěřely autocenzurní zábrany rovnou v televizi (nedokončena zůstala *Malá kupovitá oblačnost*, 1964),^{21/} zjevně motivované obavami z reakce vyšších stranických míst. Vadila snaha autorů podchycovat reálně existující potíže, např. nezájem o veřejně prospěšnou činnost, jakkoli doloženou i sociologickými průzkumy, lhostejný postoj k socialistické společnosti či vysloveně asociální počínání; tvůrci byli naopak vyzýváni, aby zobrazovali to, jak by se mládež měla chovat, aby zdůrazňovali příkladnost svých postav, protože nevhodné chování by mohlo vybízet k nápodobě.^{22/} Cenzoři z Hlavní správy tiskového dohledu v jedné ze svých stížnosti výslovně uvedli, že „pracovníci televize (včetně soudruha Dietla) zřejmě vůbec nechápou, že televize je státním agitačním a propagačním prostředkem, a proto zařazují do programu věci, které nám škodí“.^{23/}

Půlhodinový snímek *Šestý do party* (1962) vcelku naplňuje požadavek, aby televize předkládala žádoucí vzorce jednání. Mladistvého delikventa totiž napraví brigáda socialistické práce, která se jej ujme a otevře mu nové perspektivy. Scénář napsal Jiří Marek, osvědčený autor agitačních historek z dělnického prostředí, až později proslavený detektivními příběhy psanými pro televizi (počínaje seriálem *Hříšní lidé Města pražského*, 1968). Režisérem byl Jiří Sequens, prověřený tvůrce prorežimních děl, jak dokládá především seriál *Třicet případů majora Zemana* (1974/1979).

Do hlavních rolí obsadil Vladimíra Pucholta, v blízké budoucnosti oblíbeného formanovského herce, a Vladimíra Hlavatého, představitele chápajících, ochotných postav otcovských či dědečkovských. Stárnoucí muž, jenž přišel o syna (až později se dovíme, že po roztržce s ním emigroval a nejspíš vstoupil do francouzské cizinecké legie), se dovítí, že během obtížného dospívání pomáhá hlavně vstřícnost a pochopení. Aniž by to s partou dojednal, mladíka se rovnou ujme, rozhodnut mu pomoci v důležitém životním období.

Doba vzniku dovolila, aby se příběh oprostil od prvoplánových schémat. Tvůrci oba protagonisty (i další postavy kolem nich) polidštili, obdařili je složitějšími psychickými pochody, přidali zauzlovanější zápletky a nejednoznačné motivace. Pucholtův výtržník, zjevně postrádající jakékoli rodinné zázemí, nadále rád vede silácké, provokující řeči, za nimiž skrývá nejistotu, snadno podléhá vlivu pochybných kamarádů. Cení si rovného zacházení, ochotný přiložit ruku ke společnému dílu, fyzicky náročné práci na stavbě, rozlítí jej však, že nedostane prémii s odůvodněním, že ještě není právoplatným členem brigády.

Otcovsky přívětivý pečovatel si jej dokonce nastěhuje k sobě, aby nemusel přebývat na ubytovně, a po jeho vzdorovitém útěku pokorně čeká na jeho návrat, přesvědčen, že mládenec ještě nepropadl zhoubě. Hlavatý svého nenápadného hrdinu, který se neoddává planému kazatelství, neboť jde příkladem svými činy, pojednal jako zásadového, schopného rázně se postavit za cokoli, co považuje za správné. Když mu brigáda zazlívá, že mladíka přijal bez jejich vědomí, odmítá se kát, ale přesto se jej dotknou pochyby jeho neotesaných druhů, vztahovačně se vzepře domněnce, že by už nestačil na vykonávanou práci.

Sequens, jenž se vymanil ze statických záběrů, věrohodně postihl zvolené pracovní prostředí, nechává nenuceně pohyblivou kameru Jiřího Kadaňky jím projíždět a nahlížet do nepříliš vábných koutů, ukazuje fyzicky namáhavé úkony. Vyhýbá se idealizaci brigády (poznáme mezi nimi např. rozvážného Jaroslava Moučku), jejíž členové působí i mluví neotesaně, je jim vlastně vzdálená představa, že by se o někoho měli starat. Záleží jim na dobré pověsti, ale také očekávají pokud možno bezstarostnou existenci. Autenticitu zevnějšku doplňuje i zvukové opracování, kdy hlavně do mladíkových promluv vstupují souběžné monologické úvahy, které osvětlují jeho pocity, to, co si skutečně myslí nebo prožívá – a tyto dvě řečové



roviny, jakkoli vedené dosti mechanicky a nenápaditě, se zpravidla ocitají v protikladu. Byla to v té době výrazová novinka, kterou souběžně (ale daleko spontánněji) zužitkovala Věra Chytilová ve snímku *Pytel blech* (1962), poté byla převzata do dalších televizních filmů.

Šestého do party potkal pozoruhodný osud: po premiéře (6. 12. 1962), která podnítila příznivé i pochybovačné ohlasy,^{24/} se dočkal jediné reprízy (2. 6. 1966) a poté se úplně přestal vysílat. Nejprve – koncem obrodných 60. let – byla jeho výpověď shledána zastaralou, příliš poplatnou době, kdy vznikl, v době normalizace vadilo, že Pucholt emigroval, zatímco po pádu bývalého režimu bylo překážkou myšlenkové zacílení, které zdůrazňuje výchovu mladého člověka ke komunistickému ideálu.^{25/} Snímek tudíž patří mezi Pucholtovy nejméně známé herecké položky, více než půlstoletí zůstává před publikem utajený a nedostupný.



Eva Sadková vytvořila na přelomu 60. a 70. let několik vynikajících inscenací, kdy prokázala, že dokáže vstřebat podněty soudobé filmařiny. *Proměny nože* (1969), k nimž scénář napsal Ota Hofman a získal za něj třetí cenu v soutěži o nejlepší předlohu k původní televizní hře, k takovým počínům patří, což platí pro úroveň sdělení a rovněž pro způsob, jakým je toto sdělení prezentováno.

Příběh se odehrává v omšelém motorestu, utápějícím se v chladu, mlhách a dešti. A podobně vyznívá i povahopis ústřední hrdinky, Dany (Iva Janžurová), která tu pracuje coby servírka. Dana, jež přitom rozhodně nepatří mezi postavy prvoplánově odsouzeníhodné, neboť soucit ani ochota pomoci jí nejsou cizí, patří mezi hrdinky řekněme mravně sporné, jež sice sní o změně, ale natolik okoraly a zvykly si na dané podmínky, na pochybné jistoty, že nejsou schopny ji uskutečnit. Do jejího života, dosud omezeného na příležitostné milostné avantýry, za které se neostýchá přijímat drobné dárky, vstoupí trochu ostýchavý student Martin (Jaromír Hanzlík), jemuž dočasně poskytne útulek. Ale současně žárí na dívku, která se v jeho blízkosti několikrát objevila, a svou vztahovačnou žárlivostí rodící se vztah rozbije, než příliš pozdě zjistí, že šlo o jeho sestru.

Sadková se mohla opřít o bravurně napsané rozmluvy a mistrně postihla všední každodennost svých hrdinů, chvíli politováníhodných, jindy téměř sympatických. Odmítá zaujímat jakékoli stanovisko, či se dokonce uchýlovat k výchovné dikci. Vlastně si počíná, jako kdyby zachycovala nějaké výseky ze života svých postav, které pozoruje v nejrůznějších, ponejvíce banálních situacích, třeba při obsluze v restauraci. Přibližuje opakované, téměř ritualizované bezděčné úkony, které si téměř přestává uvědomovat – tím je i Danino bezděčné probírání a upravování vlasů, případně každodenní ranní polykání antikoncepčních pilulek. Jakoby mimoděk se tu odráží také „velký svět celebrit a módy“, zastoupený nejen pohozeným zahraničním časopisem a zejména přesně vypočítanou rozmluvou, kdo koho více připomíná (Dana, když si uváže culíky, procítěně pronese, že si připadá víc podobná Urbánkové než Janžurové). Důležitým prvkem, jenž s výše zmíněným postřehem úzce souvisí, je zvuková kulisa, spoluvytvářející konečný divácký vjem – zaslechneme útržky z rozhlasového vysílání, mimo jiné oblíbené písně Karla Svobody (*Tajuplný hráč*, *Lady Carneal*).

Janžurová doslova ovládla celý dramatický prostor, ostatní postavy (a nemám na mysli jen Hanzlíkova studenta, Landovského výřečného dotěru /ten se tu víceméně jen mihne/ nebo kamarádku s podobou Heleny Růžičkové, vedoucího provozovny a strážníky, ale třeba také malou zvidavou holčičku, jejíž přítomnost vnímá Dana téměř jako dotěrnou) se v podstatě ocitají v jejím područí. Postava Dany se vyznačuje mnohotvárným zevnějškem, aniž by se sebemenší sklouzávala k pověstnému uchechtávání, k čemuž se uchýlovala zvláště ve svých jednorozměrných televizních taškařicích, aniž by si libovala v sebemenší vulgaritě. Dokáže hravě měnit výraz obličeje, nasazení i sílu hlasu, hladce proplouvá nejrůznějšími



významovými odstíny: navodí zjištnou rozmarnost, vyčítavou dikci, zkoumavý odstup i téměř maminkovské zaujetí. Jako kdyby v uchopení Daniny postavy, včetně způsobu jejího pohybu, odněkud z pozadí probleskovaly střípky z jedinečné Krejčíkovy komedie *Penzion pro svobodné pány*, v níž si také zahrála děvče lehčích mravů.

Dana se podvoluje mužským chamtivostem, ačkoli si uvědomuje, že byla svým způsobem podvedena (vyhoví třeba dvěma dotěrným chlapům najednou), a smiřuje se s podřízeným postavením, který si kompenzuje případnými hmotnými výhodami. Ale současně, pokud zjistí, že by mohla nabýt převahy, se chová provokativně, vyděračsky, kdy se pokouší vyvolat pocit viny – zejména při slovních potyčkách s Martinem, jenž se jí dílem okouzlen, dílem znepokojen, stále však vděčen za projevenou solidaritu, když jej nechá promočeného a zraněného odpočinout.

Zásadní úlohu tu získává celkové vizuální ztvárnění: díky kameramanovi Josefu Vanišovi získává předkládané dění mimořádnou plasticitu. *Proměny nože* jsou samozřejmě natočeny ještě černobíle, avšak pečlivě nasvětlování prostoru i postav, kdy spatříme různé podoby téže reality, která se jednou nachází v plném světle, jindy v přítmí či v soumraku, aniž by se kameraman uchýlil k jakkoli nápadné expresivitě. Opracování obrazu dokáže zprostředkovat i emocionální dopad počasí. Vaniš plně zužitkoval autentické prostředí v rozbahněných venkovních scénách, přiblížil oprýskané stěny, zanedbané chodby i pokoje, ukázal, jak se mění vzezení prostoru, když se vypne lampička nebo stropní lustřík. Výtečně se mu podařilo i během jednoho členitého záběru či jízdy přiblížit milostné scény, které Sadková pojednala v náročné pohybové choreografii, aniž potlačil jejich erotické jiskření. Věrohodně začlenil i svérázné taneční kreace v údajně proslulé jeskyni, která se nachází v blízkosti motorestu, avšak Dana ji příznačně nikdy nenavštívila. Toto křepčení – zvláště u korpulentní Růžičkové – jako by symbolizovalo potlačované tužby odhodit „slušné vychování“ a plně uvolnit své duševní rozpoložení, kdy padají zábrany.

Proměny nože patří k bohužel pozapomenutým dílům, která se dočkala sotva povšimnuté premiéry.^{26/} Jejich přínos nebyl bohužel nikdy zužitkován, zařadily se mezi ty výpovědi, které nebyly kvůli svému deziluzivnímu akcentu později vysílány, neboť podprahově uchopené téma mezilidského míjení, ošuntělosti hmotné i duchovní, téma rezignace a přivyknutí stávajícím poměrům, kdy touha cokoli změnit zůstává uzavřena jen v nezávazných verbálních vyjádřeních, propůjčuje celému příběhu nadčasovou platnost. V době uvedení však snímek, jehož si odborná veřejnost téměř nevšimla, narazil na odpor mravokárců, kteří mu vyčítali pomlouvání restauračních služeb a rovněž zhoubný vliv na morálku mládeže.^{27/}

Jak jsme bavili na přelomu roků během prvních 15 let ČST

ČST se snažila v časech vánočního, povánočního, silvestrovského i novoročního vysílání splnit několik obtížně slučitelných požadavků. Měla zaujmout dětské i dospělé publikum jímavými veselými příběhy, ale současně se vyvarovat všeho, co by odkazovalo k „překonaným“ tradicím. Vyloučena tudíž byla náboženská tematika v jakékoli podobě, včetně prúniku do pohádek. Nežádoucí byly látky, které by idealizovaly kapitalistickou minulost. Také satirické pořady, jež by otevřeně tepaly aktuální společenské neduhy, schvalovatelé zakazovali, povolené nanejvýš byly neškodné morality soustředěné na mezilidské vztahy, případně na nejnižší úřednickou sféru. V žádném případě nesměly být zpochybňovány cíle socialistické výstavby nebo vedoucí úloha komunistické strany.

Televizní programy od počátku sledovaly výchovnou a vzdělávací funkci, měly sloužit jako politická a ideologická hlásná truba. Zábava měla být pouhým druhořadým doplňkem. S vědomím tohoto postulátu lze lépe pochopit cenzorské rozhořčení hned v prvních letech provozu, že pracovníci televise zřejmě vůbec nechápou, že televise je státním, agitačním a propagačním prostředkem, a proto zařazují do programu věci, které nám škodí.^{28/}



O silvestrovském večeru se jen pozvolna upevňovala idea velkého zábavního pořadu s populárními komentátory, kteří by celý několikahodinový program poskládaný ze scének a písniček provázeli. Zprvu se páteří stávaly (mikro)komedie, k nimž se až jaksí dodatečně přidávaly kabaretní skeče. Například silvestrovský večer roku 1953 – v prvním roce televizního vysílání – zahajovalo pásmo veselých výstupů *Děda Mráz* (jehož představoval Bohuš Záhorský), které zjevně měly importovat ruský vzor jako náhradu za Ježíška. Teprve poté následovala *Pouť noci silvestrovské*, obsahující úryvky z divácky úspěšných divadelních představení *Skandál v obrazárně* a *Mamzelle Nitouche*.

V následujících letech se silvestrovský program již nezastřeně opíral o nějakou přitažlivou taškařici, natočenou v televizní produkci – např. *Universita lichometnictví*, 1955; *Blázinec v 1. poschodí*, 1956; *Vražda v ulici de Lourcine*, 1957; *Konec začátku* (1961), *Námluvy* (1961)... Zábavní pořady, uváděné populárními osobnostmi, ji toliko doplňovaly. Například Josef Zíma a Eva Klepáčová uváděli *Modro-růžovou silvestrovskou estrádu* (1955), Vladimír Dvořák ještě sám zvládl *Estrádu pro Venuši* (1961), ale již o několik let později se prosadil ve společenství s Jiřinou Bohdalovou (*Elixír dobré zábavy*, 1963; *Zavinila to televize*, 1964 atd.) a tato spolupráce vydržela po celá desetiletí, přetavená i do mimosilvestrovských pořadů...

Kromě kabaretního typu zábavy, která se vyskytovala nejčastěji, občas televizní tvůrci rezignovali na vlastní příspěvek a spokojili se se zařazením prověřeného hudebního pásma (*Písničky Červené sedmy*, 1956), speciálního vydání oblíbené soutěže (*Hádej, hádej, hadači*, 1956) nebo seriálu (*Silvestrovská Babiččina krabička*, 1963), případně cirkusu (*Ve světlech manéže*, 1957). Rozsáhlá zábavní pásma, v nichž se uplatnila plejáda slavných i méně slavných umělců, v podstatě snad všech, kteří směli veřejně vystupovat, vznikala od sklonku 50. let a mohla dosáhnout délky až čtyř hodin, zpravidla však byla výrazně kratší: *Modro-růžová televizní estráda* (1955), *Silvestrovský kolotoč* (1957), *Dnes večer bez závady* a *Točí se svět*, 1958), *Silvestr 1959* (1959), *Pozdravy od přátel* (1960), *...a začíná Silvestr* (1961), *Silvestr 1962 vás vítá* (1962), *Elixír dobré zábavy* (1963), *Zavinila to televize*, 1964; *Co s načatým večerem* (1965), *Televizní variace* (1966), *Hvězdy se představují* (1967), *Ve dvou se to lépe táhne* (1968), *Silvestr podle vás* (1969)...

Z těchto pořadů se dochovaly pouhé střípky, například vyprávění anekdot nebo hudební vsuvky. Mezi takové úlomky patří rovněž „půlnoční“ *Koncert pro psací stroj a orchestr* (1960), tříminutová skladba režírovaná Antonínem Moskalykem. Používání nezvyklých předmětů v orchestru – například kovadliny – mělo již dlouhou tradici i v klasické hudbě, proslulý je třeba Verdiho Trubadúr; nápad začlenit psací stroj je novější, až poválečný. V popisovaném televizním skeči jej uplatnili skladatel Jaromír Vomáčka (jenž zároveň coby důstojně oděný sólista usedl k psacímu stroji) a dirigent Štěpán Koníček. Své účinkování pojednali naprosto vážně a bez sebemenší nadsázky, režisér dotyčnou skladbu natočil ve stejném duchu jako kterýkoli jiný záznam koncertního pořadu. Komická absurdita, umocněná právě svátečností zaznamenaného vystoupení, však pramení z užití psacího stroje coby hudebního nástroje, pokud však takový nástroj zařazený do orchestru považujeme za něco zcela nepatřičného. V opačném případě se přirozeně jakákoli nadsázka vytrácí.

Tradice pestrých silvestrovských podívaných byla přerušena až v roce 1970, protože panovaly obavy z nežádoucího diváckého výkladu vtipů a humorných situací; televize se tudíž vrátila k eroticky mírně lechtivým veselohrám. Uvedla tehdy *Námluvy komtesy Gladioly* (1970) na prvním programu a chystala *Psíčky lorda Carltona* (1970) na program druhý. Leč vysílání tohoto snímku bylo zakázáno, protože prý šířil erotické dusno, pohrával si s pornografií, a navíc mohl vyznívat protirežimně. Nic nepomohlo, že se odehrává v Anglii: hlavním hrdinou – notně směšným ve své upjatosti – byl totiž tamější vrchní cenzor, což u právě znormalizovaného vedení ČST vyvolávalo nežádoucí asociace.



Jestliže Silvestru měla vévodit zábava, humor a smích, novoroční nabídka byla vážná a důstojná. Uvozoval ji pokaždé prezidentův projev, souběžně vysílaný rozhlasem a televizí (většinou od 13.00). Předchůdce bychom našli již v meziválečném období, kdy se již T. G. Masaryk obracel k národu, činil tak ale o Vánocích. Teprve komunističtí prezidenti své proslovy přesunuli na Nový rok. Prvním prezidentem, kterého diváci mohli spatřit na obrazovce, se stal Antonín Zápotocký, avšak nejstarší dochovaný záznam, vysílaný 1. ledna 1958, zachycuje Antonína Novotného. Zaujme svou bezobsažností, opakováním politických floskulí o boji za lepší hospodářské výsledky a za mír. Prosakuje jím strnulá dikce i ledabylá výslovnost (např. zemědělství namísto zemědělství). Dochovala se i následující Novotného vystoupení, koncipovaná i proslovená obdobně, archivovány zůstaly taktéž novoroční projevy Ludvíka Svobody a Gustáva Husáka.

Prvnímu dni v roce odpovídal také sváteční večerní program. Ojedinele se vysílaly soudobé české filmy (např. v roce 1955 *Zítřka se bude tančit všude*), převažovaly v přímém přenosu vysílané divadelní hry (*Fidlovačka*, *Zapadlí vlastenci*, *Cesta kolem světa za 80 dní*, *Naši furianti*), záhy následované vlastní dramatickou tvorbou (*Slitování*, *Světlano*; 16. část seriálu *Tři chlapi v chalupě* nazvaná *Odyssea*; *Slzy, které svět nevidí*; *Láska jako trám*; *Radúz a Mahulena*). Hlavně se však od 50. let upevňovala tradice hudebních pořadů, nanejvýš oper (vedle často se opakující *Prodané nevěsty* jsou to například *Tajemství*, *Pozdvížení v Efesu*, *Příhody lišky Bystroušky*...), které se zvláště během 70. a 80. let staly pevnou součástí novoročních večerů.

POZNÁMKY

- 1/ Fairaizlovy životní i tvůrčí zákruty shrnuli Jakub Adamus a Jakub Hošek v třídílné studii zveřejněné na webu České televize – činnosti na sklonku 60. let se dotýká zejména druhá část: <https://art.ceskatelevize.cz/360/artchiv-jindrich-fairaizl-cast-prvni-mimoradne-schopny-tvurce-stoupanahoru-Zct14>.
- 2/ Dokument *Císařští poddaní* je dostupný na webu České televize – <https://www.ceskatelevize.cz/porady/896839-cisarsti-poddani/26953124057/>.
- 3/ Barometr je dostupný na webu České televize – <https://www.ceskatelevize.cz/porady/134276-barometr/>.
- 4/ Spisový archiv ČT, fond Red, karton 291, i. č. 2164.
- 5/ kolektiv autorů: *70 let stále spolu*. Česká televize – Praha 2023, s. 168.
- 6/ *Věrný robot* je v českém překladu dostupný v Lemově knize *Pánův hlas*, Praha-Svoboda 1981, s. 513-540.
- 7/ Dušan Havlíček, *Průměrný úlovek*. Kulturní tvorba, 1967, č. 6, s. 13.
- 8/ Zdeněk Bláha, *Inszenace týdne*. Právo 4. 2. 1967, s. 5.
- 9/ Dřevní doby televizního vysílání podrobně popsal Milan Tomsa v knize *Zázraky televize* (Praha-Práce, 1959). Zachytil jednotlivé fáze od pečlivého nazkoušení celého představení přes generální zkoušku až k finálnímu vysílání, rozebral činnosti jednotlivých profesí, které celý proces zajišťovaly. Přímé vysílání bylo vynuceno dobovými technickými možnostmi, protože opakovaně vysílatelný záznam bylo možno pořizovat jen na filmovou surovinu (šíře 16 nebo 35 mm), která však vyžadovala laboratorní zpracování. Elektronický záznam se prosazuje až během 60. let. Avšak i do přímého vysílání se pořizovaly na film natáčené vsuvky (např. exteriérové), které se do vysílání ve vhodnou chvíli zařazovaly. Nepadla však ani jediná zmínka o tom, že o veškerých verbálních i vizuálních sděleních, doslova o všem, co televize vysílá, rozhodovali zástupci cenzury zvaní plnomocníci. V Československé televizi se střídali dva a jejich souhlas byl bezpodmínečně nutný ve všech fázích výroby (od námětu a scénáře až po schválení výsledného, k vysílání nachystaného díla). Jejich zásahy v letech 1954 až 1968, kdy byla zrušena předběžná cenzura, dokládá fond *Hlavní správy tiskového dohledu* v Archivu bezpečnostních složek.



- 10/ Např. Vladimír Sappak, Milan Schulz, Eva Sadková, Ladislav Smoljak: *Čtyřikrát o televizi*, Praha-Československý spisovatel, 1961; Přemysl Freiman: *Hledání televize I.-II.*, Praha-Československá televize 1966; Jana Jandová (ed.): *Televize známá neznámá I.-IV.*, Praha-Československá televize 1970-1971; Eva Ličková (ed.): *Stereotyp ano i ne: formy a funkce stereotypu v televizním programu*, Praha-Československá televize, 1982; Aleksander Kumor: *Komunikační situace televize*, Praha-Československá televize, 1986; Katarína Bílková-Belnayová: *Souřadnice televizní dramatické tvorby*, Praha-Panorama, 1988.
- 11/ Eva Pleskotová: *Televize bez zábran*. Film a doba, 1966, č. 1, s. 41-43.
- 12/ Jiří Hraše: *Požár v rozhlase*. Svět rozhlasu, 2004, č. 12, s. 13-20; Iveta Novotná: *Senzace v rozhlase*. Týdeník Rozhlas, 2020, č. 27, s. 16-17.
- 13/ Zdeněk Bláha: *Byla jednou jedna budoucnost*. Divadlo, 1965, č. 4, s. 87-100.
- 14/ Zdeněk Bláha: *Bola raz jedna budúcnosť*. In: *Televízne hry*, Bratislava-Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1965, s.233-291.
- 15/ Hana Slavíková: *Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou*. Brno-Janáčkova akademie múzických umění 2007, s.72-82.
- 16/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-71-1. Denní hlášení č. 26 ze 7. 5. 1965. Snímek se vyhnul zákazu, jeho premiéra byla jen nepatrně posunuta na pondělí 21. 6. 1965. Noviny a časopisy v přehledu chystaných televizních programů zveřejnily – zřejmě na pokyn cenzury – tento spíše zavádějící popis: „Televizní reportáž z přítomnosti. Vítězný pořad z výběrové soutěže Čs. televize na původní televizní hru, vypsané k 20. výročí osvobození Československa.“ Kromě jména Zdeňka Bláhy coby scenáristy nebyl uveden žádný z dalších tvůrců, čtenář se tudíž mohl domnívat, že jde o běžné dílko oslavující příchod Rudé armády. Repríza se uskutečnila rovněž v pondělí 28. 3. 1966.
- 17/ Jiří Lederer: *Dvě hry*. Rudé právo, 26. 6. 1965, s. 2.
- 18/ sch (= Milan Schulz): */bez názvu/*. Literární noviny, 1965, č. 27, s. 8.
- 19/ dh (= Dušan Havlíček): *Nová Bláhova science-fiction*. Kulturní tvorba, 1967, č. 42, s. 12.
- 20/ Inscenaci *Zítřka a pozítří* se vytýkalo, že zkresluje pohled na naši mládež v tom, že staví do protikladu pracující a studující mládež, jmenovitě vadilo rozuzlení, kdy se studentka rozejde se svým milým poté, co zjistí, že je pouhý dělník. Vedení ČST se snažilo protestovat s tím, že Hlavní správa tiskového dohledu ani vedení strany televizi neřídí, ale marně. Na ÚV KSČ padlo konečné rozhodnutí, že dotyčný pořad se nesmí vysílat. Viz Archiv bezpečnostních složek, fond 318-64-1 (Denní hlášení č. 78 ze dne 29. 7. 1961). Na obrazovky byl tento snímek uveden až o dva roky později, dozajista v souvislosti s celkovým ideologickým uvolněním – tehdy se mimo jiné do kin vrátily dříve zakázané filmy jako *Tři přání* (1958) nebo *Konec jasnovidce* (1957). Podrobněji viz *Filmový přehled*, 1963, č. 27 a č. 43-44.
- 21/ Snímek *Malá kupovitá oblačnost* nebyl nikdy dokončen, chyběla v něm např. hudební i ruchová stopa, zněly toliko dialogy. Na jaře 2023 byl v ČT uveden během pracovních archivních projekcí. Blíže viz https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/media/documents/Intranet_Kino_archiv_3_b_final.pdf.
- 22/ Hrozbou možné nápodoby nevhodného chování byl odůvodněn zákaz třeba dánského snímku *Svedení/Farlig Ungdom*, 1953 (viz Archiv bezpečnostních složek, fond 318-122-1, Denní zpráva č. 52 z 3. 4. 1956) nebo italského filmu *Peklo ve městě/Nella città l'inferno*, 1959 (Archiv bezpečnostních složek, fond 318-127-2, Denní zpráva č. 177 z 27. 8. 1959). Ruské revoluční drama *Ščors*, 1939, sice televize odvysílala, avšak vypadly z něho pasáže chápané jako nevhodné – např. dialogy o rozpoutání rudého teroru coby odpovědi na teror nepřátel, případně úvahy o strašlivém úderu bolševických jednotek na Evropu (Archiv bezpečnostních složek, fond 318-123-2, Denní zpráva č. 8 z 10. 1. 1957). Z polského povídkového filmu *Dvě setkání/Krzyż walecznych*, 1958, již nachystaného do vysílání a oznámeného v tisku, musela televize doslova na poslední chvíli vypustit příběh nazvaný *Vdova*, protože ukazoval vliv katolické církve na život prostých lidí, což podle cenzury postrádalo výchovnou tendenci (Archiv bezpečnostních složek, fond 318-128-1, Denní zpráva č. 249 z 11. 12. 1959).
- 23/ Výtky se jmenovitě týkaly satirických pořadů, podle cenzorů prostořekých a politicky závadných, ale daly se vztáhnout na jakékoli ideově pomýlené pořady. Zejména scénáře Jaroslava Dietla (např. seriál *Tři*



chlapi v chalupě a jeho různá pokračování) pravidelně vzbuzovaly cenzurní výhrady. Viz Archiv bezpečnostních složek, fond 318-123-2, Denní zpráva č. 18 z 23. 1. 1957; fond 318-133-1, Denní zpráva č. 122 z 20. 7. 1962; fond 318-69-1, Denní hlášení č. 23 z 5. 4. 1963 a č. 74 z 30. 9. 1963.

24/ Milan Schulz na snímku ocenil střízlivé, klidné odvíjení příběhu a přidal postřeh, že „skrývaný a tím výraznější patos lidství, postřeh pro drobné životní detaily, charakterizující vypjaté situace za tisíc pyramidálních definic, to vše dokázalo překrýt některé popisnější části filmu, pro jeho skutečný účín vcelku nevýznamné“ (Literární noviny, 1962, č. 50, s. 4). Ivan Soeldner, jenž *Šestého do party* označil za dobrý a svěží počín, dokonce zaznamenal jeho zařazení do pásma krátkých televizních filmů, okrajově promítaných také v kinech (Divadelní noviny, 1962/1963, č. 23, s. 5). Jedině Věra Poppová se domnívala, že *Šestý do party* vznikl v televizi jen proto, že nedosáhl celovečerní délky. Jenže podle ní neobstojí příběh mladého chlapce, který by se dostal na scestí nebýt obětavé péče starého dělníka, ani jako televizní film, protože jej poznamenává rutina (Film a doba, 1963, č. 10, s. 543).

25/ *Šestý do party* vznikl na počest sjezdu komunistické strany, a byl tudíž považován za politicky vhodně angažovaný příspěvek k upevnování socialistické morálky zejména u mládeže (Svobodné slovo 7. 10. 1962, s. 4; Kino, 1962, č. 24, s. 5).

26/ Premiéry se *Proměny nože* dočkaly ve středu 8. dubna 1970 večer v celostátním vysílání. Dopoledne následujícího dne následovala repríza. Další uvedení přišla až po více než půlstoletí, v květnu 2021.

27/ Dva čtenářské ohlasy, oba odsuzující, otiskl Týdeník Čs. televize. V jednom se odborářský kolektiv podniku Restaurace Rokycany, zaštitěný Růženu Jonákovou, vymezil proti „nicneříkající hře“, neboť se nemile „dotkla všech pracovníků, kteří toto náročné a namáhavé povolání s láskou vykonávají“. Druhý příspěvek sepsal Jan Hanák z Břeclavi, jenž *Proměny nože* označil za „prudký jed podávaný naší mládeži“, protože jí poskytují radu „jak zabíjet nudu v náručí lehkých žen a těžkého alkoholu“. (*Přišlo nám psaní*, Týdeník Čs. televize, 1970, č. 19, s. 2).

28/ Archiv bezpečnostních složek, fond 318-123-2, Denní zpráva č. 18 z 23. 1. 1957.