



Socialismus,
který nikdy nebyl

Téma doktorské disertační práce:
Pohyblivý obraz instituce

Doktorand: MgA. Jiří Havlíček
Školitel: prof. MgA. Tomáš Vaněk
Doktorský studijní program: Volné umění

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a uvedl jsem
veškerou použitou literaturu.

Jiří Havlíček

Odborná konzultace: doc. Mgr. Tomáš Pospiszyl Ph.D.
Jazyková korektura: Barbora Klimtová
Grafická úprava: Svatopluk Ručka

Poděkování: Martina a Eda, Filip Nerad, Petr Šprinc, Jiří Skála,
Jiří Kovanda, Lukáš Zálešák, Jan Kratochvíl.

CZ

Anotace: Podobně jako se film odrážel v televizi, odrážel se v reálném „socialismu“ nastupující neoliberalismus.

Klíčová slova: Socialismus, neoliberalismus, televize, kopie, pohyblivý obraz, nahota, pravda, cenzura, oficiální, neoficiální

EN

Anotation: Just as film was reflected in television, the really existing „socialism“ of the time reflected the rise of neoliberalism.

Key words: Socialism, neoliberalism, television, copy, moving image, nudity, truth, censorship, official, unofficial

I. Já, my

Text, který se právě chystáte číst, je výsledkem několikaleté snahy porozumět době, ve které se moji rodiče rozhodli přivést mě na svět. Jsem přesvědčený, že v minulosti jsou uchovány in~formace o tom, kdo jsme. Všichni jsme výsledkem vlastní paměti a zvyků. Nicméně naše osobní vzpomínky nikdy nejsou návratem k tomu, co se stalo, ale pouze návratem k poslední vzpomínce na to, co se stalo.¹ Paměť není fixní záznam jako text, fotografie nebo film. Politická a společenská situace druhé poloviny 70. let 20. století bezpochyby in~formovala mou matku i mého otce, a oni pak v rámci rodinného prostředí in~formovali mě. Motivací byla zřejmě i podvědomá touha lépe porozumět tomu, kým byli moji rodiče, když přestávám rozumět tomu, kým jsou teď. Spouštěcím impulsem se stal zapomenutý televizní pořad z konce 70. let, na který jsem náhodou narazil v archivu České televize. Nepravidelný kulturní seriál *Kroky*, který jsem v době vysílání nemohl vidět. Když se jednou pozdě večer na obrazovce objevil jeho poslední díl, byly mi necelé tři roky. Tento pořad, který se na první pohled lišil od běžné dobové produkce, jsem neznal ani z pozdější doby. Ať už z repríz, nebo z jiných zdrojů o české audiovizi. Možnost prozkoumat poněkud

1 YouTube: *Dr. Julia Shaw: Memory Hacking – The Illusion of Memory and What to Do About It.*

odlišný obraz doby, ve které jsem žil, přestože se na ni nepamatuji, mě začala fascinovat.

Walter Benjamin pokládá dějiny „nikoliv za svébytný tok záhadně kolektivního života“, ale „za fikci, která zdánlivým zacelováním zakrývá, mění a rozkládá původní smysl věci a událostí“.² Bernard Stiegler ve své knize *Technics and Time 3* popsal utváření kolektivního „my“ v kontextu současných záznamových médií jako „jednotlicí proces identifikace, organizace a sjednocování odlišných prvků společné minulosti, přičemž si promítáme svou budoucnost“. To předpokládá, že taková sjednocená minulost „existuje jen jako fantasmagorie“. Tedy, že „minulost tohoto ‚my‘ nikdo z nás ve skutečnosti neprožil – ani nikdo z našich současníků, ani z našich předků“. Toto „my“ potom „zakládá soudržný proud – vlastní Dějiny – pomocí střihu a projekčního inscenování (tj. schopnosti dopředu si vytvořit, vysnit si společnou minulost i budoucnost, přičemž ve skutečnosti ani jedna z nich není společná)“.³ V jednom pozdějším rozhovoru Stiegler tvrdil, že sdělovací média, především celosvětově rozšířená televize, formují společenské neurózy.⁴ Porozumět televizi jako televizi bylo podle Friedricha Kittlera nemožné. Můžeme se však pokusit ukázat změny, které televize způsobila v mezilidských vztazích.

Na následujících stránkách jsem se pokusil vytvořit obraz normalizace v Československu, který by obsahoval nejen vyprázdněná ideologická gesta, ale i to

ostatní, čemu lidé věnovali pozornost a co je podvědomě formovalo. Snažil jsem se ukázat obraz minulosti, který není bezpečně rámovaný propagandistickým kýčem, ale nebezpečně připomíná naši současnost. Jako dítě jsem seděl před televizí, rychle přepínal mezi programy a čekal, až zaslechnu dvakrát po sobě stejné slovo nebo až uvidím obrazy, které náhodným střihem dostanou tajemný význam. Podobně jsem postupoval při psaní tohoto textu. Mezi různými tématy hledám na první pohled náhodné, skryté nebo přehlížené souvislosti. Tyto benjaminovské konstelace nebo textury (v geologickém slova smyslu) doplňuji o rozhovory s tvůrci televizního pořadu *Kroky*. Aleida Assmannová tvrdí, že „rozhovor, se kterým pracuje orální historie, se potýká s neodstranitelným napětím, propastí mezi pravdou tazatele a dotazovaného“. Během rozhovorů, které jsem nasbíral, bylo napětí v neustálém pohybu, propast se střídavě otevírala a zacelovala. Navíc z odstupu, po přečtení přepsaných rozhovorů, se situace nezměnila. Z propastí se někdy staly já–my. „Tazatel nemůže svému partnerovi bezmezně důvěřovat, pravdivostní obsah sdělení však nemůže ani paušálně přehlížet.“⁵ Také proto jsem se rozhodl zařadit úryvky rozhovorů do svého textu. Vidíme minulost ve dvojexpozici s přítomností.⁶ Podobně jako se v 70. letech odrážela televize ve filmu, odrážel se v reálném „socialismu“ nastupující neoliberalismus.

2 Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1977, s. 420.

3 Stiegler, Bernard: *Technics and Time 3*, Stanford California: Stanford University Press, 2011, s. 93.

4 YouTube: *Bernard Stiegler: Towards a European Way of Life*.

5 Assmannová, Aleida: *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*, Praha: Karolinum, 2018, s. 302.

6 Debray, Régis: *Revoluce v revoluci?* Praha: Svoboda, 1970, s. 13.

II. Socialismus, který nikdy nebyl

Na úplném počátku uměleckého výzkumu jsem předpokládal, že televizní pořady z přelomu 80. a 90. let minulého století můžou určitým způsobem demonstrovat politicko-ekonomickou změnu v roce 1989 v Československu. Mylně jsem spoléhal na zažitý předpoklad, že existuje poměrně ustálená podoba normalizační televizní produkce, kterou lze snadno rozpoznat. Přestože Československá televize byla během normalizace řízena centrálně a často plnila roli státní propagandy, narazil jsem v archivu na pořady, které neodpovídaly této představě. Na začátku 70. let 20. století můžeme tyto „jiné“ pořady z produkce Československé televize vysvětlit termínem „skleróza filmových forem“. Politické změny ve společnosti se časově neshodují se změnami formálními a estetickými. Především kvůli delšímu filmovému výrobnímu procesu a setrvačnosti navykklých pracovních postupů dochází k určitému dobíhání původních výrazových prostředků. Příkladem může být třeba televizní snímek o malíři Josefu Mánesovi s názvem *Červené paraplíčko* (1971, r. Kuba Jureček). Pořady, které se odlišují od ustálené představy normalizační produkce, však najdeme i mnohem později. Jedním z příkladů může být několik děl kulturní revue *Kroky* z let 1976 až 1979 (resp. 1980), které podle scénáře Petra Koudelky režíroval

Vladimír Drha. V roce 1981 vyšel v samizdatu polemický text, ve kterém se Karel Palek (alias Petr Fidelius) vymezoval vůči zjednodušujícímu dělení na pokleslou oficiální kulturu a kvalitní underground. Tvrdil, „že ‚oficiální‘ kultura není v našich společenských podmínkách zdaleka homogenním útvarem, a ne vše, co je schváleno státem, musí být ze své podstaty méněcenné a zavrženíhodné“.⁷ Rozdílná podoba tehdejší televizní produkce je dobře patrná při srovnání čtyř dochovaných děl televizního měsíčníku *Kultura 75* (1975), na kterých se podílely čtyři odlišné realizační týmy. Vedle konzervativního přístupu, který pravděpodobně nejvíce odpovídal představám vládnoucího režimu, se objevila formální uvolněnost (květnové vydání pořadu *Kultura 75* v režii Vladimíra Drhy) nebo náznak ironie a polemiky (srpnové vydání pořadu *Kultura 75* podle scénáře Petra Koudelky). Tuto ambivalenci normalizační televizní produkce do jisté míry připouští jak filmová teoretička Anikó Imre v knize *TV Socialism* (2016), tak historička Paulina Bren v knize *Zelinář a jeho televize* (2010, česky 2013). V obou případech ovšem chybí konkrétní příklady těchto „jiných“ pořadů v českém prostředí, případně jejich důkladnější popis.

7 „(...) oficiální“ kultura není v našich společenských podmínkách zdaleka homogenním útvarem, že zdaleka ne všechno, co se (z nutnosti) koná se státní úchvalou, je ipso facto méněcenné a zavrženíhodné – to jsou věci naprosto zřejmé každému, kdo se obtěžuje dívat se na svět vlastními očima, místo aby se oddal pohodlí zaručenému ideologickými brýlemi. Fidelius, Petr: *Kultura oficiální a neoficiální* (původně Kritický sborník / samizdat/ 1, 1981, č. 3). In Příbáň, Michal (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře IV. 1970–1989*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 255.

Jedním z hlavních důvodů, proč se *Kroky* odlišovaly od běžné normalizační televizní produkce, byl bezpochyby tvůrčí tým, který se podílel na jejich realizaci. Profesní minulost scenáristy Petra Koudelky a režiséra Vladimíra Drhy neodpovídala zažité představě o osobním profilu tvůrců, kteří mohli ve druhé polovině 70. let pracovat v Československé televizi. Vysvětlení může nabídnout teorie asambláže. Podle filozofa Manuela DeLandy je každá instituce neredukovatelný sociální celek, který nazývá asambláží.⁸ Jakkoliv může být uspořádání konkrétní instituce centralizované nebo despotické, nejsou její členové homogenní skupinou. Přestože byla instituce Československé televize řízena centrálně, zůstávali její zaměstnanci v zásadě nezávislí. Stupeň jejich nezávislosti byl odvozen od různých proměnných, jako například sociální mobilita, hmotný i symbolický kapitál nebo pracovní příležitosti mimo rámec této instituce. Drha a Koudelka se dokázali „vzpouzet“ uvnitř Československé televize, i když zároveň vytvářeli pořady, které více nebo méně vycházely vstříc vládnoucí politické ideologii. Podobně jako se prolínají a mísí jednotlivé žánry v televizním vysílání, prolínala se v tvorbě těchto autorů díla poplatná vládnoucí ideologii s díly (do jisté míry) nezávislémi. Režim kompatibility, vše protikladné se děje současně.

Přibližně ve stejnou dobu, kdy jsem začal navštěvovat archiv České televize, do veřejného prostoru naplno

8 DeLanda, Manuel: *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, s. 11. Pojem asambláž odkazuje na myšlenky Gillesse Deleuze a Félixu Guattariho. Původní francouzský výraz *agencement* (uspořádání, sestavení) překládá DeLanda jako asambláž.

pronikala akademická debata o tzv. revizionistickém pohledu na období normalizace. Největší pozornost tenkrát vzbudil historik Michal Pullmann svým tvrzením, že normalizace neskončila.⁹ Provokativní heslo upozorňovalo na kontinuity, které spojovaly minulý režim s tím současným. Tvrzení, že normalizace neskončila, částečně odkazovalo na koncept historie dlouhého trvání, který byl v tomto případě aplikován na poměrně nedávnou minulost. Podobný přístup, tedy hledání kontinuity místo sledování historie událostí (nebo také historie krátkého času), používá skupina badatelů, kteří v normalizačním Československu vidí počátky dnešního neoliberálního uspořádání společnosti. Historik Pavel Kolář v jednom rozhovoru uvedl, že „již v osmdesátých letech začínají ekonomové ve Východním bloku přejímat západní neoliberální slovník – deregulace, profit, efektivita –, a už nemluví o spravedlnosti nebo rovnosti“. Z toho potom vyvodil, že „revoluce roku 1989 byla asi jedinou revolucí v dějinách, která nepřinesla nic nového, prostě se jen přizpůsobila okolnostem“.¹⁰ Podobný názor zastával i filozof Jürgen Habermas a historik François Furet, když tvrdili, že v případě evropských revolucí roku 1989 nevidí žádné nové myšlenky, a vykládali je

9 *Normalizace tu ještě neskončila, tvrdí historik Michal Pullmann*, iDnes, 2. 6. 2011. V jedné z pozdějších diskusí s Pullmannem rozvíjel filozof Václav Bělohradský opačnou teorii: *Byla nebo nebyla normalizace?* Bělohradský chápal normalizaci ve smyslu *normalizace zla*, a zcela vážně pochyboval, jestli je takové označení vhodné pro popis situace v Československu v letech 1968 až 1989.

10 Rozhovor s Pavlem Kolářem v příloze Salon deníku Právo, 22. 6. 2016.

alergie MICKEY

Dnes vám představujeme nebo snad lépe – připomínáme, Disneyova myšáka Mickeye a jeho kamarády Dinga a Minni. Už po několika desetiletí patří jeho příběhy k nejmilejším pohádkám dětí v mnoha zemích. Rádi se k nim vrací i dospělí. V naší ukázce Mickey a Dingo hledají zloděje Minnina stáda. Podezřívají Pancha a rozhodnou se, že se za něj vydají...



EF BOČINSKY

Y ŠLENKY

dy bývá lepší podat po-
ý prst než přátelskou

ynikáme-li zvláštní
ostí, je vidět, že neži-
v společnosti hlupáků.

ným poslouží i velká
slabým jediné velké

icennější nález člověk
oté učiní, najde-li sám

ra, naděje a láska jsou
té nádob. Rozbijte-li
u, zničí všechny.

noho může člověk v ži-
ztratit, ale není vše
eno, dokud neztratí ví-
sebe.

VEL EISNER: ČEŠTINA POKLEPEM A POSLECHEM

CHA — Jž v pouhém zvuo-
bo slova je rouhání Hosu-
a. Opravdu i původem
st s puchem, puchutím,
chlost a opuchlost. Už ta
ce na začátku! Ostatně se
u spíš jen vnitřnímu slu-
záda, že právě v tomto svě-
slovujeme všichni a zosla-
pky to -4- docela malíčko
bloučku, trochu po staro-
u. nikoli „pícha“, jak by
podle novověské výslo-
mili. Ale snad se klamu.

NDAL — Je přejat z Ital-
v nřz randellare známe-
třítiti, tlouci, randello je
ek, obušek, randellata je
holi, klackem. Přejato
přes němcinu, jež má
der Randel z prostředi
ckého a k němu, na rozd-
od češtiny, i sloveso ran-
ren, dšlati hlupnou na-
u, povykovati. Přes ns

vábný obsah je randál slovo
veselé, jaré, plninatvé.
RANDE — Slovo ze slovníku
Erátova. Slovník je sice tlumo-
ní slovem dostaveníčko, a ne-
může ani jinak; ale nepopřo-
nám, že mohou síc jakožto muž
mít dostaveníčko s kýmoli,
nedám si však rande s místo-
předsedou velkounkupní společ-
nosti. S ním ani rande, ani
randíčko.

REČICKÝ — Slyšel kdy ně-
kdo jednotné číslo řečička?
Sotva. Vyskytnutí se jen řeči-
ky. Malé, ale vydají, jak tvrdí
naše nervy, kdykoli nás osud
odsoudil k tomu, abychom si
vyslechli nějaké řečičky.

SALÁT — Myslím ten přeno-
suny — spis, pojednání nová-
né hodnoty, učný škvr. Na-
jedna ozdoba vědeckého ži-
ta by zkrátka alebnou na čir-
naci dní, kdyby věděla, jak ta

kulní kolegové mluví v ústra-
ní a jejich spíšich dosud bohu-
dik nesebraných. Pane profe-
sore, nemáte náhodou něco o
totemických jménech v lidové
poesli? — I mám, pane dokto-
re, lež mi doma nějaký takový
salát, najdu a pošlu. Můžete si
jej ponechat.

SAŇ — K draku ještě saň —
to je pohodlí a přepych! Saň
je apartní mluvníckým rodeni,
srovnáte-li ji s draco, le dra-
gon, der Drache. Na tedy — je
saň přepych? Neat, uvážme-li
jeť funkce v působnosti pře-
nesené. Jak říkat zlé ženské,
kdyby nebylo saně? Že tu je
dračice? To je pravda; ale le-
li vedle dračice také ještě saň,
je to pohodlí a výhoda; a přes
výjmemnou soutěž neslyšel do-
ud nikdo, že by si saň nebo
dračice byly stěžovaly na ne-
zaměstnanost. [Pokračování.]

V PŘÍŠTÍM ČÍSLE NAJDETE

- odpovědi Karla Gotta na va-
še otázky,
- fantastickou povídku Ray
Bradburyho KALEIDOSKOP,
- ukázky z naší čtenářské an-
ket JAKÁ BUDE ZIMA?
- vyprávění o spisovatelském
manželství Jane Howardové
a Kingsley Amise RIVALOVÉ
V MANŽELSTVÍ,
- medailón francouzské hereč-
ky Dany Carrellové, jejíž krá-
su i umění jsme obdivovali
ve filmu PAST NA POPELKU

52 víkendů s

SOBOTNÍ PŘÍLOHA MLADÉ FRONTY,
ŠÉFPREDÁTOR ING. MIROSLAV JE-
NEK, ZASTUP. ŠÉFPREDÁTORA RI-
CHARD BOHNEL A JAN REZÁBEK,
VÝDAVA DV CSM V MLADÉ FRONTĚ,
PRAHA I NOVÉ MĚSTO PANKA &
PŘÍLOHU REDIGUJE STANISLAV BARTL,
VĚTVÁRNÍK IIŘI SVOBODA, TELEFON
REDACE 22 41 42 5

jako revoluce orientované do minulosti.¹¹ V úvodu knihy *Architekti dlouhé změny* historik Michal Kopeček popisuje vývoj po roce 1989 a dokládá, že „způsoby myšlení stejně jako praktiky neoliberálního vládnutí se zrodily ve svých základních prvcích z politického a ekonomického myšlení, mentálních vzorců i kultur-
ních a společenských praktik pozdního socialismu“.¹² Transformační politika devadesátých let tak přímo navazovala na principy technokratického a expertního vládnutí během normalizace.¹³ To samozřejmě jen podporuje Pullmanovu tezi, že normalizace neskončila.

Ve studii o pozdním socialismu s názvem *Co byla normalizace?* autoři tvrdí, že „stát, na rozdíl od padesá-
tých let, stále méně intervenoval do soukromého života a tím umožnil rozvoj konzumní kultury, která měla

- 11 Sommer, Vítězslav: *Revolúcia s ľudskou tvárou. Politika, kultúra a spoločensvo v Československu po 17. novembri 1989*, Krapfl, J. Securitas Imperii 18, 01/2011, s. 294–297. Sommer v recenzi dále píše, že Krapfl s tímto tvrzením ve své knize polemizuje.
- 12 Kopeček, Michal (ed.): *Architekti dlouhé změny. Expertní kořeny postsocialismu v Československu*, Praha: Argo / FF UK / ÚSD AV ČR, 2019, s. 17.
- 13 Tamtéž, s. 17. Vzestup technokratických a odborných vrstev „technokratického“ či „manažerského socialismu“, rostoucí význam socialistického korporátního sektoru jako protiváhy státních a zejména stranických struktur, individualizace a atomizace společenského života v období normalizace a sou-
běžné zvyšování hodnoty soukromých a neformálních vztahů a principů důvěry („familiárnost“) na úkor veřejného angažo-
vání – všechny tyto aspekty lze považovat za předpoklady vzniku a účinku způsobů a prostředků, jakými byly společnosti a státy ve střední a východní Evropě řízeny a ovládány po roce 1989.

Socialismus, který nikdy nebyl

se socialistickými hodnotami jen málo společného“.¹⁴ V podstatě tím potvrzují to, co napsal Václav Havel v roce 1978 v úvodu svého textu *Moc bezmocných* Havel tvrdil, že v naší společnosti se nevyhnutelně prosazuje „v podstatě tatáž hierarchie životních hodnot jako ve vyspělých západních zemích čili že tu jde de facto jen o jinou podobu konzumní a industriální společnosti se všemi sociálními a duchovními důsledky, které to přináší“.¹⁵ Jak se později pokusím ukázat, některé znaky a symboly západní konzumní kultury se staly nedílnou součástí normalizace už na konci padesátých let se objevil časopis *Mladý svět*, který se později stal určitou „tribunou pro prezentaci některých modernějších trendů v oblasti životního stylu, které se inspirovaly i v západních zemích“.¹⁶ V roce 1967 se na obálce časopisu *Pionýr* objevil Mickey Mouse a v roce 1968 začala jednání se zástupci firmy Coca-Cola o uzavření licenční smlouvy na výrobu tohoto nápoje v Československu.¹⁷ Bernard Stiegler tvrdil, že Spojené státy vytvářely obraz modernity jak skrze vyspělé technologie nebo mra-kodrapy na Wall Street, tak pomocí Chaplina a Mickey

14 Kolář, Pavel – Pullmann, Michal: *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Praha: Lidové noviny, Ústav pro studium totalitních režimů, 2017, s. 65–66.

15 Havel, Václav: *O lidskou identitu*, Praha: Rozmluvy, Nakladatelství Alexandra Tomského, 1990, s. 59.

16 Franc, Martin: *Coca-cola je zde! aneb Konzumní společnost v Československu?* In Tůma, Oldřich – Devátá, Markéta: *Pražské jaro 1968: Občanská společnost – média – přenos politických a kulturních procesů*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2011, s. 134.

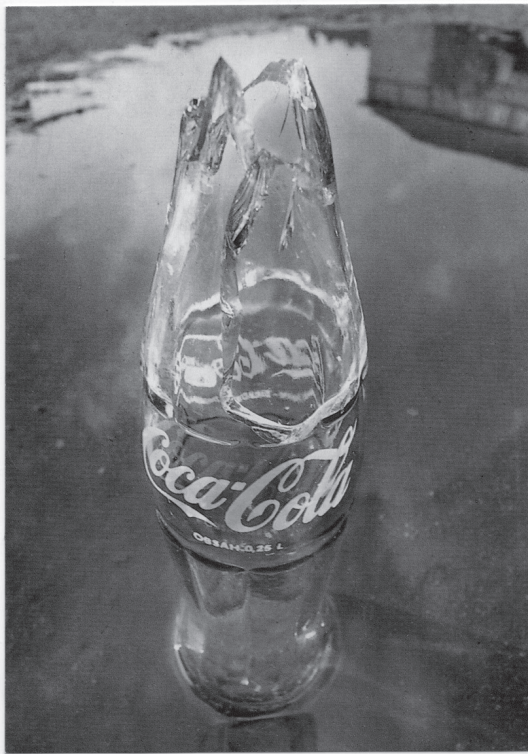
17 Tamtéž, s. 133. V Československu se Coca-Cola začala vyrábět od roku 1971 v národním podniku Fruta Brno.

Mouse.¹⁸ Na začátku normalizace dal režim jasně najevo, že největší kus blahobytu dostanou ti, co budou loajální. A že špatně se povede těm, kdo budou odvádět pozornost k „nepraktickým“ záležitostem, jako jsou svoboda, lidská práva, spravedlnost apod. Jak v polovině 80. let napsal bývalý komunista a tehdejší disident Milan Šimečka, „právě z této strany dostal náš národní život neočekávanou lekci z teorie konzumní společnosti“.¹⁹ Zaměnitelnost, resp. provázanost konzumní kultury na Západě a na Východě, může dokládat i její všudypřítomná negace, tedy protesty proti konzumu (u nás například ekologické hnutí vznikající v polovině 70. let). Vymezování se proti konzumnímu způsobu života v rámci „socialistické“ společnosti můžeme nalézt už mnohem dříve, na začátku 60. let u „českých beatníků“ soustředěných okolo pražské kavárny Viola. „My jsme tehdy rebelovali ne proti politice, ale proti konzumnímu způsobu života, proti maloměšťačtví, bezduchému materialismu, byrokracii, což jsou vlastně problémy všech myslících lidí i mimo komunistický blok.“²⁰ Symboly konzumní kultury mohou člověka formovat do té míry, že se pod vlivem převládajícího diskurzu (i uprostřed jiné mocenské struktury) postupně stává neoliberálním subjektem. Pokud bych parafrázoval Alexeje Jurčaka, normalizační systém „procházel soustavnou vnitřní deteritorializací“ a postupně začal připomínat spíše rodící se neoliberální společnost než

18 Stiegler, Bernard: *Technics and Time 3*, Stanford California: Stanford University Press, 2011, s. 117.

19 Šimečka, Milan: *Kruhová obrana*, Köln: INDEX, 1985, s. 135.

20 Müllerová, Veronika: *Ostermannova Viola*, Tábor: Kotnov, 2008, s. 32.



socialismus.²¹ Podle nepodložené hypotézy, kterou Pullmann pracovně nazval *propustnost*, se v 70. letech výrazně změnil způsob vytváření společenského konsenzu, jak na Východě, tak i na Západě. Pullmann tvrdí, že přesun k individualistickému modelu, který byl založen na přijetí velkého množství individuálních orientací, byl ve skutečnosti paralelní proces. Základem normalizačního konsenzu bylo, že režim vám zajistí klid na práci, pokud se budete kriticky vyjadřovat pouze v soukromí, nikoliv veřejně. Západní neoliberální konsenzus se podobně vypořádával s nespokojenou generací, která se na konci 60. let bouřila, a požadovala zásadní společenské změny. Sociální teoretik David Harvey upozornil na určitou shodu mezi emancipačním hnutím šedesátých let a neoliberalismem sedmdesátých let. Průnik byl v důrazu na občanské svobody. Neoliberální projekt této generaci nabídl individuální svobodu (a volný trh) pod podmínkou, že zapomenou na sociální spravedlnost a rovnost pro všechny. S trochou nadsázky byla neoliberální rétorika podobná té normalizační – můžete se volně a svobodně realizovat, dokud se nebudete politicky organizovat. Depolitizace byla důležitou součástí ideologického aparátu na obou stranách železné opony.

V roce 1980 napsal Šimečka, že neví, proč se o Československu říká, že je to komunistická země. V předmluvě italského vydání své exilové knihy tvrdil, že v Československu sice vládne komunistická strana, nicméně o žádný komunismus ve skutečnosti neusiluje. Naopak usiluje o to, „abychom se v konzumním stylu

21 Jurčák, Alexej: *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*, Praha: Karolinum, 2018, s. 142.

aspoň trochu připodobnili západním zemím“, a přitom aby zůstala zachována stávající struktura politické moci.²² Zhruba ve stejné době popisuje Zdeněk Mlynář jako „hlavní zdroj stability normalizačního systému zavedení specifické formy konzumní společnosti“, která uspokojuje materiální potřeby a sociální jistoty obyvatelstva.²³ Marxistický ekonom Vladimír Říha popisoval situaci podobně ještě krátce před listopadem 1989. „Nelze hovořit o žádném socialismu, ani o deformovaném socialismu, už spíše by se dalo hovořit o deformovaném kapitalismu.“²⁴ V sedmdesátých letech Zygmunt Bauman poznamenal, „že státní socialismus svou posedlostí růstem, výrobou a konzumem ‚domestikoval‘ mentalitu kapitalismu“. Podobné myšlenky tenkrát nebyly výjimkou ani mezi bývalými reformními komunisty. Když během sedmdesátých let promýšleli fungování režimů ve východní Evropě, nemluvili o nich jako o socialismu, ale jako o „byrokratické diktatuře“. Část československých autorů se k systémům sovětského typu stavěla „jako k systémům, které nelze nazývat socialismem“.²⁵ Ivan Bystřina například uvažoval o diktatuře „úzké oligarchické skupiny nad proletariátem a proti němu“.²⁶ K podobným závěrům také dospěl

22 Šimečka, M.: *Obnovení pořádku*, Brno: Atlantis, 1990, s. 197

23 Andělová, Kristina: *Intelektuální dějiny českého reformního komunismu 1968–1990*, Praha: Disertační práce, 2021, s. 225–226.

24 Říha, Vladimír.: *Nesouvislé poznámky inspirované samomluvou Egona Bondyho*, Praha: Samizdat, 2000, s. 12.

25 Andělová, Kristina: *Intelektuální dějiny českého reformního komunismu 1968–1990*, Praha: Disertační práce, 2021, s. 201.

26 Bystřina, Ivan: *Sociální stratifikace, úloha inteligence a pozice radikálních intelektuálů v přípravě a provedení Pražského jara*. In: Pelikán, Jiří (ed.): *Systémové změny*, Köln: INDEX, 1972, s. 14.

Egon Bondy, kritik reformních komunistů a pražského jara, když v roce 1969 napsal rozsáhlou práci věnovanou tehdejší politické situaci s názvem *Pracovní analýza*. Bondy zde označoval země Východního bloku jako „státněkapitalistické“ a kapitalistické země jako „státněmonopolistické a imperialistické“. Sovětský svaz podle něj pouze „demagogicky hlásá, že je socialistickou zemí“, přitom bezprostřední výrobci nemají „nejmenší vliv na disponování výrobními prostředky a společenským produktem“.²⁷ Bondy, na rozdíl od výše zmíněných reformních komunistů, jako byli Mlynář, Bystřina nebo Šimečka, demaskoval systém tzv. státního socialismu už o dvacet let dříve. Na začátku padesátých let vydal ve vlastní samizdatové edici *Půlnoc* text, ve kterém v souladu s Trockým zastává přesvědčení, že „stalinskismus nemá nic společného se socialismem“, a zřízení Sovětského svazu včetně jeho satelitů charakterizuje jako „fašistické“. Bondyho názor, že v SSSR je fašistický režim, vycházel z přesvědčení, „že zde (v Sovětském svazu, pozn. autora) došlo ke konstituci nové vládnoucí třídy, která ovládá stát, jenž je nezakrytým exploátorem a jeho představitelé jsou jeho první akcionáři (to už je ovšem zakryto)“.²⁸

Podle filmové teoretičky Anikó Imre „je socialismus globálně sdíleným dědictvím, a pokud ho budeme interpretovat pouze skrze stereotypy tzv. studené války, podpoříme tím tvrzení, že ekonomická logika

27 Egon: *Pracovní analýza a jiné texty*, Praha: Filosofía, 2017, s. 196.

28 Kužel, Petr: *Politické myšlení Egona Bondyho*. In Bondy, Egon: *Pracovní analýza a jiné texty*, Praha: Filosofía, 2017, s. 19.

neoliberalismu nemá alternativu“.²⁹ K takovému stereotypnímu čtení přispívají binární kategorie, které se ve spojení s termínem socialismus běžně používají, jako například represe/svoboda, nebo propaganda/kontra-kultura. Jedním z důvodů odolnosti těchto binárních modelů může být i to, že kritické vědění o tomto období vzniká „buď mimo území, kde socialismus dominoval, nebo až zpětně, tj. vzniká v kontextu ovládaném antisocialistickými nebo nesocialistickými morálními a kulturními agendami a pravdami“.³⁰ Také díky tomu je dnes označení socialismus zatíženo negativními asociacemi, které se pojí s určitým státním zřízením, jež se takto samo označovalo. Ovšem touto logikou bychom museli připustit, že Tomio Okamura je demokrat, protože je předsedou hnutí s názvem Svoboda a přímá demokracie. Případně bychom za demokratické museli automaticky považovat Korejskou lidově demokratickou republiku nebo Demokratickou republiku Kongo.

Walter Benjamin tvrdil, že je „povážlivé zavádět novou terminologii“.³¹ Místo toho je podle něj potřeba obnovit staré pojmenování pomocí rozpomínání se, které nás vrací k původnímu vnímání slova (ideje). Na Benjamina přímo navázal Adorno tvrzením, že tradiční terminologii, i když otřesenou, je třeba zachovat. Nová slova vyvstanou jedině tím, „že změním konfiguraci

historicky známých slov, nikoli tím, že vymyslíme nový jazyk“.³² Když se pokusíme pojmenovat určité jevy přesněji, než jsme běžně zvyklí, umožní nám to podívat se na minulost novým způsobem a možná také lépe pochopit současnost. Pravda jakožto mimetická, jazyková reprezentace znamená nazývat věci pravými jmény.³³ O dnešku se toho moc nedozvíme, pokud budeme na naši současnost neustále aplikovat termíny jako „kapitalismus“ nebo „demokracie“. Filozof Armen Avanessian si klade spekulativní otázku – nežijeme místo v kapitalismu už v jakémsi finančním neofeudalismu, kde neroz-
hoduji konkurence a volný trh, ale pouze monopoly? Avanessian tvrdí, že pokud nazveme současnost právě třeba finančním neofeudalismem, můžeme se na svět podívat jinými očima, lépe ho pochopit a efektivněji bojovat proti dnešním problémům. Binární vidění světa nakonec vede pouze k tomu, že ve veřejném prostoru se bez jakékoliv reflexe zaměňují slova jako komunismus a diktatura nebo socialismus a nesvoboda, aniž by to někomu příliš vadilo. V situaci, kdy jsou všechna česká mainstreamová média tzv. napravo od středu, může tento postoj vést až k šíření alternativní historie.³⁴ Krátce po ruské invazi na Ukrajinu se moderátorka veřejnoprávního rozhlasu a její host pokoušeli usvědčit Alexeje Jurčaka z útoku na západní civilizaci.

29 Socialism is a globally shared legacy. If we forfeit this story to Cold War stereotypes, we also enable the naturalization of neoliberalism as an economic logic that does not have alternatives. Imre, Aniko: *TV Socialism*, s. 20–21.

30 Jurčák, Alexej: *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*, Praha: Karolinum, 2018, s. 19.

31 Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1977, s. 244.

32 Buck–Morssová, Susan, *Původ negativní dialektiky. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin a frankfurtský Institut pro sociální výzkum*, Praha: Karolinum, 2020, s. 191.

33 Tamtéž, s. 181.

34 *Kdyby nás už v roce 1938 Hitler napadl, tak se budeme bránit stejně jako dnes Ukrajinci*, rozhovor s Ladislavem Kudrnou, ředitelem Ústavu pro studium totalitních režimů, 9. 3. 2022, Český rozhlas Plus.

Revizionismus, inspirovaný Jurčákem, údajně vede k závěrům, „že normalizace nebyla tak špatná a většina lidí se s tehdejší režimem ztotožnila“. Nelogicky se zde spojovalo hodnocení jednoho historického období (normalizace nebyla tak špatná) s konstatováním určitého objektivně pozorovatelného společenského jevu (většina lidí se ztotožnila s režimem). Implicitně se tak zpochybňoval sociální fakt, tedy podpora, nebo přinejmenším souznění většinové společnosti s určitou formou diktatury. Jenže právě tento fakt je pro pochopení minulosti, a především naší současnosti, zcela zásadní. Útok na Jurčáka byl zakončen absurdním tvrzením, že „tento revizionismus se stal regulérní součástí hybridní války“. Zdá se, že dokud bude anti-komunismus zdrojem legitimacy kapitalismu, bude revizionismus státního „socialismu“ nežádoucí.

Na druhou stranu je třeba neustále si uvědomovat, že každé pojmenování je do určité míry statické. Pojmy jako demokracie, socialismus nebo diktatura mají často paušalizující účinek. Pavel Kolář si proto klade provokativní otázku: „Je pro nás Francie po roce 1945 ‚demokracie‘, když se tam v letech 1958, 1968 a 1981 výrazně měnil charakter režimu? Byla Francie v padesátých letech demokracií, když se cenzurovaly Vianovy knihy, Godardovy filmy a tajné služby si svou brutalitou nezádaly se sesterskými ‚totalitními‘ organizacemi? Nemluvě o masakrech v koloniích.“³⁵ Francouzský stát pod vedením generála de Gaulla uplatňoval přímou politickou kontrolu jak

35 Rozhovor s Pavlem Kolářem v příloze Salon deníku Právo, 22. 6. 2016.

nad televizním vysíláním, tak nad kinematografií.³⁶ Výše zmiňovaný Jean-Luc Godard, nemohl v kontextu probíhající francouzsko-alžírské války uvést do kin svůj druhý celovečerní snímek *Le Petit Soldat* (1960) kvůli příliš explicitnímu zobrazení mučení. Film byl oficiálně uveden až o tři roky později, po skončení ozbrojeného konfliktu. Podobné otázky jsou důvodem k tomu, abychom začali zkoumat nedávnou minulost mnohem důkladněji a v mnohem širších souvislostech, a pokusili se ukázat, kde případně leží naše kognitivní slepá skvrna. Abych zviditelnil souvislosti a vztahy, které umožnily vznik *jiných* televizních pořadů v prostředí centrálně řízené Československé televize, využil jsem metodu tzv. nečekané komparace.³⁷ Jedná se o metodu vypůjčenou z urbánní geografie, kdy se srovnávají dva fenomény, které jsou z pohledu tradiční komparistiky neporovnatelné. Vycházím přitom z Adornovy teze, že „skutečnost je rozporuplná, její prvky netvoří žádný harmonický celek, a to ani v případě partikulárního fenoménu“.³⁸ Zdá se mi proto zajímavější porovnávat to, co spolu zdánlivě vůbec nesouvisí. V tomto případě tvorbu dvojice Drha a Koudelka ze 70. let pro Československou televizi s Godardovou tvorbou pro televizi z konce 60. let. Přestože se na první pohled může zdát, že se jedná o nečekanou komparaci, existuje

36 Imre, Anikó: *TV Socialism*, Durham and London: Duke University Press, 2016, s. 19. (V případě Francie je ovšem třeba zmínit fakt, že komerční média (např. tisk a rádio) mohla do jisté míry svobodně kritizovat vládu, což umožňovalo pluralitu názorů.)

37 Myers, Garth: *Unexpected Comparisons*.

38 Buck-Morssová, Susan, *Původ negativní dialektiky. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin a frankfurtský Institut pro sociální výzkum*, Praha: Karolinum, 2020, s. 200-



zde několik souvislostí. Tou nejvíce patrnou je (nedokončená) Godardova spolupráce s Československou televizí v letech 1968–1969.

Pro popis normalizace jsem zvolil metodu symptomálního čtení (někdy překládáno jako symptomatické čtení), které formuloval francouzský filozof Louis Althusser koncem 60 let při analýze Marxovy knihy *Kapitál*. Jádrem symptomálního čtení je konfrontace jednotlivých nedostatků daného diskurzu nebo systému. Tyto přítomné, ale pro daný diskurz neviditelné problémy pak představují symptomy. Jejich zkoumáním se systém, který zároveň produkuje zastírání těchto symptomů, odhaluje. Tím se také odkrývají limity celého systému. Podobný přístup používal už Benjamin, když zpětně dohledával v 19. století stopy proletariátu, které se kapitalismus snažil zahltit. Televizní pořad *Kroky* obsahuje poměrně dost vizuálních symptomů, které se normalizační systém snažil zakrývat. V průběhu práce jsem zjistil, že metodu podobnou symptomálnímu čtení používal Godard ve filmu s názvem *Pravda* (1969), který původně iniciovala Československá televize.

III. Druhý program

Televize, podobně jako každá instituce, vytváří vlastní „pohyblivý“ obraz složený z oficiálních zpráv, neveřejných dokumentů, soukromých projevů a skrytého jednání. Sdělovací prostředky, v čele s televizí, hrály klíčovou roli v konfliktu se sousedními socialistickými státy. V konfliktu, který skončil vojenskou intervencí v srpnu 1968. Konzervativní členové Komunistické strany, kteří se po okupaci postupně ujímali moci, si úlohu médií dobře uvědomovali. Televizní obrazovka prokázala svůj politický potenciál během celého pražského jara, když šířila reformní komunismus do domácností po celém Československu. Přímé televizní přenosy z debatních shromáždění známých politiků s pražskou mládeží měly počátkem roku 1968 „revolucionizující účinek na veřejné mínění“.³⁹ Normalizátoři pak byli televizí doslova posedlí: „Tím, co jim udělala za pražského jara, tím, co dělá při čistce po invazi, a konečně tím, co pro ně mohla udělat za normalizace.“⁴⁰ V roce 1972 vlastnilo televizor 80 % československých rodin a bylo téměř jisté, že televize bude (nejen) v politice hrát životně důležitou roli.⁴¹

39 *Informace v podmínkách totality a revolty*, Svědectví, ročník XI, číslo 42 (1971), s. 205.

40 Bren, Paulina: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha: Academia, 2013, s. 27.

41 Tamtéž, s. 27

V roce 1970 začala Československá televize vysílat na druhém programu. Bylo to o pět let později, než se původně plánovalo. V pořadu s názvem *O dnes' to všechno čas?*, který se vysílal k patnáctému výročí televize, je použita archivní ukázka rozhovoru z roku 1961 s tehdejším ředitelem Československé televize Adolfem Hradeckým. Na černobílém nekvalitním záznamu vysílání vidíme dvě postavy stojící u architektonického modelu televizního areálu na Kavčích horách. Soudruh inženýr Palička diváky ujišťoval, že velikost navržené budovy je dostačující i pro chystané rozšíření vysílání druhého programu, které se podle slov ředitele Hradeckého spustí prý nejpozději do konce roku 1965. Původní zvuková stopa jejich rozhovoru se náhle ztišila a hlas komentátora vážně pronesl: „Ani architekt, ani tehdejší ředitel televize, ti, které vidíte s nadšením hovořit o nadějných vyhlídkách, nemohou za to, že dnes, v roce 1968, jejich optimismus působí tak trapně. Oni o výstavbě televize nerozhodovali.“ Podobná kritika, která začátkem roku 1968 zaznívala z televizní obrazovky čím dál častěji, byla do té doby v podstatě nemyslitelná.⁴² Sdělovací média byla pro tehdejší politicko-společenskou změnu naprosto zásadní. V rozhovoru pro Filmové a televizní noviny v roce 1966 zastával ekonom Radoslav Selucký názor,

42 Atmosféra práce v tehdejší FITESU (Svaz československých filmových a televizních umělců) je nezapomenutelná – promítání zakázaných pořadů, kulaté stoly, březnové deváté zasedání ústředního výboru v roce 1968 věnované celé televizní publicistice, která tam byla definována jako aktivizující faktor společenského vývoje, podporující progresivní tendence a odhalování deformací bez ohledu na osoby a funkce. Cysařová, Jarmila: *Pokus o občanské občanství*, Mladá Boleslav: FITES, 1993, s. 6.

že „televize je povolána mimo jiné také k tomu, aby narušovala pasivitu obyvatelstva a přispívala k oživení zájmu občanů o veřejné záležitosti“.⁴³ Na důležitou roli sdělovacích prostředků upozorňoval také Egon Bondy ve svém teoretickém textu *Pracovní analýza* z roku 1969. V části nazvané *Moderní sdělovací prostředky do rukou evropské levice* tvrdil, že v podmínkách policejního teroru, který je nastolen ve všech zemích Sovětského bloku, „je třeba aby evropské revoluční hnutí disponovalo vlastní rozhlasovou stanicí“.⁴⁴ Na rostoucí vliv televizního vysílání v očích tehdejších politiků upozorňuje mimo jiné krátká scéna z dokumentárního filmu *Spříznění volbou* (1968). Snímek mapoval situaci mezi vrcholnými politiky čtrnáct dní před prezidentskou volbou na jaře 1968. Při natáčení byl použit na svou dobu výkonný směrový mikrofon. Diváci tak často slyšeli to, co by slyšet neměli. Během neveřejné debaty v jakémsi salónku prosazoval generál Ludvík Svoboda, který se krátce poté stal novým československým prezidentem, zavedení celoplošného armádního televizního vysílání: „Ale jestliže my budeme mít kanál a cestou kanálu budeme hovořit dneska k celé armádě a vyskytnou se nám tam další otázky už zítřejšího dne, tak třetí den už jim na to můžeme odpovídat.“ Jeho poradce, který seděl vedle něj, se ho pokusil nenápadně opravit: „Nemluvíme o kanálu, jde spíš o vysílací čas.“ Na to Svoboda podrážděně zareagoval: „Ne, nestačí, kanál!“⁴⁵ Co se na první pohled mohlo zdát jako přehnaný

43 Cysařová, Jarmila: *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let*, Praha: Edice České televize, 1993, s. 79.

44 Bondy, Egon: *Pracovní analýza a jiné texty*, Praha: Filosofia, 2017, s. 304.

45 *Spříznění volbou*, r. Karel Vachek (1968).

požadavek stárnoucího generála, bylo jinde v Evropě realitou. Například jeden ze dvou televizních programů v Řecku byl od roku 1967 až do roku 1982 pod přímou kontrolou armády.⁴⁶

Cenzura byla zrušena 26. června 1968. Po srpnové okupaci sovětskými vojsky, tedy za necelé dva měsíce, došlo k jejímu opětovnému zavedení. Co se objevilo na televizní obrazovce, mělo obrovský politický dopad. A dopad mělo pravděpodobně i to, co se objevit nemohlo. Ředitel Československé televize Jiří Pelikán si v jednom novinovém rozhovoru na začátku roku 1967 postěžoval, že „každé slovo řečené z obrazovky je považováno za oficiální názor, a to televizním publicistům svazuje ruce. Zároveň dodal, že televize především potřebuje prostor na omyl a osobnosti, které by byly schopny jasně formulovat svůj názor“. Takový pohled byl v naprostém rozporu s politikou jedné strany a vadil jak domácím konzervativním komunistům, tak především sovětskému vedení. Podle záznamu telefonického rozhovoru z 13. srpna, tedy týden před invazí vojsk Varšavské smlouvy, naléhal Leonid Brežněv na Alexandra Dubčeka: „Sašo, i my jsme vás tehdy upozorňovali, že pravičáci neustoupí ze svých pozic a že to samozřejmě nelze provést během dvou tří dnů. Ale uběhlo už mnohem více času než dva tři dny a úspěch vaší práce závisí na tom, jak rozhodná opatření přijmete pro zavedení pořádku v orgánech masové informace. (...) Vždyť jsme se konkrétně dohodli, pokud jde o roli Pelikána v této záležitosti, i na tom, že Pelikána je

46 Imre, Anikó: *TV Socialism*, Durham and London: Duke University Press, 2016, s. 19.

nutno odvolat. To je první krok k zavedení pořádku v orgánech masové informace.⁴⁴⁷ Krátce po invazi, na podzim 1968, byl Jiří Pelikán odvolán. Během následujícího roku začalo předsednictvo ÚV KSČ rušit časopisy, které nejvíce podporovaly reformní snahy pražského jara. Televizi ani rozhlas zrušit nešlo.⁴⁴⁸ Po krátkém přechodném období byl v roce 1969 jmenován nový ředitel Československé televize Jan Zelenka. Nebyla to náhoda. Blížilo se první výročí okupace a vedení státu se obávalo, aby se chystané pouliční demonstrace nedostaly do televizního vysílání. Zelenka byl prověřený stranický kádr, a navíc poslanec Federálního shromáždění. Pod jeho vedením se televize s konečnou platností proměnila z tehdejšího náznaku veřejné služby v nástroj státní moci. Nejenže se 21. srpna 1969 na obrazovkách neobjevila žádná kritika „bratrské pomoci“, ale televizní technika se aktivně podílela na zajišťování totožnosti demonstrantů na Václavském náměstí. Policejní zásohové složky umístěné na rampě Národního muzea sledovali shromažďování občanů mimo jiné pomocí předem rozmístěných televizních kamer.⁴⁴⁹ V roce

47 Pecka, Jindřich: *Záznam telefonického rozhovoru L. Brežněva s A. Dubčekem 13. 8. 1968*. In: Soudobé dějiny, roč. I, č. 4/5 (1994), s. 580–590. Dostupné on-line na <http://www.68.usd.cas.cz/files/dokumenty/edice/813.pdf>.

48 Za nejdůležitější média ovlivňující názory a postoje občanů, která měla pomoci překonat posrpnovou politickou a kulturní „kříži“, byly označeny tisk, rozhlas a televize. Opatření v oblasti hromadných sdělovacích prostředků, Praha, 6. 5. 1969. NA, f. ÚV-KSČ 02/1, sv. 93, a.j. 156/1. In Skupa, Lukáš: *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: NFA, 2016, s. 164.

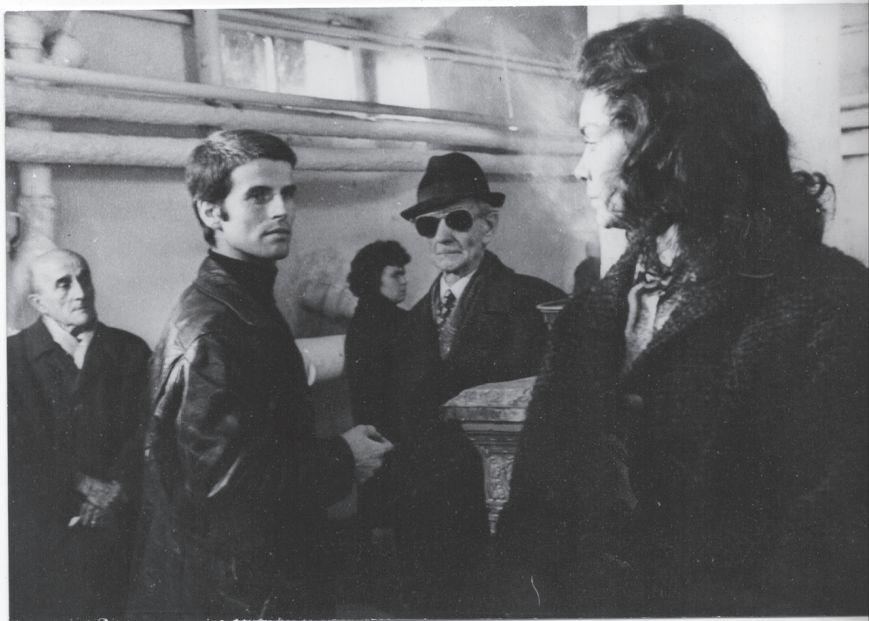
49 Bárta, Milan – Břečka, Jan – Kalous, Jan (eds.): *Demonstrace v Československu v srpnu 1969 a jejich potlačení*, Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2012, s. 132.

1970 následovaly prověrky a čistky, které se nevyhnuly ani Československé televizi.⁵⁰ *Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky* byla přejmenována na *Hlavní redakci propagandy a dokumentaristiky*.⁵¹

V neděli 24. října 1976 od osmi hodin večer vysílala Československá televize na prvním programu italský film *Krátká dovolená* (1973, r. Vittorio De Sica). Snímek, plný sociálněkritických narážek, vyprávěl emancipační příběh hlavní hrdinky Clary, matky tří dětí. Clara pracovala v továrně, a když závažně onemocněla, dostala se díky zdravotnímu pojištění do vyhlášeného sanatoria. Přibližně uprostřed filmu byla scéna, ve které skupina žen v sanatoriu společně

50 Jan Fojtík: Vůbec změny ve vedení sdělovacích prostředků, v jednotlivých redakcích, zejména v rozhlasu a televizi, patří k rozhodujícím. Pravice se opírala o sdělovací prostředky, kterých se začala zmocňovat ještě před lednem 1968; v uplynulém roce byla této opory zcela zbavena a tyto prostředky slouží straně a socialistické společnosti. (...) Velkou práci vykonal rozhlas, a i když dnes slyšíme některé oprávněné hlasy kritiky na adresu televize, je třeba i zde být spravedliví a ocenit to pozitivní, co televize učinila. Zatím jsou tu slabiny v publicistice a vůbec v politickém ovlivňování. Ale to je kapitola zvláštní, kterou se bude třeba zabývat. 17. červen 1970, Praha. – Část zápisu z 2. schůze ideologické komise ÚV KSČ. In Otáhal, Milan – Nosková, Alena – Bolomský, Karel (eds.): *Svědectví o duchovním útlaku 1969/1970*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR / Maxdorf, 1993, s. 28.

51 Nejobtížnější situace byla v politické publicistice. Většina redakce setrvala v pasivní rezistenci a pracovala na únikových, neangažovaných a okrajových pořadech. Doplnění nových pracovníků, kteří by byli schopni realizovat dramaturgicky vhodné pořady, naráželo na velké obtíže. Proto vedení televize přistoupilo k rozpuštění celé redakce (60 lidí) a urychleně formuje novou redakci. In Otáhal, Milan – Nosková, Alena – Bolomský, Karel (eds.): *Svědectví o duchovním útlaku 1969/1970*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR / Maxdorf, 1993, s. 101.



sledovala televizi. Na obrazovce právě začínal publicistický pořad s názvem *Tribuna politica*. Starší bohatá pacientka, která si léčebný pobyt platila, se zvedla a přepnula na hudební program. Mladší žena, která byla v sanatoriu stejně jako Clara díky zdravotní pojišťovně, se ohradila: „Mám právo se dívat na co chci!“ a přepnula program zpět na politickou debatu. Následoval dialog, který ve zkratce vystihuje rozdíl mezi socialismem a neoliberalismem.

Starší žena: „Většina chce poslouchat písničky!“
a přepnula televizi opět na hudební vysílání.

Mladší žena: „Menšina má taky svoje práva!“

Starší žena: „Kup si vlastní televizi.“

Mladší žena: „Nemám na to peníze!“

Starší žena: „To je tvůj problém. Každý svého štěstí strůjce.“

Kdyby tehdejší televizní divák po několika minutách přepnul na druhý program, mohl ve večerních zprávách sledovat strnulého moderátora, jak předčítá výsledky sobotních voleb: „Předsednictvo ÚV KSČ projednalo výsledky všeobecných voleb do zastupitelských orgánů všech stupňů. Vysoce ocenilo přípravu voleb a jejich demokratický a důstojný průběh. Voleb se zúčastnilo 99,7 % registrovaných voličů. Pro kandidáty Národní fronty hlasovalo 99,97 % voličů.“ Podle výsledků voleb by se zdálo, že v normalizovaném Československu žádná menšina neexistovala. Vládnoucí „komunistická“ strana se občanům snažila namluvit, že celou společnost tvoří pouze jednomyslná většina.

Po filmu *Krátká dovolená* byl na programu první díl kulturního pořadu *Kroky*. Do úvodních strohých bílých titulků na černém pozadí se ozvala téměř avantgardní klavírní etuda. Následovala civilní anketa na Petřínské rozhledně. Černobílá dynamická kamera

sledovala jednotlivé tváře nebo rychle přecházela na okolní detaily. Nálada se zdála uvolněná a bezprostřední. Mladá žena s dítětem v náručí se pokoušela odpovědět na otázku, jaký byl v poslední době její největší kulturní zážitek. Nejdříve redaktorovi, stojícímu mimo záběr, podala nemluvně, které držela v náručí, a po chvilce soustředěného přemýšlení se přehlela, když místo názvu divadelního představení *Car Fjodor*, řekla *Car Igor*. Vzápětí se opravila. Jeden z dotazovaných doporučoval film *Scény z manželského života* (1973, r. Ingmar Bergman) a turecký nezávislý snímek *Autobus* (1976, r. Tunc Okan). Před rozhovorem s operním zpěvákem Ivo Žídkem zněla píseň *Any Place I Hang My Hat Is Home* od Barbry Streisand. Následoval titulkeš *O čem se mluví* a rozhovor o americkém filmu *Čelisti* (1975, r. Steven Spielberg), který se právě promítal v pražských kinech. Filmové postupy, styl rozhovorů i chování lidí před kamerou připomínaly spíše reportáže a dokumenty z konce 60. let než televizní produkci druhé poloviny 70. let.

Petr Koudelka: „Začínal jsem jako novinář v *Mladém světě*, v té době to byly špičkové noviny. Všichni tam byli uznávaní novináři a já jsem do toho celkem zapadl, protože před tím jsem dělal v *Mladé frontě* vedoucího zahraniční rubriky. Studoval jsem historii na filozofické fakultě, obor Nejnovější dějiny, který se tenkrát zaváděl. Diplomku jsem psal o kolonialismu v Africe. A když to dneska srovnám, tak spousta těch věcí, které jsem tehdy v *Mladé frontě* psal – docela bych řekl tendenčně, abych to obhájl –, nebyly až tak propagandistické, jako faktické. (...) A tam jsem přežil i rok 1968. Díky určité shodě okolností jsem přežil i ty prověrky. Ale už jsem nechtěl zůstat v *Mladé frontě*. Odešel jsem a oni byli rádi, že jsem odešel. Asi za půl

roku nato jsem se stal redaktorem *Mladého světa*. A to tak, že *Mladá fronta* zastřešovala jak ten deník, kde jsem pracoval předtím, tak ten týdeník *Mladý svět*. Takže v *Mladé frontě* mě vedli jako revizionistu, který odešel z *Mladé fronty*. Oni potřebovali ty seznamy, aby měli ty černé ovce. A v *Mladém světě* mě vedli jako nástup nové vlny, která bude pokračovat dál. A pak jsem měl ještě velikou kliku v tom, – když už jsem takhle upřímný –, že jsem prošel těmi prověrkami, jak jsem říkal. Ty prověrky řídil jeden člověk, který pracoval na ÚV KSČ, ale zároveň bydlel u nás v domě, takže jsme se dlouho znali. A on mi nepoložil tu zásadní kolosální otázku: „Souhlasíte se vstupem vojsk?“, takže jsem na to nemusel nic odpovědět, a tím pádem mě pak převzali do toho *Mladého světa*. Začal jsem tam dělat nejdříve zahraničí a pak kulturu. (...) Byla tam jedna zajímavá, taková výjimečná věc. Já jsem měl kliku na ty výjimečné situace. Šéfredaktorkou *Mladého světa* tehdy udělali Olgu Čermákovou. Byla to žena vysokého funkcionáře ÚV KSČ, který měl na starosti Federální úřad pro tisk a informace. Byl to vlastně nejvyšší cenzor v zemi. Tím pádem se ten *Mladý svět* udržel na takové dobré úrovni. Sice se tam tiskly i různé úlitby, všelijaké ty komentáře a sloupky a tak. Ale reportáže od novinářů jako Ruda Křesťan, Jirka Janoušek, Honza Dobiáš z toho dělaly dobré noviny, dalo by se říct, protože to lidi kupovali a četli i v těch 70. letech. (...) Ne že bych se v tom *Mladém světě* necítil dobře, ale oni tam byli všichni takové osobnosti, každý si jel po svém. Byla tam atmosféra velké soutěživosti. Nechci říct, že by si podráždili nohy, ale prostě se hrozně chtěli prosadit. Já jsem neměl takovou povahu, z tohoto důvodu jsem šel do té televize. Ještě jsem měl takový podtext, že bych mohl začít psát, jelikož jsem psal hodně fejetony. Pořád mi někdo říkal: „Napiš něco, piš něco pořádného, něco

většího.' Když jsem přijel z nějaké reportáže a napsal jsem dvoustranu třeba o Maroku, tak mi redaktor Kantor z nakladatelství, které bylo na stejné chodbě, říkal: 'Napiš to jako román, nebo velkou povídku, novelu.' Měl jsem ambice dělat ještě něco jiného než tu novinářinu. Každý novinář chce napsat román, nebo se to alespoň často říká. Tak jsem si myslel, že by televize mohla být takový stupínek k něčemu většímu. Chtěl jsem se asi víc prosadit. Neměl jsem jiné důvody než takové osobní, by se dalo říct. Pamatuji se, že porady v *Mladém světě* byly hodně napjaté a vždycky šlo všechno ostře proti sobě. Cítil jsem potřebu někde v klidu na něčem pracovat. Televize mně k tomu docela dala šanci. Tam si nikdo nikoho v podstatě nevšímal. Scházeli jsme se na nějakých poradách, ale každý si sledoval to svoje. A zejména když jsem si pak udělal tu linii, ty *Kroky*, no tak to už mi do toho nikdo nemluvil. Dělal jsem si sám sobě dramaturga, ale samozřejmě mi to chybělo, ten dramaturg by byl býval dobrý. Psal jsem si sám všechny scénáře. A pak jsem měl velikou kliku, že režisérem té první řady byl Vladimír Drha, což byl výborný kluk, který všem dával naprostou volnost. Když se ho někdo při natáčení zeptal: 'No a co mám teď dělat?', tak on jako režisér říkal: 'Nějak to udělej a uvidíme.' On ty lidi uvolňoval a pozoroval, ale moc jim do toho nemluvil. Takže to byla další věc, že jsem měl pocit, že to můžu sám nějak organizovat. Někdy jsem měl dokonce pocit, že to i režíruju."⁵²

52 Rozhovor s autorem. 7. 1. 2019.

IV. Kroky k normalizaci

Po vysoké škole nastoupil Petr Koudelka do zahraniční redakce deníku *Mladá fronta*. Ve druhé polovině 60. let zde třikrát do měsíce publikoval delší články. Téměř výhradně psal o politické situaci v Německé spolkové republice. Až do začátku roku 1968 byly jeho komentáře více méně poplatné optice tehdejšího režimu, i když nepostrádaly určitou věcnost. V západoněmeckém prostředí si všímal hlavně negativních jevů, jako byly kontroverzní nároky Sudetoněmeckého krajanského sdružení, provokace Nacionálně demokratické strany nebo zpochybňování poválečných hranic. Psal o korupci v jižním Vietnamu nebo o podvrtné americké diplomacii v Ghaně.

Po lednovém zasedání ÚV KSČ v roce 1968 byl Alexander Dubček zvolen prvním tajemníkem ústředního výboru. Ve funkci nahradil stále méně populárního Antonína Novotného. Během února nastalo uvolňování cenzury ve všech sdělovacích prostředcích. Na stránkách *Mladé fronty* se začaly objevovat články opatrně popisující postupné otevírání se západnímu světu. Patřil mezi ně i Koudelkův komentář s názvem *Kroky k normalizaci*, ve kterém se pochvalně vyjadřoval o vstřícné zahraniční politice Západního Německa vůči Československu. Slovo normalizace bylo patrně oblíbeným termínem některých reformních novinářů, kteří popisovali procesy pražského jara. Dokazují to názvy článků publikovaných v *Mladé frontě* jen několik měsíců před vojenskou invazí: *K normalizaci v kultuře*,

Zahraniční zpravodajové z Prahy o našich problémech • Sovětský tisk k dopisu 99 z Prahy • Maďarsko a demokracie • Revanšisté: po Kieľu Schirnding? • Willy Brandt sympatický o čs. experimentu • Arguedas agentem CIA

Dnes poprvé předkládáme čtenářům rubriku, v níž budeme v průběhu celého týdne sledovat s našim zahraničně politickým redaktorem hlavní události ve světě. Prostřednictvím komentovaného zpravodajství z tiskových agentur a vlastních zpravodajských zdrojů vyslovujeme své názory na řadu aktuálních témat z mezinárodní politické scény, tlumočíme hlasy našich kolegů v zahraničí na vývoj v Československu, uvádíme fakta, méně známé souvislosti a vlastní komentáře. Každý den, kromě neděle a pondělí, si na tomto místě přečtete o tom, co významného se děje ve světě událo.

(USA)

u s li-

nedáv-

UPI

hlavní události dne komentuje Petr Koudelka V Praze konec oddělení

a nevyklučí, že tiak ze zahraničí proti naší reformě se bude opět stupňovat. Vedoucí činitelé komunistických stran Západu, kteří jsou na dovolené v Sovětském svazu, mohli podle francouzského listu *Combat* dospět k závěru, že i když schůzky v Čierné a Bratislavě zachránily oficiálně jednotu socialistického tábora a poskytly nám odklad, jádro problémů zůstává pro Sověty nedotčené.

Skutečně se zdá, že Čierná a Bratislava byly jen oddechovými zastávkami. Důvody k tomuto trzení se v posledních dnech znovu nabízejí ze stránek sovětského tisku.

Po člancích Žukova a Alexandrova uveřejnila včera sovětská Pravda články svých pražských zpravodajů k ohlasu na nečekaně známý dopis 99 z městinanců závodu Auto-Praga. V článku se tvrdí, že autoři dopisu, který je „proniknut hlubokými vlasteneckými a internacionalistickými city“, jsou nyní

Nikoliv jedinými, ale spíše než nejvíce nespokojenými. Ní jsou v této době příslušníci detonemického krajanstva, kteří chystají schůzku v Scdingu a nedají se od ní odtržit, jiní, původem z Pomorští, na svém nedělním spustu v Kielu pokřikují proti prohlášení SPD o respektování hranic na Odře a uznání zhranění Willy Brandta. rý vyslovil podobné názory Willy Brandt se dal slyšet všude; když komentoval události, prohlásil, že vývoj v Československu má být ovlivňovat trvale evropskélosti. „Prožíváme to jako svatozorovatelé, nikoli jako lomety a rozumbradvé. Neřekli jsme se a nesmíme se budoucnost dát zaznít falešným.“ To jsou slova roznepokojeného, avšak reálného Němce.

Pro normalizaci vztahů, K podmínkám normalizace, K normalizaci v Evropě atd.

Začátkem března 1968 došlo k neoficiálnímu zrušení cenzury a Koudelkovy články začaly být otevřeně kritické k československé zahraniční politice. V textu z 23. března s názvem *Nevyhýbejme se odpovědnosti* polemizoval s politikou, kterou stát uplatňoval vůči Západnímu Německu. Navrhoval navázání plných diplomatických styků a zahájení politického dialogu. Tvrdil, že „nemůžeme čekat, až se v Německé spolkové republice ujme moci dělnická třída“, či „odehraje demokratický převrat“. A pokračoval tím, že „politika, která formuluje tuto zásadu vyčkávání, brání pozitivnímu vývoji, je strnulá a konzervativní“. Navíc se sebekriticky vyjadřoval o dřívějším snadném vyzdvihovalání slabin západoněmecké společnosti. Napsal, že „situaci v tomto ohledu usnadňovala existence revanšistických a neonacistických skupin“, které vždy podle potřeby „posloužily jako varovný výstřel“. O čtyři měsíce později vyšel článek s názvem *Váhání Černého lva*. Koudelka v něm vyvracel dezinformace otištěné v sovětských novinách *Pravda* ohledně neexistujících vojenských manévru NATO u našich západních hranic.

V úterý 20. srpna 1968 se na čtvrté straně *Mladé fronty* poprvé objevila nová pravidelná rubrika s názvem *Hlavní události dne komentuje Petr Koudelka*. Podle úvodní anotace se mělo jednat o rubriku, kde čtenáři budou „v průběhu celého týdne sledovat s našim zahraničně politickým redaktorem hlavní události ve světě“. Z anotace nevyplývalo, jestli se budou redaktori střídát, nebo půjde pouze o Koudelkovy komentáře. Následující den, ve středu 21. srpna, se rubrika *Hlavní události dne komentuje Petr Koudelka* objevila podruhé a naposledy. V den, kdy po ulicích jezdily sovětské

tanky, se mohli čtenáři dočíst, že podle agentury UPI se „včera v Kremlu sešlo – podle dobře informovaných zdrojů – mimořádné zasedání ÚV KSSS, na němž se jedná o československých záležitostech“. Koudelkuv dovětek, že „moskevský zpravodaj ČTK však včera večer oznámil, že naprosto nic nepotvrzuje pravdivost této zprávy“, mohl ráno 21. srpna vyznívat nechtěně ironicky. Ve stejný den odpoledne se objevilo ještě jedno vydání *Mladé fronty*, které přinášelo aktuální informace a vyzývalo občany k zachování klidu. Podobných „samizdatových“ vydání se v prvních dnech okupace objevilo ještě několik. Když začal deník opět vycházet v původní podobě, Koudelkova rubrika chyběla. Jeho jméno se v *Mladé frontě* už nikdy neobjevilo. Podle vlastních slov se během okupace skrýval a do redakce se už nevrátil. Za několik týdnů byla na stránkách deníku publikována rozsáhlá ukázka ze zářijového projevu dr. Gustáva Husáka. Nejen obsah, ale také styl celého proslovu předznamenal první kroky k normalizaci 70. a 80. let. Kroky k pragmatické společnosti bez jakýchkoliv ideálů.

Gustav Husák: „Od ledna se nám však stala taková kuriózní věc, že z masových komunikačních prostředků se stala samostatná velmoc, což není v žádném státě na světě. Kdo ovlivňoval, kdo řídil rozhlas, televizi, tisk, kdo usměrňoval tyto prostředky ne ve smyslu cenzurních opatření, ale politicky, ideologicky? Nechci očerňovat práci čestných, statečných lidí, kteří pracovali na těchto úsecích, ale v žádném státě není lhostejné, komu tato obrovská moc slouží, jakými prostředky ovlivňuje, čemu pomáhá a čemu nepomáhá. V mnohých otázkách však vývoj nešel tak, jak rozhodly stranické a vládní orgány, odpovědné milionům lidí, demokraticky volené. (...) Určujícím politickým činitelem bylo zdravé

jádro v polednovém vývoji, ale negativní tendence tu byly. Do našeho politického života se dostaly i laciné licitační momenty, zahrávání si s velkými slovy, nadbírání náladám apod. Dostaly se do našeho politického života prvky romantismu, romantického blouznění, hovořilo se o takové svobodě a demokracii, jaké ještě svět neviděl, o takové svobodě tisku a slova, která ještě nikdy nebyla a nikde není. Tím se uvolnily cesty аван- turismu, dobrodružnosti a dobrodružným výpadům. I toto bylo součástí naší polednové cesty. Vzpomínám těchto negativních jevů proto, že se k nim nemůžeme a nebudeme vracet.“⁵³

Rok 1969 byl v českém kulturním prostředí v mnoha ohledech ještě radikálnější než předchozí rok. Přestože byla oficiálně znovu zavedena cenzura, společensko-politická situace byla natolik nepřehledná a nejistá, že v rámci státního filmového podniku mohly vzniknout tak kontroverzní snímky jako *Kladivo na čarodějnice* (1969, r. Otakar Vávra), *Den sedmý, osmá noc* (1969, Evald Schorm), *Zabitá neděle* (1969, r. Drahomíra Vihanová), *Ucho* (1969, r. Karel Kachyňa) nebo *Vražda Ing. Čerta* (1970, Ester Krumbachová).⁵⁴ Dokonce i v Armádním filmu vznikaly v první polovině roku 1969 krátké polemické filmy jako například *Les* (1969, r. Ivan Balada) z pohřbu Jana Palacha nebo *Snové scény* (1969). Druhý z nich režíroval v rámci povinné vojenské služby

53 *Mladá fronta*, 19. září 1968.

54 *Kladivo na čarodějnice* (natáčení od 30. 3. do 18. 7. 1969), *Den sedmý, osmá noc* (natáčení od 1. 7. do 20. 8. 1969), *Zabitá neděle* (natáčení od 24. 7. do 16. 11. 1969), *Ucho* (natáčení od 5. 8. do 17. 10. 1969), nebo *Vražda Ing. Čerta* (natáčení od 29. 8. do 27. 11. 1969).

Vladimír Drha, který byl v době natáčení čerstvým absolventem katedry režie na pražské FAMU. Měl za sebou již několik krátkých snímků pro televizi, včetně filmového portréty vycházející popové hvězdy Karla Gotta s názvem *On* (1968). Rodina Gottových sousedila v Praze Kobylisích s Drhovými a začínající režisér mohl díky tomu natočit poměrně intimní portrét populárního zpěváka. Ve stejném roce se jako asistent režie podílel na filmu *Žert* (1968), ve kterém se objevil i v malé roli číšníka. Snímek *Snové scény* připomínal perzifláž na tehdy oblíbené ankety s mladými lidmi „o všem a o ničem“. Tři vojáci během jednodenní vycházky odpovídali na banální otázky, bezcílně se toulali ulicemi Českého Krumlova a za asistence filmařů se snažili narušit všudypřítomnou nudu. To se nakonec podařilo při podvečerním koupání u rybníka, když filmaři přizvali neznámou kolemjdoucí dámu ve středních letech. Po konzumaci alkoholu se opilí vojáci společně s dámou koupali nazí v rybníku. Okolnosti, které provázely vznik závěrečné scény, popsal Drha v nezveřejněném rozhovoru z roku 2008.

Vladimír Drha: „... Seděli jsme tam u té kašny na tom náměstí a najednou vám takhle zpoza rohu šla paní. Bílou chemlonovou košili, ne chemlonovou, takovou – dederon tehdy byl, černou sukni úzkou, takový bordó svetřík a takhle si točila kabelkou. Já jsem říkal: ‚Támhle ta paní by se s nimi možná šla koupat.‘ A produkční Pavel Hubenka říká: ‚No tak to není problém, já se jí jdu zeptat!‘ Říkal jsem: ‚No tak zkus to, ona tě pošle do prdele, ale zkus to.‘ A zašla do hotelu. Tak on zašel do toho hotelu za ní, vrátil se a říká: ‚No ona tam není, nikde.‘ Říkám: ‚No tak se šla vyčurát.‘ Tak šel znova, přišel a říká: ‚No mluvil jsem s ní, ona je ochotná.‘ Já jsem říkal: ‚Počkej, vysvětlil

si jí?‘ On říkal: ‚Jo, vysvětlil jsem jí všechno, o co jde, ona říkala, že půjde.‘ No tak paní přišla, já jsem jí říkal, jestli to pro nás udělá, ona řekla, že jistě. (...) Hele, paní byla báječná, ta hrála, vymýšlela si dialogy, tam měla krásnou větu, měli víno, u takových břizek to bylo, je to jako ze sovětského filmu, a ona mu leje takhle to víno na hlavu, jednomu z těch vojáků, Moraváků a říká: ‚Křtím tě na jméno Lazar!‘ To se mi strašně líbilo. No a teď jsme dotočili všechno a teď vylezla a měla ten žabinec takhle, no jenže vylezla nahoru a říká: ‚Tak bude ještě něco?‘ Pustila žabinec a stála tam, jak ji Pánbůh stvořil. (...) No dojeli jsme na náměstí do hotelu, paní Evu jsme pozvali na večeři, že ji zaplatíme, že se svlíkala a takový to, a říkala, že nechce, že si vezme těch, nevím, sto čtyřicet korun nebo kolik, že za žádný svlíkání nechce a že Pánbůh říká milujte se a množte se a že ona se snaží to dělat, a že kdybychom věděli, co to je, furt uklízet a vařit a starat se o děti, a že ona má takovou svobodnou povahu a že teda to udělala ráda, protože chtěla, a ne aby za to dostala peníze. Byla to učitelka ze zvláštní školy a jela z Chodova ze Sokolova u Karlových Varů do Jilemnice v Podkrkonoší přes Český Krumlov. (...) Paní Eva se po večeři zvedla, že si jde lehnout. A my jsme se pak rozmýšleli, že nám tam spadne jako z nebe, že by se měla projít někde po ulici mezitím, že abychom ji zaregistrovali, když ti kluci tak chodí. Tak já jsem si říkal, že ještě za ní půjdu. (...) A nikde jsem ji nemohl najít, dole na recepci říkali: ‚Jo, tak teď vyšla ven.‘ A zase jsem ji viděl jít zpoza rohu a zase s tou taškou takhle a říkal jsem: ‚Paní Evo, já ještě jsem vás chtěl poprosit, jestli byste byla ochotná zítra jenom nám projít někde na ulici, jenom tak jako, jestli neodjíždíte?‘ Ona říkala: ‚Ne, to není problém, když to nebude lidi pobuřovat.‘ Já jsem říkal: ‚Jako

ANNA KARINOVÁ: DO TŘETICE VŠEHO NOVÉHO

Je třeba představovat Annu Karinovou? Tato dívka z Dánska si kdysi ve Francii vzala Jean-Luca Godarda a než se s ním rozvedla (vlastně ještě potom) byla jeho typickou představitelkou; v některých filmech jsme ji viděli, v jiných ji snad uvidíme – Vojáček, Žena je žena, Žit svůj život, Alphaville, Bláznivý Petříček... Pak si Karinová vzala jiného filmaře, Pierra Fabrea, a objevila se před kamerou pod vedením jiných



proč by to pobuřovalo?' Ona: ‚No jako když půjdu nahá po ulici.‘ Já jsem říkal: ‚Ne, ne nahá! Normálně v šatech.‘ Ona řekla: ‚No tak jistě, no.‘ Ráno jsme se vzbudili, paní Eva přišla, my jsme přichystali kameru, že půjdeme někam na ulici, paní Eva si šla koupit cigarety a už jsme ji nikdy neviděli!“⁵⁵

Snové scény byly posledním z pěti krátkých snímků, které Drha na přelomu let 1968 a 1969 pro Armádní film natočil.⁵⁶ Předchozí čtyři filmy (*Lekce*, *34 ženy*, *Ves*, *Farbotlač*) tvořily volnou tetralogii. Spojovalo je téma přesunu jednotek československé armády za účelem uvolnění vojenských objektů pro sovětskou okupační armádu. První snímek s názvem *Lekce* (1968) byl ostře ironický. Úvodní scéna za zvuků vojenského pochodu byla snímána z perspektivy jedoucího tanku. Pochod zčistajasna přestal hrát, když se tank s československou vlajkou na hlavní zastavil před betonovou zdí. Dál nebylo kam pokračovat. Následující část filmu doprovázela výrazně znepokojivá elektronická hudba skladatele Josefa Ceremugy. Zamlženým oknem pozorujeme nahé vojáky, jak se sprchují a holí. Ruční černobílá kamera se toulá opuštěnými kasárnami. Na začátku roku 1969 se ve čtvrtém čísle filmového magazínu *Kino* objevila celostránková recenze na nejnovější snímky z Armádního filmu, včetně Drhova

55 Spisový archiv NFA, rozhovor vedla Marcela Pittermannová v roce 2008.

56 Normalizační cenzura „vyřadila“ film *Snové scény* z distribuce a autoři se museli ze svojí práce zpovídat. Patrně nejhorším následkům čelil dramaturg Bohuslav Blažek, který byl novým normalizačním vedením ocejšován jako „nositel pravicového oportunismu“ a z Armádního filmového studia propuštěn. Dostupné on-line <https://www.vhu.cz/exhibit/film-snove-sceny/>.



RÁCENÍ
(do sebe)

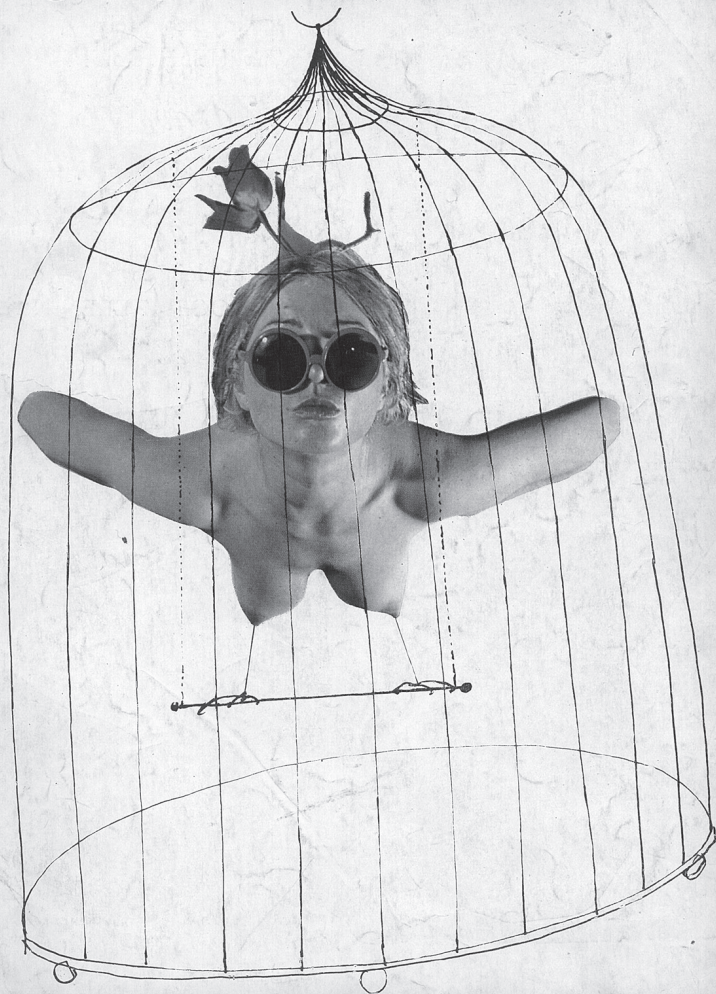
krátkého filmu *Lekce*.⁵⁷ Podle autora recenze byl Drha na rozdíl od starší generace režisérů „již zcela odchovancem věku televize, který vyhnal oblast faktů z filmového plátna na obrazovku“. A jeho „filmové reportáže používají objektivní skutečnost jen jako záminku k zachycení atmosféry ‚velkého stěhování‘ a k postižení těch drobných, individuálních lidských problémů s tím spojených“. Na závěr recenzent tvrdil, že na rozdíl od starší generace Drha nehledá odpověď na otázky co a proč, ale jak. S odstupem času Drha popisoval svůj tehdejší autorský přístup takto: „Třeba v *Lekci* jsme točili vojáky, jak dávají do pořádku kasárna, kde dvacet let nikdo nebyl. Nicméně se tam válely takový dva obrovsky obrazy, soustružníci a kolchoznice. Tak jsem vzal čtyři mukly a nechal jsem je ty obrazy neustále někde přenášet. To je evidentní stylizace. Bylo vidět, že je to umělé. Ale je to drobnost, která dává rámec té absolutní pravdě, protože jinak tam není nahrany nic. Všichni ti vojáci jsou absolutně živí a jsou daní. My jsme moc nepřemýšleli nad tím, jestli to pro nás bude mít nějaký důsledek. Já jsem si říkal, že musím točit pravdu. Byť trochu stylizovanou.“⁵⁸

Podle vlastních slov byl Petr Koudelka v *Mladé frontě* vedený jako revizionista, který z redakce sám odešel. K pověsti černé ovce mohlo přispět také jeho následné angažmá v časopise *Dostavník*. Časopis začal vycházet v polovině roku

57 Filmy *Lekce*, *34 ženy* a *Ves*, se v březnu 1969 promítaly na Dnech krátkého filmu v Karlových Varech, kde získaly ocenění Svazu československých novinářů.

58 Barešová, Marie – Dvořáková, Tereza Cz (eds.): *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA, 2017, s. 66.

DOSTAVNÍK



1969, vydavatelem se stal Svaz klubů mládeže v Praze. Koudelka se stal součástí redakce, připravoval rozhovory, psal reportáže a byl autorem scénáře komiksu o dvou „zvrhlých dívkách – Anince a Růžence“. Koncepce časopisu vycházela z francouzského levicového satirického měsíčníku *Hara-Kiri*, jehož podtitul zněl „Hloupý a nestydatý časopis“.⁵⁹ *Dostavník* splňoval přinejmenším to druhé. Aby nebylo pochyb, byla v prvním čísle přetištěná fotografie nahé ležící dívky z časopisu *Hara-Kiri*. Fotografie ženských aktů se objevovaly vedle portrétů populárních západních hudebníků (Cliff Richard, Jimi Hendrix). Převážně ironicky laděné texty a seriózní právnické rady, jak založit vlastní klub, doplňoval kreslený humor Vladimíra Renčina, Jana Vyčítala a Vladimíra Jiráňka. První číslo vyšlo v červenci a druhé v srpnu. Třetí číslo už vyjít nemohlo. Jako řada dalších nepohodlných časopisů byl *Dostavník* zrušen. Nicméně poslední číslo se nakonec podařilo pololegálně vydat a prodávat. Jak vzpomíná jeden z tehdejších zaměstnanců Svazu klubů mládeže: „Naštěstí jsme zareagovali včas: místo rozmetání sazby posledního čísla jsme je vytiskli s antitativním termínem vydání, a protože už nemohlo jít do distribuce, rozprodali jsme je kolportážním způsobem, jenž tehdy budil značný rozruch, zejména v podchodu

59 Francouzský měsíčník *Hara-Kiri* začal vycházet v roce 1960 a byl několikrát zakázán (např. v roce 1966 na šest měsíců). V roce 1969 začal vycházet spřízněný týdeník *Hara-Kiri Hebdo*, o rok později kvůli dalšímu zákazu přejmenovaný na *Charlie Hebdo*.



GODARD

TOČIL V ČESKOSLOVENSKU

NAPÍSL A FOTOGRAFOVAL
IVAN SOELDNER



tištních" informací, byl ochoten odpovídat.

"Kolik je vám let?"

"Prasniť!"

"Kolik je vám let?"

"... Tri. Jsem ještě malé dítě."

"Dělal jste už něco v dokumentárnímu stylu jako tento film?"

"Před dvěma měsíci jsem natočil podobný snímek o Anglii a chci v tom pokračovat. Pojedu ještě asi do Itálie a do Palestiny."

"Do Izraele?"

"Ne, do Palestiny, Izrael, to je práce lašický sít."

"Čím vás zaujala Československo, proč jste sem přijel?"

"Myslím si, že je to právě teď zajímavá země. Země v prudkém pohybu, ve vývoji. Zaujímá se zde srážejí různé ideje, je to velký zápas o budoucí svět, krystalizuje zde boj dělnické třídy o moc."

"O čem bude tento váš československý film?"

"To ještě nevím. Dnes jsme skončili natáčení, teprve teď začnu na filmu pracovat, budu ho v Paříži stříhat a pak uvidím, jaké to bude."

"Musel jste přece mít nějakou ideu, než jste sem jel, nějaký scénář..."

"Nic takového. Přijel jsem sem proto, abych poznával, abych se teprve seznámil se zemí a s jejími lidmi. Jezdili jsme po venkově i po městech, chtěl jsem se setkat s dělníky, což se mi podařilo ve Škodově v Plzni, chtěl jsem poznat názory lidí a jejich reakci na současnou situaci Československa."

"A jaký názor váš film vysloví?"

"Nevím, teprve na filmu budu pracovat, uvidíme, co se ukáže, co z toho bude."

"Na stíhovém stole se materiál nezmění, tam jistě neuvídíte nic jiného, než co jste viděl ve skutečnosti..."

"No, to jistě neuvídím..."

"A jak naložíte s hotovým filmem?"

"Nevím, to se taky uvidí."

"Půjde v televizi?"

"Taky nemohu říci, jestli budou o něj mít v Praze nebo v Bratislavě zájem, jestli jej budou promítat."

"Myslím francouzskou televizi..."

"Tam to určitě nevezmou. Tam je to horší, než si myslíte. Vládnou tam fašisti."

"Nepoužijete materiály z Anglie a z Československa nebo ještě z Blízkého východu a z Itálie společně jako výpověď o světě?"

"Ne, to nemá nic společného, jsou to portréty jednotlivých zemí."

"Proč nejedete také do Číny, k níž máte takové sympatie?"

"Do Číny? Tam to nejde. Tam zakázali film. Úplně. Jako dělnický prostředek k ohlupování mas pracujících."

"To je názor Číňanů. Myslíte si to také?"

"Ano, souhlasím s tím. Zejména v současném světě, rozděleném bojem mezi Spojenými státy a Sovětským svazem slouží film zlé propagandě..."

"Pokud vím, Antonioni dostal oficiální povolení z pekingských vládních míst k natáčení v Číně."

"Antonioni? Ten se vrhl na vydělávání dolarů na filmech v hollywoodském stylu. Jistě to bude něco takového."

"Jsem zvědav na vaše dokumentární filmy. Snad někdy sku-

tečně spojit světlo světa. Chystáte nějaký nový hraný film?"

"Nějaký ano..."

"Tak vám děkuji za rozhovor..."

"Ano, ano. Nashlednou."

Mužiček v pokažené bundě a černých texaskách se šinul modrými letištní halou a určitě si nemyslel nic lichotivého o zburžoaznělé československé společnosti, již zastavil zrcadlo ke svému obrazu.

Bude to zase bomba, jako všechny dosavadní filmy?

Také tuto otázku jsem Jeanu-Luc Godardovi položil.

Bomba? Hm... Nevím, jestli by nepotřebovala bomba spíše země.

Moderní Bakunin se vzdaloval a zmizel v trupu caravelly společnosti Air France. Pod paží tento anarchista nenesl kulový granát se šňouru zápalníku, ale daleko nebezpečnější tiskovinu: svůj film.

první stanice metra na Václavském náměstí.⁶⁰ Toto poslední vydání mělo na obálce Jiránkovu koláž s nahou dívkou v podobě ptáka v kleci, a další podobná koláž byla uvnitř čísla. Poprvé (a zároveň naposledy) se zde objevil Koudelkův komiks, ve kterém byla nahota hlavním motivem. Na začátku října 1969 se v *Rudém právu* objevila opožděná recenze na druhé číslo *Dostavníku*. Autorce textu vadila především přemíra sexu, Vyčítalův kreslený humor, jedna malá zmínka o Ludvíku Vaculíkovi a opět přemíra sexu. Na konci svého negativně laděného fejetonu vznášela otázku, jestli snad vyjdou i další čísla. O osudu časopisu bylo tou dobou již dávno rozhodnuto, vzhledem k načasování recenze to tedy byla jen řečnická otázka. O několik měsíců později Koudelka nastoupil do redakce nejprodávanejšího československého časopisu *Mladý svět*, kde 1. srpna 1969 vyšel článek s názvem *Godard točil v Československu*.

60 Eduard Světlík. Dostupné on-line http://www.seniortip.cz/?module=article&id_article=4511.

V. Pravda

Na jaře 1968 se v Paříži setkal ředitel Československé televize Jiří Pelikán s režisérem Jean-Lucem Godardem a pozval ho do Prahy, aby zde natáčel připravovaný XIV. sjezd KSČ, který se měl konat 9. září stejného roku.⁶¹ Bližší informace o této schůzce nejsou známy, nicméně oficiální rámec pro podobnou spolupráci mohly zajišťovat nedávno obnovené kulturní styky mezi oběma zeměmi.⁶² Sjezd Komunistické strany, který měl Godard natáčet, se nazýval „mimořádný“, protože „řádný“ sjezd byl původně plánovaný až na rok 1970. Důvodem k předčasnému sjezdu byla nová politická situace způsobená lednovým odvoláním Antonína Novotného a nástupem reformistů v čele s Alexandrem Dubčekem, kteří zahájili „první kroky k rozvoji sociálně demokratické demokracie“. Na sjezdu měl být mimo jiné zvolen nový ústřední výbor KSČ, „a právě tomu měl zabránit vojenský zásah pěti zemí Varšavského paktu

61 de Baecque, Antoine: Godard: biographie, 2010, s. 447.

62 V červnu 1965 byla podepsána dohoda o československo-francouzské spolupráci v oblasti televizního a rozhlasového vysílání (s. 203). Dohoda poskytla právní rámec pro spolupráci zejména v oblasti vývoje systému barevné televize (s. 211). V říjnu 1967 byla při setkání ministrů zahraničních věcí v Paříži podepsána nová kulturní dohoda mezi Francií a Československem (s. 221). Motejková, Ludmila: *Československo a Francie 1948–1968. Československo-francouzské diplomatické a kulturní vztahy v letech 1948–1968*, Praha: Disertační práce, 2014, s. 203–22.1

v noci z 20. na 21. srpna 1968“.⁶³ Plánovaný XIV. sjezd KSČ se nakonec za dramatických okolností uskutečnil tajně na konci srpna uprostřed okupované Prahy. V jedné z továrních budov ČKD ve Vysočanech se ho účastnil také Pelikán. Godard se v té době pohyboval mezi Velkou Británií, kde pracoval se skupinou Rolling Stones na filmu *One plus One* (1968) a Francií, kde dokončoval „film jako každý jiný“ – *Un film comme les autres* (1968). V rozhovoru pro televizní stanici BBC, který se natáčel v Londýně v červenci 1968, Godard řekl: „Televize je tou nejlepší školou. Pokud ještě pořád natáčím filmy, je to jen proto, že nemůžu dělat pro televizi. Protože televize je všude pod dohledem vlády.“⁶⁴

Fascinace novým komunikačním médiem byla v Godardově tvorbě patrná od samého počátku. Už jako filmový kritik na konci 50. let se zájmem sledoval televizní experimenty režiséra Jeana Renoira pro francouzský kanál R.T.F.⁶⁵ Raymond Bellour tvrdil, že televizní

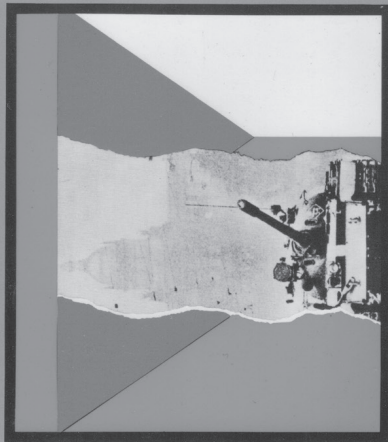
63 Pelikán, Jiří (ed.): *Tanky proti sjezdu*, Vídeň: Europa-Verlag, 1970, s. 11–12.

64 Godard: „Culture doesn't mean anything. It's like religion. Today governments are maybe afraid to speak of religion, not wanting to be ridiculous, so they speak of culture. But it's morally the same. They want to bring culture to the people instead of letting culture come from the people. We are supposed to be gifted for culture and it's completely untrue... Since we were raised in culture, we can at least destroy it... Maybe movies are not a bad school. TV too. TV the best. If I'm making movies, it's only because it's impossible to make TV, because it's ruled by governments everywhere.“ (BBC TV programme Release (tx. 30.11.68) but recorded in July of that year in Cowdray Park when JLG was just about to shoot the sequence on democracy for his first English language feature *One Plus One*.)

65 Szczepanik, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění*, Brno: Disertační práce, 2002, s. 67.

Panzer

überrollen den Parteitag



Protokoll und Dokumente
des 14. Parteitags der KPTsch
am 22. August 1968

Herausgegeben und eingeleitet von
Jiří Pelikán

Europa Verlag

TANKY PROTI SJEZDU

/Protokol a dokumenty XIV.
sjezdu KSČ/.

Úvod a závěr Jiří Pelikán

principy se uvnitř Godardových filmů skrývaly dávno předtím, než se vůči televizi začal explicitně vymezovat.⁶⁶ Na začátku debutového snímku *À bout de souffle* (1959) se postava, kterou hraje Jean-Paul Belmondo, obrací na diváky přímo do kamery jako televizní reportér. Podle Michaela Witta je celé Godardovo dílo „především hluboce televizuální (proti televizi, poznamenané televizí, zabývající se televizí)“.⁶⁷ Godard ve svých filmech skládal dekontextualizované obrazy, zvuky, nápisy a situace, kdy výsledná montáž mohla vzdáleně připomínat přepínání několika televizních programů. Strih byl jedním z jeho hlavních zájmů, což potvrzuje mimo jiné text z roku 1956, ve kterém tvrdí, že pokud režie znamená pohled, „montáž znamená tlukot srdce“.⁶⁸ Je příznačné, že Godard podobným útržkovitým způsobem sledoval také cizí filmy. Jak poznamenal jeho tehdejší přítel Francois Truffaut, mladý Godard byl „vždycky hodně netrpělivý, hodně nervózní“ a dokázal „za jedno odpoledne jít na pět různých filmů a z každého vidět jen patnáct minut“.⁶⁹ Místo přepínání televizních programů Godard střídal kinosály.

Koncem 60. let postupně opouštěl „tradiční způsoby filmařské práce a tradiční kinematografickou instituci vůbec“.⁷⁰ Souviselo to s jeho touhou pracovat pro televizi, což bylo téma, které se přinejmenším od roku 1964 pravidelně objevovalo v rozhovorech.

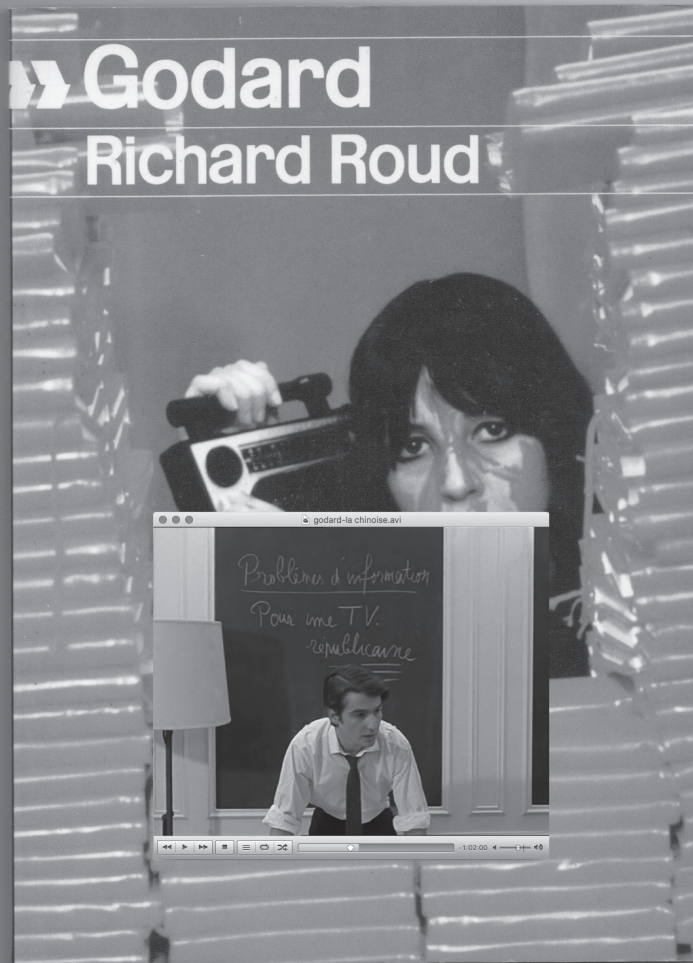
66 Tamtéž, s. 65.

67 Tamtéž, s. 65.

68 Collet, Jean: *Jean-Luc Godard*, Praha: Orbis, 1969, s. 56.

69 Tamtéž, s. 155.

70 Szczepanik, Petr: *Filmy, které vidí vlastní vidění*, Brno: Disertační práce, 2002, s. 66.



Za druhé to souviselo s jeho politickými názory, příklonem k marxismu, a především k maoismu. Filmový průmysl se pro něj stával buržoazním přežitkem. Pomalu začínal experimentovat se skupinovou (anonymní) tvorbou i alternativním financováním a distribucí. V jednom z jeho posledních „klasických“ snímků s názvem *La Chinoise* (1967) se maoismus stává námětem filmu. V jedné scéně je na pozadí velký nápis „Problèmes d'information: Pour une TV républicaine“. Jedná se o název lekce, kterou právě přednáší jedna z postav filmu. Tato scéna ve zkratce shrnuje režiséřův radikální názor na iluzivnost reprezentace skutečnosti v televizním zpravodajství:

Guillaume: „Soudruzi a kamarádi, dnešním tématem budou zprávy.“

Studenti: „Ty známe, pouštějí je před filmy v kině.“

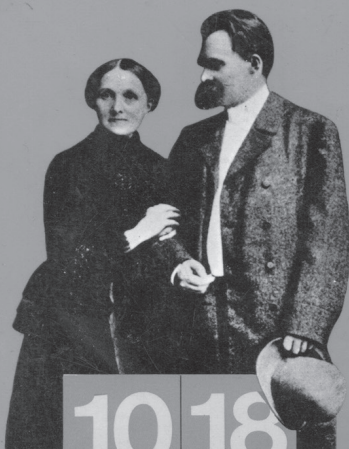
Guillaume: „Ano, jenže v současnosti existuje falešná představa o tom, co vidíte ve zprávách. Říká se, že bratři Lumièrové vynalezli filmové zprávy, když natáčeli scény z běžného života. A Méliès, že byl prvním tvůrcem filmové fikce – snílek, který natáčel fantazie a přeludy. Jenže podle mě je to přesně naopak.“⁷¹

Ve stejném roce, kdy vznikal snímek *La Chinoise*, dostal Godard nabídku od francouzské televizní stanice

71 Guillaume: Camarades et amis, aujourd'hui je vais vous parler des actualités. Audience: On sait ce que c'est. On en voit au cinéma. G: Oui mais justement, il y a une idée fausse qui circule à propos des actualités au cinéma. On dit que c'est Lumière qui a inventé les actualités, ou que lui faisait de documentaire, alors qu' à la même époque il y avait un autre type, s'appelait Méliès, dont tout le monde dit que lui faisait de la fiction, donc qui était un rêveur qui filmait des fantasmagories. Et moi je pense justement que c'est le contraire.

Nietzsche

Le gai savoir



ORTF, aby natočil adaptaci klasického románu *Emil aneb O výchově*, jehož autorem byl osvícenský filozof Jean-Jacque Rousseau. Natáčení v televizním studiu začalo v prosinci 1967, tedy ještě před pařížskými květnovými protesty roku 1968.⁷² Střih byl dokončen pravděpodobně v druhé polovině roku 1968. Francouzská státní televize hotový film odmítla a odprodala filmová práva zpět Godardovi. Pod názvem *Le Gai Savoir* byl snímek poprvé uveden 28. června 1969 na filmovém festivalu v Berlíně. Tento zdlouhavý produkční rámec zmiňuji proto, že rok 1968 je poměrně nepřehledný, co se týká Godardovy filmografie. Kromě televizního filmu *Le Gai Savoir* vznikly během květnových protestů krátké filmy z cyklu *Cinétracts*, od června do srpna v Londýně celovečerní snímek *One plus One*, během července a srpna v Paříži experimentální film *Un film comme les autres* a v říjnu ve Spojených státech nedokončený dokumentární film *One A. M.*, iniciovaný televizním programem PBL.

Snímek, který Godard v Československu nakonec natočil, provází spousta nejasností okolo jeho vzniku. Ve výsledném filmu *Pravda* (1969) nejsou úvodní ani závěrečné titulky a v dostupných databázích jsou jen neúplné informace, které si často protirečí. Navíc zpětně se tento snímek řadí do filmografie skupiny *Dziga Vertov (groupe Dziga Vertov)*, kterou Gogard zformoval na konci roku 1969. Jednu verzi toho, jak se Godard dostal ke spolupráci s Československou televizí, jsem zmínil v úvodu této kapitoly. Druhá verze je,

72 Roud, Richard: *Jean-Luc Godard*, London: Thames and Hudson, 1970, s. 139.

HLEDAL GODARD V PRAZE MARX NEBO COCA- COLU?

Tytam jsou časy nadějného a sympatického bouřliváka francouzské nové vlny Jeana-Luca Godarda, téměř způsobného autora filmů U konce s dechem, Žena je žena, Žít svůj život, Voják, Vdaná žena, Alphaville, Bláznivý Petříček, Pohrdání. Ano – téměř způsobného, nepřehlédli jste. Ačkoliv bývalý filmový kritik každým z těchto svých filmů způsobil senzaci a obvykle také uspokojení až nadšení soudních diváků, nestačilo mu to a brzy se „zvrhнул“. Všechny jeho dosavadní výrazné a dnes již téměř klasické filmy nejsou ničím proti tomu, co přišlo potom.

Godard s celou novou vlnou nesporně obohatil výrazový rejstřík filmu a posunul také hranici vnímání filmového diváka. Dnes už nikdo neutíká z kina, když se proti němu na plátně řítí lokomotiva – což se stávalo Godardovu filmovému pradědečkovi Lumiérovi – ale nikdo už také nekroutil hlavou nad nejrůznějšími eskamotážemi se střihem a posunve ve filmovém času, což se stávalo Godardovi v čase jeho začátků.

Nicméně nad každým novým Godardovým filmem si hlavu jeho konzumenti vždycky mohou vykroutit. Svou bujnou filmařskou profesionalitu totiž obohatil ještě výstředností politickou. Na benátském festivalu se od něj roku 1967 na podzim znechucené odvrátili i estéti, kteří ho dosud oslavovali – Godard jím totiž předložil dvouhodinovou lekcí maoismu v podobě velmi nudné natočeného diskusního odpoledne několika studentů z lepších rodin, kteří se zavou v bytě a uspořádají si seminář. Pamatuji se, že lidé tenkrát vedli v Benátkách debaty o tom, zda to Godard myslí vážně – jenom menšina tvrdila, že ano, že on je skutečně přesvědčen o správnosti současné oficiální čínské ideologie.

Potvrdilo se to v nedávné době i v Praze, kam přijel Godard téměř inkognito natáčet svůj nový film, dokument o Československu. Strávil jsem s ním den a přiznám se, že si stále nejsem jist, zda šlo o skutečného Godarda, autora už zmíněných proslulých filmů, které už dnes figurují v dějinách kinematografie. Juraj Jakubisko i Jiří Menzel působí totiž ve srovnání s Godardem jako ctihodní a důstojní kmeti. Navíc jsem se o Godardovi dozvěděl, že i v Praze nosí s sebou stále rudou knížku. Mnohých citátů, kterou nad-



Jean-Luc Godard v dočasné roli zvukového mistra při natáčení svého dokumentu o Československu. Copak asi bude o nás dokumentovat?

sebou mává třeba i při večeri v Internationalu, že se o všem československém vyjadřuje velice skepticky, že je sám ještě daleko provokativnější než všechny jeho dosavadní filmy.

V podstatě by to ani nemělo udivovat. Žije uprostřed nejlepšeho komfortu, který může člověku jeho postavení poskytovat vyspělá kapitalistická společnost. Jistě neexistuje nic, co by si nemohl okamžitě koupit, stejně jako neexistuje místo, kam by se nemohl podívat, kdy se mu zachce. Má proto také ty nejlepší podmínky být revolucionářem bez bázně a hanby – co jiného si už on může v Paříži pro své povyražení pořídit? Opravdu, jediné tu rudou knížku.

A tak asi pohled na současné Československo nebude prost v Godardově prismatu „revolučnosti“. A zřejmě zůstane při slovech jednoho z posledních Godardových apologetů Jeana-Louise Boryho, který napsal ještě před Mistrovou československou cestou tyto myšlenky:

„... I tentokrát je Godard básníkem. A rozloženým básníkem. Revolučním básníkem – na tom trvám. Býval entomologem generace ztracené mezi dvěma formami civilizace, jedné zrozené z revoluce, druhé vybudované na konzumování – Marx nebo coca-cola – generace ztracené, protože tyto obě formy mohou snadno splynout – Marx a coca-cola. Dnes je pamfletistou generace, která hledá sama sebe mezi dvěma formami revoluce, které se možná budou nakonec podporovat. Křik roztřepčeného, vychrlého a zuřivého šaška západního světa...“

My jsme na tom byli v očích Jeana-Luca Godarda asi opravdu špatně. V té době totiž u nás bylo k dostání obojí, Marx i coca-cola.

Napsal a fotografoval
VAV. SOUBÍRNEK



že mu vedení televize v první polovině roku 1968 zaslalo dopis, ve kterém nabízelo, aby se přijel podívat na změny, které přineslo tzv. pražské jaro. Bohužel žádný záznam o chystané spolupráci s Godardem se v archivu České televize nedochoval. Nezbyvá než věřit spoluautorovi filmu Jean-Henrimu Rogerovi, který v rozhovoru z roku 2002 uvedl, že Godard na dopis z Československé televize odpověděl až na jeho naléhání začátkem roku 1969. Roger ve stejném rozhovoru popisuje, jak s pomocí producenta Clauda Nedjara získali finance na výrobu filmu od americké společnosti Grove Press. Ve střížně Roger předstíral, že anonymní zpravodajské záběry z okupace Československa, které měl zrovna u sebe, natočil sám Godard. Zástupce společnosti Grove Press byl ochotný poskytnout slavnému režisérovi 6 000 dolarů na dokončení tohoto „neexistujícího“ filmu. Nakladatelství Grove Press založil v roce 1951 Barney Rosset (resp. odkoupil již existující značku). Jako bývalého komunistu ho přitahovaly knihy, které svou formou nebo obsahem zpochybňovaly společenský status quo. Rosset vydával autory, které ostatní nakladatelství odmítala vydávat, protože byli příliš obscénní, příliš radikální nebo příliš experimentální. Byli mezi nimi William S. Burroughs, Franz Fanon nebo Samuel Beckett. V padesátých letech nebylo ve Spojených státech možné vydávat romány jako *Lady Chatterley's Lover* (Milenec lady Chatterlyové) od D. H. Lawrence nebo *Tropic of Cancer* (Obratník Raka) od Henryho Millera. Tyto knihy byly označeny za obscénní a podléhaly zákazu vydávání. Rosset se rozhodl tyto zákony záměrně ignorovat. Začal knihy vydávat a následně je obhajoval u soudu. V průběhu let se účastnil několika soudních sporů, které postupně vyhrál, a zásadně tak rozšířil možnosti veřejného

diskurzu ve Spojených státech. Koncem 60. let začalo nakladatelství Grove Press produkovat nezávislé filmy.⁷³

Godard s Rogerem (a kameramanem Paulem Burronem) přijeli do Prahy přibližně rok poté, co se objevila původní nabídka Československé televize. Místo reforem pražského jara tedy zaznamenali rodící se normalizaci. U moci byli ještě stále stejní proreformní politici, nicméně zemi už okupovala cizí armáda. Podle Rogera došlo během natáčení k rezignaci Alexandra Dubčeka na funkci prvního tajemníka KSČ. Podle této události můžeme určit, že natáčení probíhalo okolo 17. dubna 1969. V té době se už na filmu Československá televize nepodílela.⁷⁴ Dubčekova rezignace je připomenuta přibližně ve čtvrté minutě snímku. Godard nejdříve ukáže záběr na průčelí podniku ČKD s velkými portréty Dubčeka a Smrkovského s nápisem „Jednota národa – věrnost akčnímu programu KSČ“. Následuje střih na detailní záběr červené tramvaje. Hlas vypravěče nám sdělí, že v Československu proběhl boj mezi dvěma odstíny rudé. Mezi rudou, která přichází zleva, a rudou, která směřuje doprava. Godard zde nezapře svůj smysl pro ironii. Střih. Znovu se objeví průčelí ČKD s velkým nápisem, tentokrát ale bez portrétů. Z komentáře se dozvíme, že přes noc byly obrazy dělnických vůdců

73 Kromě filmu *Pravda* financovalo například snímek *Film* (1965), který napsal a spolurežisoval Samuel Beckett, nebo se finančně spolupodílelo na filmu *Jaune Le Soleil* (1971) spisovatelky Marguerite Duras a na snímku *Vladimir et Rosa* (1970) Jean-Luc Godarda a Jean-Pierre Gorina (skupina Dziga Vertov).

74 Z textu *Godard točil v Československu*, který vyšel v *Mladém světě* (1. 8. 1969) mimo jiné vyplývá, že Godard měl k dispozici českého produkčního Josefa Teichmanna, zaměstnance Zpravodajského filmu. Bohužel ani tuto informaci nelze ověřit.

odstraněny. Z ostatních scén filmu by se mohlo zdát, že záběry vznikaly od brzkého jara (jeden záběr je dokonce na zasněžené vesnici) do začátku léta (záběry na bratislavské koupaliště plné lidí). Jenže není zrovna pravděpodobné, že by Godard trávil v Československu několik měsíců, případně že by se opakovaně vracel. Z informací, které v rozhovoru uvádí Roger, lze naopak odvodit, že spolupráce s československou stranou se nevyvíjela dobře a po několika týdnech museli Prahu opustit. Vysvětlení může nabídnout pohled na tehdejší počasí. Začátkem dubna se objevil mráz (místy až -4°C) a sníh, sněžilo dokonce i 17. dubna. Spisovatel Jaroslav Putík si 19. dubna do svého deníku zapsal: „Neuvěřitelné počasí, sníh i mráz – a i jinak zimno a ošklivo.“⁷⁵ Polní práce probíhaly normálně, koncem dubna kvetly meruňky a další stromy. Květen byl deštivý, 15. května teplota vystoupala až na 30°C . Z toho vyplývá, že v průběhu několika týdnů bylo možné takto rozdílné záběry natočit. Další indicie, podle které by se dalo určit, kdy Godard v Československu natáčel, byla stávka studentů na Filozofické fakultě UK, která se konala od 21. 4. do 24. 4. 1969.⁷⁶ Ve filmu je několik podexponovaných záběrů z této stávky. Natáčení na Filozofické fakultě dosvědčuje také Roger, když tvrdí, že o konání stávky se dozvěděli z poslechu albánského rádia. Úryvky z tohoto rádia Tirana jsou použity ve zvukové stopě filmu. Po tomto incidentu, který vedl k podezření ze strany oficiálních úřadů, že Godard a spol. jsou napojeni na protistátní

75 Putík, Jaroslav: *Odchod ze zámku. Deníkové záznamy z let 1968–1989*, Praha: Hynek, 1998, s. 71.

76 Doskočil, Zdeněk: *Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu*, Praha: Doplněk, 2006, s. 246.

skupiny, přišli o oficiální tlumočníci a nebylo jim umožněno získat další filmový materiál.

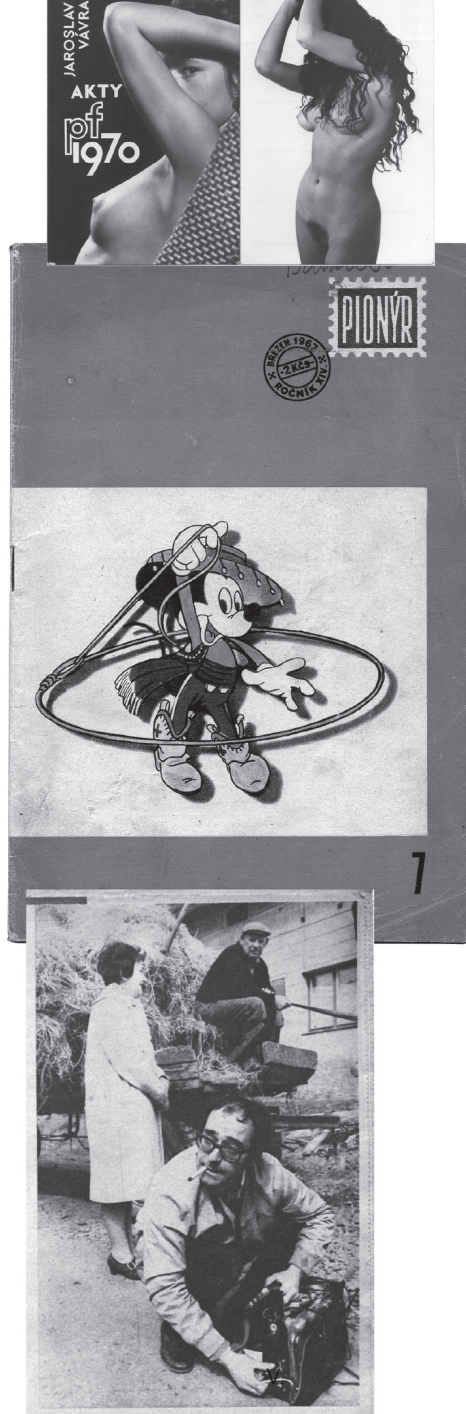
Godard byl v Československu na konci 60. let poměrně populární. Na obálce filmových časopisů se občas objevil záběr z některého Godardova filmu (např. *Film a doba*, č. 8, 1965). V roce 1966 vyšla v bratislavském nakladatelství Tatran kniha s názvem *Štýři scénáře*, jejíž součástí byl překlad Godardova scénáře k filmu *Vdaná žena* (1964). V roce 1969 vydalo pražské nakladatelství Orbis překlad Godardovy monografie a ve stejném roce se na obálce knihy *Film mění tvář* objevila fotografie z jeho filmu *Bláznivý Petříček* (1965), který se zrovna hrál v Československých kinech. Godarda u nás obdivovali především tvůrci české nové vlny, mezi jinými také režisér Jan Němec. Právě podle jeho vzpomínek Godard natáčel v Československu už tři týdny po srpnové invazi v roce 1968: „S mým nejbližším kamarádem, scenáristou Pavlem Juráčkem jsme chtěli Godarda zabít, protože on byl jeden z mála intelektuálů, který schválil invazi. Tři týdny poté přijel do Prahy, točil tady s kamerou a ve Františkánské zahradě zasazoval kytku. Chtěl udělat film o tom, že my Češi jsme darebáci a že jsme si ty tanky zasloužili. (...) Díky bohu Godard ten film nikdy nedodělal nebo ho aspoň neuvedl.“ Jak už jsem ale zmínil, Godard do Prahy přijel v dubnu 1969. Němcova vzpomínka by tedy mohla být až z léta roku 1969. Nicméně je s podivem, že v denících Pavla Juráčka o této příhodě nenajdeme ani zmínku.

Godard se svým štábem natáčel v Československu v době zásadního politického obratu, během rezignace Alexandra Dubčeka a zvolení Gustáva Husáka do čela KSČ. Právě tento moment se mezi historiky často označuje jako začátek normalizace. Film je unikátním

svědectvím, protože se jedná o dobový pohled zvenku, z perspektivy francouzského levicového intelektuála, který je odlišný od českého výkladu pražského jara i jeho důsledků. Godard používá pro popis začínající normalizace tzv. symptomální čtení. Ve filmu označení symptomální čtení přímo nezazní, nicméně inspiraci Althusserem můžeme snadno doložit. Tehdejší hlavní Godardův spolupracovník ve skupině *Dziga Vertov*, Jean-Pierre Gorin, byl bývalým Althusserovým studentem. V říjnu 1969 Godard ve svém textu pro časopis *Cinétique* parafrázoval Althussera.⁷⁷ Přibližně ve stejné době použil Althusserovy myšlenky o ideologii státních aparátů v dalším televizním filmu *Lotte in Italia* (1970), který se natáčel v prosinci. V jednom z úvodních záběrů leží na stole čerstvě vydaná kniha Althusserovy korespondence v italštině.

Godard v prvních minutách snímku *Pravda* celkem oprávněně pochybuje, že natáčí v socialistické zemi. V komentáři se postupně ozve výčet symptomů, které nezapadají do socialistické společnosti: „V československém rádiu se hrají předělávky amerických písniček, u silnic jsou reklamy na americké korporace a v pražských hotelích se prodávají přefocené akty z časopisu Playboy.“ Podobných vizuálních symptomů bychom mohli najít mnohem více. V roce 1967 se na obálce časopisu *Pionýr* objevil Mickey Mouse. V roce 1968 se v podniku Fruta Brno začalo oficiálně jednat o výrobě Coca-Coly. A na konci stejného roku se ve víkendové

77 Godard: „I rewrote (Louis) Althusser: A POLITICAL FILM IS OBLIGED TO DISCOVER WHAT IT HAS INVENTED. Text printed in *Cinétique* #5 (septembre-octobre 1969). English text copyright 1970 by Jack Flash.



příloze *Mladé fronty* objevil komiks *Mickey Mouse*. Podobné symptomy můžeme najít i v druhé polovině 70. let. Jeden takový symptom se objevil v nikdy neodvysílaném desátém díle pořadu *Kroky* z roku 1979 v reportáži *Putování za psem*. Tvůrci pořadu se rozhodli vypátrat autora oblíbeného plastového suvenýru v podobě psa Pluta. Během pátrání zjistili, že nelegální kopie Disneyho postav se vyráběly podle návrhů zaměstnanců výrobního družstva Universa Průhonice. Návrhy schvalovala komise Svazu výtvarných umělců. Godardem zmiňované přefocování erotických časopisů bylo rozšířené po celou dobu normalizace a sloužilo jako amatérská distribuce nedostupných erotických materiálů. Kopírování fotografií ze západních časopisů můžeme nalézt i v tehdejší oficiální produkci. Petr Koudelka, později scenárista pořadu *Kroky*, tímto způsobem několikrát použil západoněmecký magazín *Stern*, když na začátku 70. let pracoval v časopise *Mladý svět*. Přefocené fotografie opatřil vlastním, v jednom případě zcela fiktivním textem.

Československo svou strategicky exponovanou polohou a rozsáhlým zbrojním průmyslem hrálo během studené války důležitou roli v rozložení sil mezi Západním a Východním blokem. Bylo také jedinou zemí Varšavské smlouvy ve střední Evropě, kde v polovině 60. let nebyla umístěna sovětská vojska. To se po srpnu 1968 samozřejmě změnilo. V *Pravdě* se objevuje jak kritika reforem pražského jara, tak odsouzení sovětského imperialismu. Oboje bylo silně ovlivněno rétorikou čínské kulturní revoluce. Moskva se bála rostoucí síly Čínské lidové republiky a ve svých úvahách začala považovat Mao Ce-Tunga za daleko nebezpečnějšího soka než americkou administrativu. I přes ostrou kritiku Sovětského svazu a odsouzení invaze ze strany Číny však maoismus nezískal v Československu větší oblibu.

Kromě Hnutí revoluční mládeže se maoismus setkal s pochopením snad jen u některých umělců, mezi jinými u malíře Mikuláše Medka. Ve vzpomínkách Jiřího Kuběny najdeme popis spontánních oslav na Václavském náměstí po vítězství československých hokejistů nad sovětským týmem 28. března 1969 (tedy jen několik dnů před Godardovým příjezdem): „... Křičeli jsme s křičícími a jásali s jásajícími. A do toho Mikuláš (Medek)... najednou, jako povzbuzen všeobecným adrenalinem, začal vykřikovat slávu svého tehdejšího politického idolu: Ať Žije Velký Mao! Ať Žije Mao! Lidé naštěstí mysleli, že jde o černý humor, smáli se, (...) Ale Mikuláš si to nedal vzít a začal lidem ‚vysvětlovat‘, agitovat...“ Nejznámějším stoupencem maoismu v Československu byl zřejmě Zbyněk Fišer alias Egon Bondy. Ve svém textu *Pracovní analýza* z roku 1969 tedy celkem logicky dochází k částečně podobným závěrům jako Godard ve filmu *Pravda*. Na závěr Godardova snímku zazní věty: „Ať žije odpor českého (sic!) lidu proti sovětskému sociál-imperialismu! Ať žijí myšlenky Mao Ce-Tunga!“

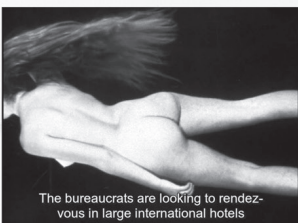
Přestože většina historiků i pamětníků často upozorňuje na rozdílné postoje účastníků hnutí roku 1968 na Západě a u nás, francouzský filozof Alain Badiou naopak mluví o podobnostech pražského jara a pařížských protestů: „Dnes si dostatečně často nepřipomínáme, že květen ‚68 byl také vzpourou proti francouzské komunistické straně. (...) Mezi odpůrce studentského hnutí patřila nejen policie a stát, což je pochopitelné, ale také vedení hlavních komunistických odborů. Když jsme se pokoušeli dostat do továren, abychom promluvili s dělníky, často nám v tom fyzicky bránili stoupenci francouzské komunistické strany. Francouzská komunistická strana byla poslušnou loutkou Sovětského svazu. Pařížské povstání, které koneckonců požadovalo komunismus

a socialismus, nakonec zjistilo, že jednou z nejzásadnějších překážek je oficiální komunismus. To přibližovalo květen ‚68 situaci pražského jara. (...) V obou případech se jednalo o zničení zárodků nového socialismu“.⁷⁸

78 *Communism is a new idea*, interview with Alain Badiou, by Jana Beránková, Contradictions, Volume 2, Number 2/2018, s. 129.

VI. Nahá pravda

Godard ve snímku *Pravda* kritizoval tehdejší vládní představitele za pomoci fotografií nahých žen z kapesního kalendáře Jaroslava Vávry a komentářem: „Politická prostituce nemá daleko k bordelu.“ Nahota zde tedy nereprezentovala emancipační snahy československé společnosti (např. dřívější zrušení cenzury atd.), ale mnohem spíše nástup kapitalistických projevů zotročování společnosti, v tomto případě objektivizaci ženského těla. Nicméně na konci 60. let se můžeme v československé kinematografii setkat s různými přístupy ve využívání nahoty. Na jedné straně spektra můžeme vidět nahé ženské tělo, které má emancipačně feministický, kritický potenciál jako například ve filmu *Zabitá neděle* (1969, r. Drahomíra Vihanová). Zhruba uprostřed může být zdánlivě neutrální lyrická objektivizace ženského těla v případě snímku *Lásky jedné plavovlásky* (1965, r. Miloš Forman). Na opačné straně spektra jsou filmy, ve kterých nahé ženské tělo představuje symptom pokleslého Západu. Toto negativní ztotožnění spojené s nahým ženským tělem je v československém filmu přítomné především v detektivním žánru z přelomu 60. a 70. let. Ve filmu *Alibi na vodě* (1965, r. Vladimír Čech) se tematizují oba poslední zmiňované přístupy (Oldřich Nový v roli stárnoucího fotografa aktů jako lyrik ženského těla, a proti němu překupníci s nelegálně kopírovanými pornografickými snímky jako zastánci pokleslé západní společnosti). Kromě těchto tří typů použití nahého ženského těla existuje ještě speciální



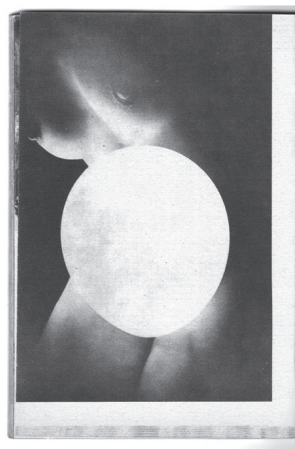


LITERATURA
UMĚNÍ
ŽIVOT 7/66

plamen

případ, kdy se nahota objevuje v žánru dětského filmu. Právě ve filmové produkci pro děti se v „socialistickém“ Československu občas podařilo uplatnit otevřenější a svým způsobem i emancipovanější zobrazení nahého lidského těla, jako například v koprodukčním snímku *Monstrum z galaxie Arkana* (1981, r. Dušan Vukotić), kde jsou scény s kojícím mužem s ženskými ňadry a záběry na skupinu nudistů, nebo v koprodukčním seriálu *Návštěvníci* (1983, Jindřich Polák), a kde je několik nahých scén (převážně s Dagmar Patrasovou). Tyto záběry by mohly představovat humanisticko-univerzalistický přístup k lidskému tělu, kdy je nahota vnímána jako přirozená součást života.

V „socialistickém“ Československu se fotografie a filmové záběry nahých těl začaly objevovat v druhé polovině 60. let, aby na začátku 70. let z veřejného prostoru opět zmizely. Nutno zdůraznit, že se jednalo výhradně o ženská těla. Souvislost s tehdejší sexuální revolucí na Západě byla nepřehlédnutelná. V Československu bylo uvolnění v oblasti sexuality a jejího zobrazování spojené s postupným uvolňováním cenzury v médiích (na několik měsíců roku 1968 byla cenzura zcela zrušena, po okupaci sovětskými vojsky byla v upravené podobě znovu zavedena). To neznámá, že by se předtím nahé lidské tělo ve veřejném prostoru vůbec neobjevovalo. Komunisté měli k sexualitě a nahému tělu dlouhodobě rozporuplný vztah. Na jednu stranu se snažili kriticky vymezovat vůči konzervativní buržoazní morálce, která se vyznačovala prudérností a potlačovanou sexualitou, na druhou stranu se po nástupu k moci snažili pomocí nejrůznějších restrikcí upevnit dohled nad lidskými těly a jejich sexualitou. Tato dialektika byla přítomná už v Sovětském svazu v roce 1917, kdy bolševici v rámci



progresivních společenských změn nejdříve legalizovali homosexualitu (jako teprve druhý stát v Evropě po Francii), aby ji v roce 1934 konzervativní Stalin opět postavil mimo zákon. Obecně se dá tvrdit, že existuje rozdíl mezi deklarovaným přístupem „komunistického“ režimu k sexualitě a reálně zaváděnými pravidly v rámci státní správy. Menšinové progresivní názory se po nástupu k moci někdy mění ve většinové konzervativní postoje. Dlouhodobá legitimita moci se musí vždy opírat o většinovou společnost, a proto se jí vládnoucí režim snaží vycházet vstříc. A většinová společnost zpravidla jen pomalu a nerada opouští zavedené tradice. Sociolog Josef Alan tvrdí, že masa se „kromě sklonu k autoritářským postojům vyznačuje také značným konzervatismem“.⁷⁹

Rozporuplný vztah k nahotě v „socialistickém“ Československu můžeme ilustrovat na filmu s názvem *Hrátky s čertem* (1956, r. Josef Mach). Jedná se o filmovou verzi stejnojmenné divadelní hry Jana Drdy, která měla premiéru v roce 1945 v Národním divadle. V příběhu se objevuje karikovaná postava poustevníka Scholastika, který je ztělesněním náboženské prudérnosti a nenávisti ke všemu přirozenému, tedy i ženskému tělu. Ve scéně pokušení se mu zjevují dvě nahé dívky. Jedna se vynořuje s obnaženými řadry z rákosí. Druhá v podobě pin-up girl zdobí písmeno v Bibli. V kinematografické produkci 50. let se jednalo o ojedinělý případ zobrazení nahého ženského těla. Podobné záběry se v českém filmu čas od času

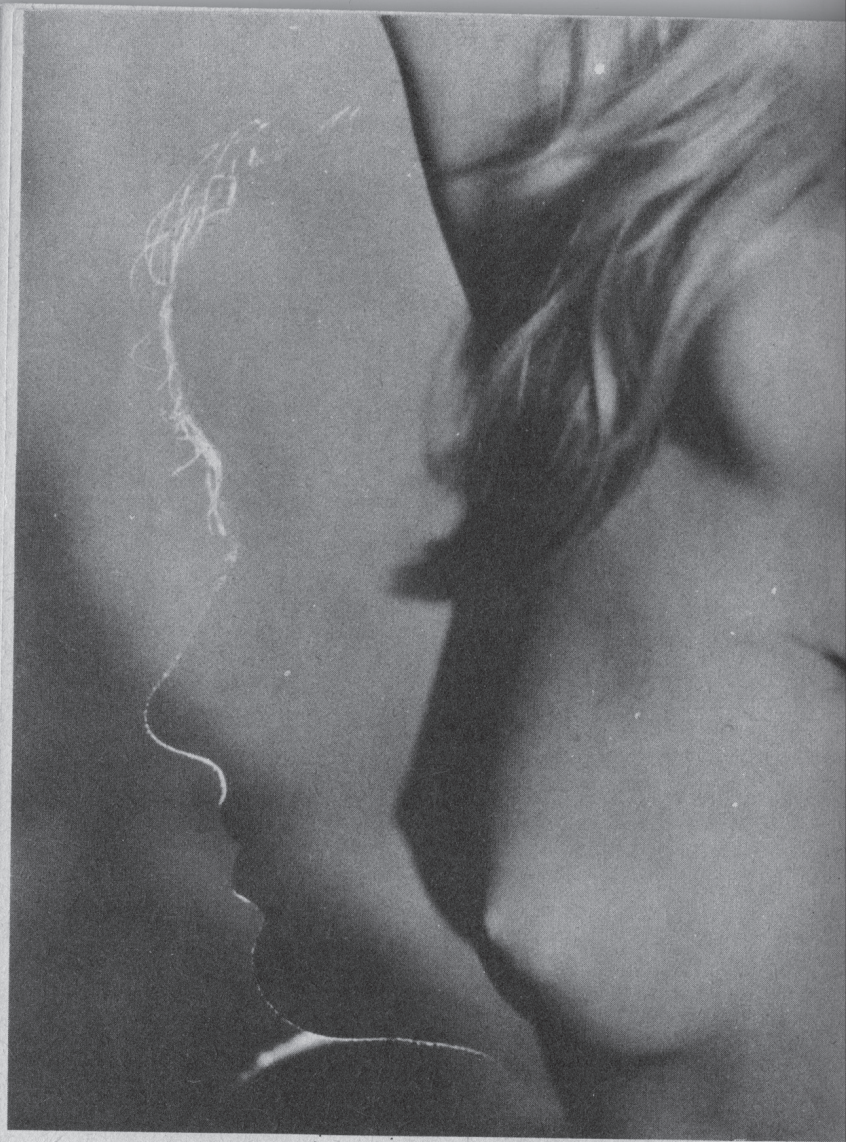
79 Alan, Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 16.

objevily i předtím. Vůbec první zobrazení nahoty v českém filmu se objevilo ve snímku *Extase* (1932, r. Gustav Machatý). Záběr s dívkou v rásosí z filmu *Hrátky s čertem* vzdáleně připomíná jednu ze scén staršího snímku *Extase*. Nemusela by to být náhoda, oba filmy snímal stejný kameraman Jan Stallich. *Extase* se někdy považuje za vůbec první film na světě, ve kterém byla zachycena sexuální scéna. Je myšleno první mainstreamový film, nikoliv pornografie, která existovala od samého počátku filmu. Nahota se v mainstreamové filmové produkci objevovala už mnohem dříve. Když pomineme zobrazení nahých těl v rámci historických nebo religiálních námětů, můžeme nahou ženu jako explicitní sexuální objekt nalézt například už v německém expresionistickém filmu *Von morgens bis Mitternacht* (1920, r. Karl Heinz Martin). Každopádně *Extase* byla vůbec prvním zahraničním filmem, který v roce 1935 americký celní úřad označil za obscénní a zakázal jeho následnou distribuci. O rok dříve se ve Spojených státech začal vymáhat produkční kodex, který podrobně popisoval, co je ve veřejně promítaných filmech z hlediska morálky ještě akceptovatelné, a co už ne. Jeho autorem byl jezuitský kněz Daniel A. Lord a kodex měl chránit především křesťanskou morálku. Někdy se tento samoregulační cenzurní předpis označuje také jako Haysův kodex podle konzervativního republikánského politika Williama Harrisona Hayse, který byl dlouholetým předsedou americké filmové asociace sdružující producenty a distributory. Vymáhání kodexu se týkalo pouze velkých filmových studií, i tak může působit přinejmenším překvapivě, že v době, kdy ve Spojených státech kvůli prudérním censorům museli měnit scénáře popisující nemanželský sexuální vztah, jako třeba v případě filmu *Casablanca* (1942, r. Michael

Curtiz), v protektorátu Čechy a Morava vznikaly filmy poměrně otevřeně zobrazující prostituci, například *Noční motýl* (1941, r. František Čáp) nebo *Šťastnou cestu* (1943, r. Otakar Vávra), včetně scén s obnaženými herečkami. V praxi se Haysův kodex uplatňoval zhruba do poloviny 50. let, oficiálně byl zrušen v roce 1968.

Film *Hrátky s čertem* by mohl být ukázkou progresivních postojů deklarovaných komunistickým režimem, kdyby snímek nebyl ve své době uváděn jako mládeži nepřístupný. Vzhledem k tomu, že filmový distribuční slogan zněl „pohádková komedie“, bylo věkové omezení nelogické. Nicméně právě to, že se jednalo o pohádku, může být klíčem k pochopení tohoto omezení. Dospělí diváci dostali jasnou informaci, že progresivní přístup je možný pouze ve fantazijním světě. Toto absurdní opatření netrvalo dlouho a na konci roku 1956 se pohádková komedie *Hrátky s čertem* objevila na televizních obrazovkách jako hlavní vánoční program.

Jak už jsem zmínil, nahota se v „socialistickém“ Československu začala objevovat od poloviny 60. let. Nahota jako symptom nástupu progresivních komunistů. Po vojenské invazi v srpnu 1968 se v zemi obnovila cenzura, ale symptom dozníval. Ještě v průběhu roku 1969 se téměř v každém vydání *Magazínu Rudého práva* objevovala černobílá fotografie nahého ženského těla. Mezi časté autory patřil například fotograf Jan Pikous. V roce 1970 se v prvním čísle objeví už jen Pikousova fotografie dívčí tváře. V následujícím čísle *Magazínu* najdeme odhalená ženská ňadra na reprodukci obrazu *Svoboda vede lid na barikády* od Delacroixe. Ve třetím čísle byla fotografie ženského aktu bez uvedení autora. Ve čtvrtém čísle byla téměř přes celou dvoustranu barevná fotografie polonahé ústřední dvojice z filmu



SNÍMEK JANA PIKOUSE

Zabriskie Point (1970, r. Michelangelo Antonioni). Z titulní strany se bezstarostně usmívá zavražděná hollywoodská hvězda Sharon Tate. V pátém čísle se ze tmy vynořuje nahé dívčí torzo od fotografa Petra Sirotky. V srpnovém čísle byly poslední dva Sirotkovy akty. Na podzim 1970 nahé ženy z *Magazínu Rudého práva* zmizely. Od té doby se nahé ženské tělo objevovalo pouze na reprodukcích slavných obrazů, v ilustracích a kresleném humoru nebo na cestopisných fotografiích ze zemí třetího světa.

Nakladatelství Grove Press se kromě vydávání literatury a financování nezávislých filmů, věnovalo také filmové distribuci. V roce 1969 se v rámci přehlídky *Grove Press International Film Festival* uváděly také tři Československé filmy – *Farářův konec*, *Nejkrásnější věk* a *Žert*. Na posledně jmenovaném filmu spolupracoval jako asistent režie Vladimír Drha.

VII. Jarní cesta

Vladimír Drha začal na svém filmovém debutu pracovat v polovině roku 1969. Měl to být povídkový film s názvem *Návštěvy*, ve kterém dostal Drha ke zpracování jednu ze tří částí. Scénář napsal podle povídky Zdeny Salivarové (Škvorecké), která se v té době, se svým manželem Josefem Škvoreckým, rozhodla zůstat v kanadském exilu. Povídka se jmenovala *Návštěva povolena* a odehrávala se v 50. letech. Drha podle svých slov povídku „trochu přepsal, změnil titul na *Anně K. je zima*, poslal paní Škvorecké a ta byla velice spokojená“.⁸⁰

Podle dochovaného technického scénáře Drha plánoval, společně s kameramanem Jozefem Ortem-Šnepem, točit film z ruky na šestnáctimilimetrovou kameru a obsadit neherce. Film měl být „strohý, přísný a pravdivý“, snímáný „způsobem spíše dokumentárním“.⁸¹ Přestože ve výsledném filmu měla být Drhova povídka úvodní, natáčel jako poslední z celé trojice, po Vánocích 1969. Stihl natočit asi třetinu povídky, když se dozvěděl, že výroba celého filmu je zastavena.

80 Barešová, Marie – Dvořáková, Tereza Cz (eds.): *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA, 2017, s. 71.

81 Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění*, Praha: Academia, 2012, s. 80.



Vladimír Drha: „Stará babička má syna ve vězení a dostane povolení k návštěvě. Sbalí se, sejde do údolí, nasedne na vlak, jede na druhý konec republiky, a když tam dojede, zjistí, že je to shoda jmen. Po celé té kalvárii je odsouzená čekat třeba další dva roky, než dostane další povolení. Jenže ona ví, že to už asi nevydrží. Natočili jsme cestu vlakem a babičku v horách, ale pak nás poslali pryč, že končíme. V noci jsme dojeli na Barrandov a v úplný tmě nám na chodbě oznámili, že film je zastaven. Nevím ani, kdo nám to oznámil, byla tma. Takhle se řešily věci. Tím to skončilo. Zdena Škvorecká vydala můj scénář ve *Svědectví*, ale to se tady snad naštěstí nikdo nedozvěděl. Protože to už bych nedělal vůbec.“⁸²

Výroba filmu byla zastavena 15. ledna 1970. Nové normalizační vedení studia Barrandov si nechalo promítnout obě hotové povídky a usoudilo, že se jedná o politicky závadný film. Ústřední dramaturg filmového studia Barrandov shrnul názor celého vedení takto: „Svou podstatou se tento film připojuje k útokům vedeným proti KSČ přes takzvané chyby padesátých let“.⁸³ Na konci roku byl schválen odpis výrobních nákladů v plné výši. Natočený materiál obou hotových povídek včetně třetí nedokončené části, se nedochoval. Veškeré negativy byly po dvou letech po odpisu skartovány. Toto důsledné zničení roztočeného filmu „nemá v historii zestátněné československé kinematografie

82 Barešová, Marie – Dvořáková, Tereza Cz (eds.): *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA, 2017, s. 71.

83 Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění*, Praha: Academia, 2012, s. 83.

období“.⁸⁴ Po barrandovském zákazu pokračoval Drha v externí spolupráci s Československou televizí, a kde v průběhu 70. let kromě kulturní revue *Kroky* režíroval desítky dalších pořadů. V roce 1973 společně s kameramanem Jiřím Průchou režíroval hraný televizní snímek *Jarní cesta*. Půlhodinový film vyprávěl o životě malíře Jindřicha Pruchy, který tragicky zahynul během první světové války. Barevný snímek byl složený ze stylizovaných obrazů a výrazného hudebního doprovodu, do kterého byly předčítány úryvky z korespondence mladého malíře. Drha do hlavních rolí obsadil Jiřího Lábusa a Marii Durnovou, herce libereckého divadla Studio Ypsilon. Byl to jejich první společný projekt. Z rozhovorů s Jiřím Lábusem vyplynulo, že na snímku se jako výtvarnice podílela Ester Krumbachová. V titulcích její jméno uvedeno není, nicméně výtvarná podoba snímku tuto neověřenou informaci podporuje.⁸⁵ *Jarní cesta* v některých ohledech dokonce připomíná snímek *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), na kterém se jako scenáristka a kostýmní výtvarnice podílela právě Ester Krumbachová. V obou filmech najdeme podobně komponované záběry, barevnou paletu i rekvizity v podobě suchého nebo hniječného ovoce, popřípadě

84 Tamtéž, s. 79.

85 Lábus: „Já jsem se s Drhou znal už předtím, protože my jsme..., já nevím, jestli jsem s ním už něco netočil, před tím, teď už nevím. Jo, točil. Já jsem s ním dělal, to byl rok 1973, tak jsem točil hraný dokument o malíři Jindřichu Průchovi. Zajímavý pěkný dokument. A pro mě to bylo ještě významné v tom, že tam jako výtvarnice spolupracovala Ester Krumbachová. Já jsem tam Ester Krumbachovou poznal tehdy, úžasnou ženskou, teda, takže to opravdu bylo hrozně zajímavé.“ Rozhovor s autorem 13. 8. 2018.

SVĚDECTVÍ

čtvrtletník pro politiku a kulturu — ročník XI, číslo 42

Děti jako rukojmí

Informace v podmínkách totality a revolty

Od výprodeje iluzí k socialistické demokracii

Blouznivci našich úhorů

Téze o naději a bezvýchodnosti

Augusti a pieroti, aneb o literatuře trochu jinak

Nové knihy

erickson kohák kolakowski salivarová sviták

1971

suchých květů. Také hudební doprovod Jiřího Spitzera vytváří místy podobnou náladu jako hudba Zdeňka Lišky. V obou filmech je výrazná účast herců divadla Studio Ypsilon. I když je potřeba zmínit, že Jitka Nováková, Karel Novák a Jan Schmid hrají pod vedením Věry Chytilové spíš stylizovaně a záměrně divadelně, kdežto Jiří Lábus a Marie Durnová využívají civilní hereckou polohu.

Koudelkovy první fejetony a sloupky pro *Mladý svět* se nesly ve znamení všudypřítomné ironie. S nadsázkou psal o neustálém sbírání audiovizuálních dat pomocí družic (*Neobyčejná zvědavost*, 12/1970), nebo vývoji sójového masa (*Ústřice pro každého*, 16/1970). Koncem roku se už bez ironie věnoval tragickým tématům jako únos a zastřelení západoněmeckého diplomata v Guatemale (*Únos s pointou*, 30/1970), nebo smrt 144 mladých lidí, kteří kvůli nehodě uhořeli v tanečním sále na francouzském venkově (*Smrt v tanečním sále*, 46/1970). Kromě fejetonů publikoval v dalších letech i rozsáhlejší, zpravidla několikastránkové, reportáže. Nejdříve to byly postřehy ze zahraničních cest (*Dny před koncem příměří*, 6/1971, *Nil budiž pochválen*, 8/1971). Později fotoreportáž z náhodného setkání s režisérem Vittorioem de Sicou během natáčení v Římě (*Římská povídka*, 19/1971). Na konci roku 1973 Koudelka připravil tří stránkový text s fotografiemi s názvem *Chile – naděje, která neumírá* (43/1973).

Poslední ztroskotání emancipačního projektu spojovaného s koncem 60. let se odehrálo 11. září 1973 v Chile. Vojenská junta pod vedením generála Augusta Pinocheta, s tichou podporou Spojených států, násilím svrhla demokraticky zvoleného prezidenta Salvadora Allendeho. Vojenský převrat v Chile se často zmiňuje v souvislosti s první aplikací neoliberalismu

na úrovni státní politiky. Ekonomická situace v zemi byla několik let špatná, mimo jiné kvůli snahám o destabilizaci nového levicového prezidenta ze strany Spojených států. Krátce po vítězství Allendeho v prezidentských volbách v roce 1971 se americký prezident Nixon a jeho poradce pro otázky národní bezpečnosti Henry Kissinger setkali s ředitelem CIA Richardem Helmssem, aby přijali opatření, která by zvrátila vývoj v Chile. Helms si do svých poznámek ze schůzky zapsal nechvalně známé prezidentovo přání ohledně Chile: „Make the economy scream“. Zastavením bankovních půjček a financováním celonárodních stávek se během tří let opravdu podařilo chilskou ekonomiku značně oslabit. Pinochet dobře věděl, že nemůže převzít oslabené hospodářství, aniž by měl nějaký plán na jeho stabilizaci. Obrátil se tedy na Katolickou univerzitu v Santiagu de Chile, kde působila skupina ekonomů, později známých jako *Chicago Boys*. Tito ekonomové studovali v padesátých letech na Chicagské univerzitě pod vedením Milтона Friedmana, hlavního kritika poválečného keynesiánství a budoucího poradce amerického prezidenta Ronalda Reagana a britské premiérky Margaret Thatcherové. Pinochet tak spojil neolibérální ekonomickou koncepci s vojenskou diktaturou.

Mezi Československem v roce 1968 a Chile v roce 1973 existovaly určité podobnosti. V obou případech agresivně zasáhly konzervativní síly, aby zničily „zárodky nového socialismu“. V roce 1973 to byly nadnárodní kapitalistické zájmy Spojených států, o pět let dřív to byl sovětský imperialismus. Také rétorika byla podobná. Pinochet ve svém proslovu, krátce po vojenském puči, mluvil o potřebě „klidu na práci“. Stejná slova používal Husák na začátku normalizace. To, že Sovětský svaz a jeho politika vykazovaly na konci 60. let

zřetelně konzervativní prvky, potvrzoval mimo jiné Adolf Müller, když na začátku 70. let hodnotil bezprostřední dopady pražského jara z hlediska mezinárodních vztahů. Bylo prý paradoxní, že „velmoc, která si říká revoluční a jejíž ideologie se opírá o *nezadržitelnou dialektiku vývoje*“, chtěla v Československu zmrazit politický status quo. Pokus zabránit společenskému vývoji byl podle Müllera „iluzorní a hluboce konzervativní požadavek“ těch, kteří z daného stavu profitovali.⁸⁶ Proměnu, kterou procházel sovětský režim na konci šedesátých let, připomněl v roce 1983 také Lubomír Sochor. Často se podle něj „zapomíná, že Brežněvovo období přineslo v mentalitě sovětské vládnoucí špičky podstatnou změnu“. Důkazem této změny mimo jiné bylo, že marxismus-leninismus se „ze zbyrokratizované revoluční ideologie stal ideologií konzervativní, zahalenou pseudorevolučními slovy.“⁸⁷

Podobně jako v Chile, vznikaly také v ČSSR podnikové rady. Byla to součást akčního programu KSČ a reformních snah, které však byly po nástupu Husáka zastaveny. Mnohem delší tradici měla výrobní družstva, která na našem území vznikala už od poloviny 19. století a byla podporována i v období vlády Komunistické strany Československa. Na konci roku 1968 bylo do celostátního podnikového rejstříku zapsáno nové výrobní družstvo Universa. V dochované zakládací listině bylo definováno jako „dobrovolná hospodářská

86 Müller, Adolf: *K mezinárodním předpokladům systémových změn*. In: Pelikán, Jiří (ed.): *Systémové změny*, Köln: INDEX, 1972, s. 188.

87 Lubomír Sochor, „*Reálný socialismus*“, Kontradikce. Časopis pro kritické myšlení III, č. 1 (2019), s. 178.



a společenská organizace, v níž se sdružují občané, aby společným podnikáním, společnou činností a využíváním společných prostředků uspokojovali své hmotné, kulturní a sociální potřeby a zájmy a tím napomáhali k rozvoji národního hospodářství a socialistické společnosti“. Předmětem činnosti bylo stavebnictví a přidružené činnosti jako úprava vozovek, výroba stavebních hmot nebo projektová příprava. Jednou z doplňujících činností byla výroba hraček a suvenýrů. Provozovna se nacházela v obci Průhonice, okres Praha-západ. Ze spisového archivu výrobního družstva Universa se bohužel dochovalo jen torzo, zbytek byl skartován. Z oblasti výroby hraček a suvenýrů jsem v archivu našel pouze nekompletní přehledy o prodeji za rok 1971 a několik dalších dokumentů. Výkresy a jakékoliv bližší informace o jednotlivých produktech chybí. Některé výrobky však lze dodnes poměrně snadno dohledat v různých bazarech a aukcích. Kromě několika původních výtvarných návrhů se mezi výrobky nápadně často vyskytují postavy z kreslených filmů Walta Disneyho. To, že se motivy populárních postaviček dobře prodávaly, nebylo v „socialistickém“ Československu žádným překvapením. Disneyho komiksy zde vůbec nevycházely, pokud pomineme krátké období v roce 1968. V průběhu 70. let se v kinech promítaly některé starší Disneyho kreslené filmy (*Sněhurka a sedm trpaslíků*, *Dumbo*, *Popelka*, *Lady a Tramp* nebo *Kniha džunglí*), nicméně v 80. letech už se v Československu nehrál žádný animovaný film tohoto studia. Určité povědomí zde bylo, ale poptávku neuspokojovala žádná nabídka. Na rozdíl od Coca-Coly, která se v Československu oficiálně vyráběla, se Disneyho merchandise šířil nelegálně. Jak zjistil „investiční“ tým z televizního pořadu *Kroky*, kopie

Dát h	Číslo účtu	TEXT	Číslo účtu
		<u>Patrolník - MC-37</u>	
21.74	452 ✓	<u>33 ks</u>	✓ 150
12.54	159 ✓		
02. -	175 ✓	<u>33 ks</u>	✓ 407
			✓ 179
02. -	430	<u>33 ks</u>	✓ 175
53.56	430		✓ 179
02. -	209		400
86.72			
		<u>Komiksové knižky MC-930</u>	
17.24	452 ✓	<u>4 ks</u>	✓ 50
1.28	159 ✓		
38. -	175 ✓		✓ 467
			✓ 179
38. -	430		✓ 175
6.08	430		✓ 179
38. -	209		400
2.6.44			
		<u>Obtisky W.D.</u>	
3.6. -	150 ✓	<u>52.500 ks 38.500</u>	✓ 452
			✓ 159
26.74	452 ✓	<u>42.262 ks</u>	✓ 150
21.60	159 ✓		
45.60	175 ✓	<u>12 ks</u>	✓ 407
			✓ 179
45.60	430	<u>12 ks</u>	✓ 175
9.84	430		✓ 179

se vyráběly podle návrhů zaměstnanců družstva a schvalovala je komise Svazu výtvarných umělců.

Z dochovaného vzorku pěti měsíčních výkazů z roku 1971 bohužel nelze vyvozovat jednoznačné závěry. Můžeme se však domnívat, že neautorizované kopie kreslených hrdinů z dílny Walta Disneyho byly výhodným artiklem. Kromě obtisků a samolepek vyráběla Universa „plastické figurky“ populárních postav z Disneyho produkce pod názvy Mickey, kačer Donald, pes Pluto, kolouch Bambi, psi dvojice Lady a Tramp nebo Sněhurka a sedm trpaslíků. Jednalo se o strojově vyráběné duté basreliéfy z plastu o velikosti cca 25 centimetrů. Podle komentáře k zářijovému výkazu výrobního družstva Universa tvořily „Obtisky W. D.“ (zkratka Walt Disney) obdivuhodných 70 % příjmů z celkového měsíčního prodeje hraček a suvenýrů. S ohledem na to, že podle výkazu se zboží prodávalo pouze ve čtyřech prodejnách v Praze anebo se posílalo na dobírku, byl objem prodeje nečekaně vysoký. V každé prodejně se během září 1971 prodalo několik tisíc archů s obtiskem Walta Disneyho, celkem za 77 603 Kč.⁸⁸ Jednalo se o výjimečně silný měsíc, protože v květnu tvořil příjem za „Obtisky W. D.“ už jen 41 % z celkového měsíčního prodeje. Ve zbývajících třech měsících roku 1971 (leden, únor, říjen) se jednalo už pouze o jednotky procent. To, že byly „plastické figurky“ bedlivě sledované samotnými prodejci, dokládá další dochovaný komentář k zářijovému výkazu. Pozornost účetního upoutala jedna z prodejen, kde se postava Sněhurky prodala pouze v počtu 29 kusů za měsíc, přestože „zásoba trpaslíků

88 Pro srovnání v roce 1971 byl průměrný měsíční plat 1 997 Kč.

činila přes 600 kusů“. Nejprodávanější „plastickou figurkou“ byl překvapivě Trpaslík (z dochovaných záznamů není jasné, jestli se jednalo o trpaslíka z dílny Walta Disneyho) a hned za ním Švejk.

Během krátkého období vlády levicového prezidenta Allendeho vyšla v Chile v roce 1971 kniha *How to Read Donald Duck*. Po vojenském převratu byla zakázána a veřejně pálena s ostatními levicovými knihami. Autoři Ariel Dorfman a Armand Mattelart zde rozebírali Disneyho produkci jako jednu z hlavních zbraní kapitalistického kulturního imperialismu.

VIII. Kroky

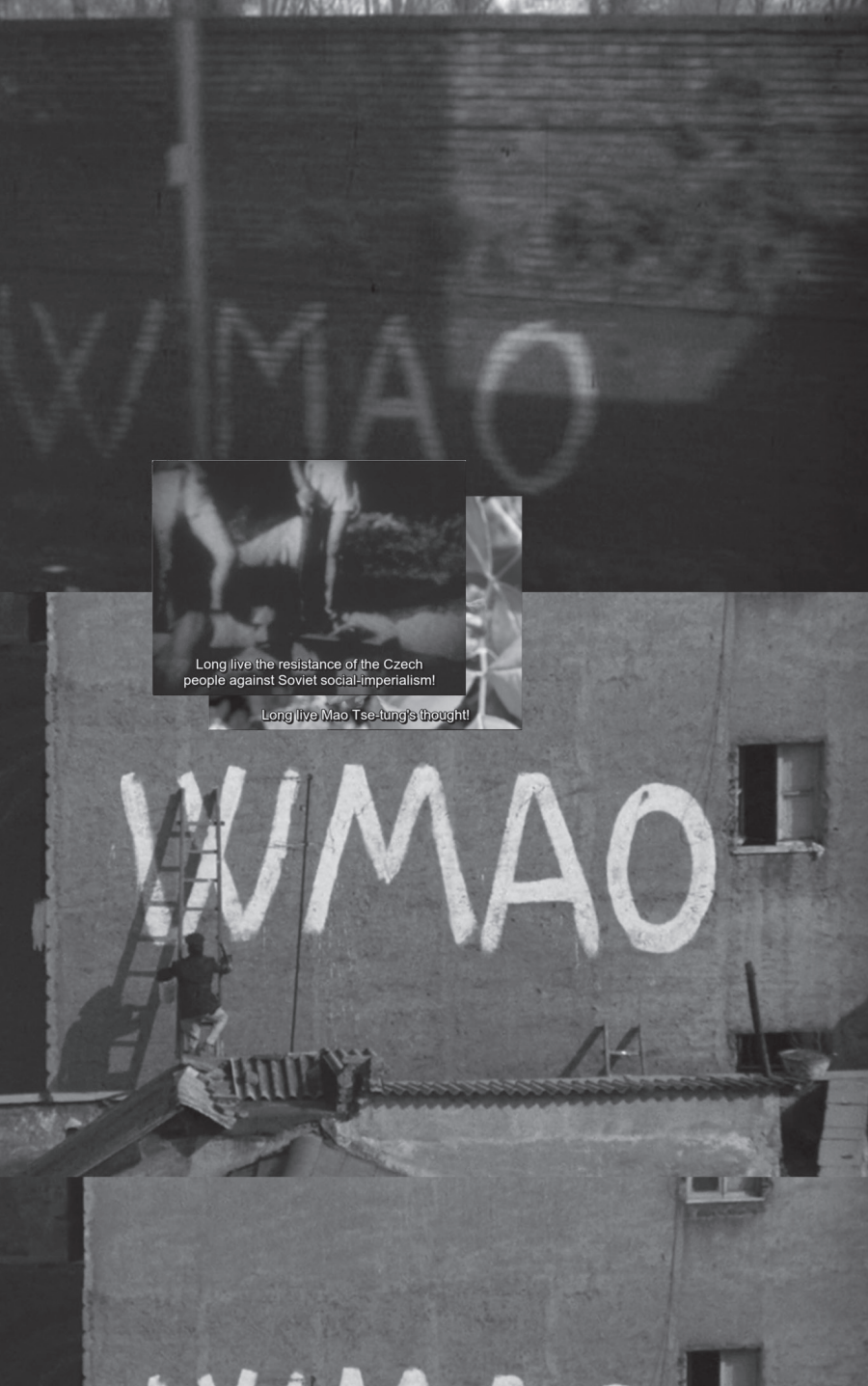
V neděli 24. října 1976 ve 21:40 vysílala československá televize úvodní díl pořadu *Kroky*. Ten, kdo měl televizi zapnutou o chvíli dřív, mohl ještě zahlédnout poslední záběr z italského film *Krátká dovolená* – pohled z okna jedoucího vlaku, za kterým ubíhala červená cihlová zeď a na ní se postupně objevily a zase zmizely dva velké graffiti nápisy „W Mao“. (V italských graffiti se „viva“, tedy „ať žije!“, často zkracovalo jako W.) Jakmile druhý nápis zmizel ze záběru, objevila se zatmívačka a závěrečné titulky.

První díl kulturní revue *Kroky* nastavil okruh témat, ke kterým se tvůrci pořadu v dalších dílech (ne)pravidelně vraceli. V anotaci, otištěné v *Týdeníku Československá televize*, bylo uvedeno, že „když vznikalo první vydání televizní *Kulturní revue*, chtěli mu autoři přisoudit podtitul „pořad s tvůrci, chodci, automobilisty a jednou pražskou rodinou“. Text pokračoval v poněkud věcnějším tónu a definoval obsahovou náplň pořadu jako „kultura a kulturnost“. Co se za tímto heslem skrývalo, se dalo vyčíst z následujících řádků. „Kulturní zážitek v divadle, stejně jako způsob oblékání, cesta vlakem, prostředí doma i v zaměstnání, zkrátka způsob, jakým žijeme.“ Hned v úvodu zazněl hlas moderátora Jiřího Lábusa: „Kroky, to je televizní kulturní revue. To je čtyřicet minut otázek a odpovědí na to,

co nás zajímá o kultuře a kulturnosti života kolem nás.“ O něco později stejný hlas komentoval název pořadu těmito slovy: „Jak žijeme my, kulturní lidé? Jdeme, jdeme, jdeme – kroky, to je náš způsob života.“

Tvůrci se od začátku snažili důsledně narušovat dělení na vysoké a nízké umění. V prvním díle to ilustroval rozhovor s operním pěvcem, tenorem Ivo Žídkem, před kterým zazněla (na jeho vlastní přání) píseň od Barbry Streisand a po kterém následovala recenze na film *Čelisti*. Dalším tématem, které se objevilo na konci úvodního dílu a (ne)pravidelně se vracelo i v dalších vydáních pořadu *Kroky*, byla ekologie. Reportáž uvozoval titulek „My, kulturní lidé“ a kreslený vtip Vladimíra Jiráňka. Na benzínové stanici, poblíž rušné silnice, se moderátor ptal řidičů, jakou roli hraje auto v životě člověka a za co by ho byli ochotni vyměnit. Lehce bizarní odpovědi byly doplněny o další satirické kresby.⁸⁹ Jiráňkovy ilustrace se objevovaly jak v časopise *Dostavník*, tak později v časopise *Mladý svět*. V roce 1972 se Československo přihlásilo k výstupům konference OSN ve Stockholmu, jejichž součástí bylo vyhlášení roku 1974 jako roku ochrany přírody. Z tohoto důvodu vznikla v časopise *Mladý svět* iniciativa s názvem *Akce Brontosaurus*. Mezi hlavní aktéry této iniciativy patřil lesník a ekolog Jiří Jiránek a jeho bratr Vladimír, autor postavičky brontosaura, která se později vžila jako logo celé akce.

V úvodu druhého dílu pořadu *Kroky* se objevil titulek „Tématem našeho pořadu je životní prostředí



89 Stejně ilustrace se o rok později objevily v knize: Jiránek, Vladimír: *O civilizaci*, Praha: Lidové nakladatelství, 1977.

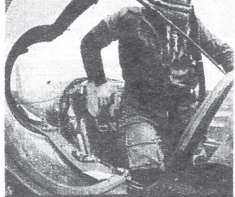
kulturního člověka“. Moderátor Jiří Lábus se na částečně rozkopaném Václavském náměstí ptal kolemjdoucích: „Kde je v Praze centrum?“ Černobílá kamera bloudila po stavbě a Lábusův hlas to komentoval slovy: „Tady se pracuje.“ V záběru zrovna nikdo nebyl, staveniště bylo prázdné. Hlas komentátora rychle dodal: „Ne ne, to je svačinka!“

Petr Koudelka: „Vlastně takhle to začalo, pokud jde o obsah toho pořadu *Kroky*. Pracoval jsem v *Mladém světě*, nejdřív v *Mladé frontě*, potom v *Mladém světě*, a v *Mladém světě* jsem samozřejmě narazil hned na Ypsilonku. To bylo 70, 71, tak nějak, jo, a začal jsem jezdit tehdy ještě do Liberce a tam jsem s nimi navázal kontakt. Psal jsem o tom do *Mladého světa* takové nějaké reportáže, které jsem si vymyslel, takový nějaký nový typ divadelní recenze v „Mladáku“. Také z Činoherního klubu, a byly to takové jakoby reportáže, třeba dvoustrana to byla, kde to bylo popsáno i trochu jako emoce těch diváků, nebo prostě zážitky při tom představení. Byla to taková komplexní výpověď o tom představení. A do toho samozřejmě věci z toho divadla. Tak u té Ypsilonky se mi to psalo nejlíp, protože oni dělali improvizaci, na tom to stálo. Takže jsem s těmito lidmi měl trvalé kontakty. Pak se přestěhovali do Prahy. No a já jsem mezitím nastoupil do té televize. Jako dramaturg, nebo redaktor v tom oddělení, v Redakci publicistiky a dokumentaristiky (Hlavní redakce propagandy a dokumentaristiky, pozn. autora). Tam se točily dokumenty a publicistické věci, takové i ty magazíny a tak. No a vlastně jsem měl absolutní volnost co budu dělat, dalo by se říct. Protože tam to v podstatě fungovalo tak, že člověk přišel s nějakým nápadem za tím šéfredaktorem, no a byl sám sobě dramaturgem, kolikrát, což byla výhoda právě u těch *Kroků*. Začal

jsem nějakým jedním dokumentem, už si ani nepamatuji, co to bylo, a pak mě hned napadlo, že bychom mohli udělat takový cyklus. Dlouho jsme přemýšleli, jak by se to mělo jmenovat. Nevím, jak to vzniklo, ten název *Kroky*, ale myslím, že se to docela k tomu pak hodilo. Ze začátku to bylo jako magazinovější v tom, že tam byly ty různé postavy tehdejší kultury, by se dalo říct, jo, že třeba, já nevím, náměstek ministra kultury Švagera a vedle něho tam třeba vystupoval mim Ladislav Fialka a všechno se to nějakým způsobem spojovalo. Vždycky jsem měl tendenci to udělat tak, aby to mělo nějaký koncept. Že se to odehrávalo, já nevím, bylo to o Anežském klášteře, tak jsme šli do Anežského kláštera, který byl zapadlý sněhem, a vzali jsme tam toho Švageru a Fialka tam dělal potom takové trochu i happeningy. Třeba v jednom z těch dílů, to je takový možná nejlepší příklad, že jsme vzali tehdejšího docela známého malíře Karla Laštovku. Pamatuji si, že maloval oleje, většinou za večerního osvětlení. A toho jsme vzali na nábreží na molo, dneska Rašínovo nábreží se to myslím jmenuje, a tam jsme vystavili ty obrazy a teď jsme točili různé ty lidi, jak na to reagují nebo jak se na to dívají. No a musím říct, že jako většinou mě nikdo nedělal problém s tím, o čem to bude. Fakt tehdy asi nikdo nepředpokládal, že by v televizi někdo chtěl dělat nějakou provokaci nebo něco rebelského nebo tak. Takže mi to vždycky schválili, no a pak jsme točili velice volně, dlouho se to stříhalo. A potom teprve ty reakce byly často takové rozpačité, myslím z toho vedení. Tam už byl trochu náznak, že se jim to najednou nezdálo, že to je nějaké jiné. Tak my jsme to dělali naprosto spontánně a ono to na tom bylo znát, že nebylo zvykem v televizi, aby někdo šel po ulici s mikrofonom a zeptal se někoho „Kde jsi byl včera,

Přiznávám se, že nejsem velmilovník básní a poezie, ale lo to něco tak krásného, že můj manžel sledoval pořád dychtivostí a já jsem vzpomínala na dobu, kdy ještě maminka a jak s ní bylo všechno jak lehčí, bezstarostnější.

L. Jakešová,
Frydek



STRÁŽCŮ CELNÍ HRANICE

Pracoviště příslušníků Celní služby jsou různorodá a mnohdy. S jejich prací se setkáváme především na hraničních přechodech. Ale jejich pracoviště jsou i v místech vzdálených desítky kilometrů od hraniční čáry po celém území našeho státu. Jsou všude tam, kde probíhá obchodní a cestovní ruch. Plní své funkce kontroly dodržování zásad státního monopolu zahraničního obchodu. A právě v le-

tošním roce bilancují českoslovenští celníci cestu, kterou ušli za pětadvacet let od vzniku Celní správy jako zvláštní složky ministerstva zahraničního obchodu. V pořadu, který připravila Československá televize, se diváci seznámí s výsledky práce našich celníků, kterými se mohou po pětadvaceti letech pochlubit, a uvidí je při náročné a složité práci, kterou vykonávají pro naše národní hospodářství. ms

Připravila Ústřední redakce armády, bezpečnosti a brannosti. Vysílá se ve středu 14. IX. v 18.25 na I. programu

řadu, učitelé, odborníci, kteří mají ve své technice velké zkušenosti a jejich práce je oceňována nejvyššími počty. Odpovídají reportérům na základní otázky: Proč je zajímavé na dané vysoké škole studovat, jaké jsou podmínky a výhledy absolventů do budoucnosti.

Není náhodou, že jsme při natáčení mezi posluchači našli i mnoho cizinců. Znalosti, které u nás získají, uplatňují tvůrčím způsobem ve svých zemích a často ve výjimečných podmínkách. Proto například strojaři z Vietnamu vysoce oceňují vědomosti, které jim pomohou při budování socialistického průmyslu osvobozené země. Získávají je také při praxi v zá- vodech a výměnách se zahraničními školami.

Studenti v besedách, které jsou součástí každého pořadu, sami odpovídají na důležité otázky. Shodují se na tom, že například jejich strach z obtížné matematiky a fyziky byl zbytečný. Po zkušenostech prvních měsíců studia vědí, že jim velmi pomáhají dobré znalosti ze střední školy, na nichž dále stavějí.

Mezi besedujícími nejsou jen ti, pro něž byla technika od dětství koníčkem. Někteří chtěli být umělci a filozofy, a přece by dnes žádný neměnili. Nedůvěra zmizela – a kdo uvázl drápkem, toho si dobrodružství techniky podmanilo na celý život.

Cykly Směr studia – technika dokumentuje rozsáhlé možnosti tvůrčí práce, jež se studentům nabízejí v podobě cvičení na nejmodernějších přístrojích a nákladné technice. Vždyť

v divadle jsi byl, na čem?' a aby řekl nějaký svůj názor. A to je najednou trošku šokovalo. Ty šéfy. Tam byla ta paní Balášová, soudružka, ta byla nad naším šéfredaktorem, tak ta mu vždycky vynadala. On to tam pak u ní obhajoval, protože to naopak u diváků mělo výborný ohlas, psali a tak."

Během rozhovoru se Koudelka několikrát zmiňoval o tom, že z jednotlivých rozhovorů chtěl „vyždímat představení“. Při psaní scénáře pro něj bylo důležité předem vytvořit určitou situaci. Rozhovory se nikdy neodehrávaly v televizním studiu, ale vždy na specifických místech. Kromě reportážního způsobu natáčení v terénu, kdy respondenti odpovídají v prostředí, ve kterém se běžně pohybují (doma, na pracovišti nebo na ulici), se v některých dílech objevuje přiznaná stylizace. Ať už to je vrchol Petřínské rozhledny (Ladislav Smoljak), Anežský klášter před rekonstrukcí (Kotalík), nebo zasněžené pole v Sedlicích (starosta Sedlic). Podle Koudelky šlo o vytvoření kulisy, ve které by se jednotliví aktéři v civilním životě projevíli jako herci, kteří něco předstírají. Jak ale sám přiznal, někdy se tato metoda obrátila ve svůj opak. Pokus o ironické vyznění se proměnil v upřímnou výpověď, která nakonec překvapila i tvůrce. Zajímalo ho moment, kdy se dění dostává „mimo kontrolu, přestává být divadlem a stává se samostatným světem“. Tento stav „mimo kontrolu“ je silně přítomný také u kolektivní improvizace, kterou rozvíjel liberecký experimentální soubor Studio Ypsilon. V divadelním programu k inscenaci *Třináct vůní* z roku 1975 se dočteme o „jisté uvolněnosti formy“ a o „vzájemném prolínání smyslů, vnímání zdánlivě

NA OBRAZOVCE KULTURNÍ REVUE

KROKY

„Proč nechdíte na operu, proč dáváte přednost operetě?“

„Já chodím na operu – náhodou mám operu ráda! A kolik desetiletí a možná sto let se říká, že s operou je konec, a vidíte – pořád existuje a pořád ji mají rádi!“

Kamera zaznamenává rozhořčení ženy s národněprávní taškou na Národní třídě, rozhořčení nad záměrně provázanými otázkou a vášnivou obhajobou národní operní kultury. To zaujetí, gesta, rozhodný tón hlasu patří k bezprostřednosti výpovědi.

Takových upřímných slov zaznamenali tvůrci televizní kulturní revue Kroky už desítky. O životním prostředí hlavního města, o vážné a lehké múze, o úrovni plakátů, o četbě na dovolenou, o obrazech známého výtvarníka – nelze vyjmenovat všechna témata s jedním společným jmenovatelem: o kultuře a kulturnosti života kolem nás.

Proč právě Kroky? Pořád vznikalo zhruba před rokem a dnes se ustálilo na dvouměsíční periodicitě – od začátku chce pronikat pod povrch



▲ Oživil postavy z nového románu zasloužilého umělce Františka Kažíka o české malice Zdeňka Braunové, která žila na přelomu 19. a 20. stol.

▼ Zpěvačka Hana Talpová



▲ Vedoucí souboru Tradiční jazz studio Pavel Smetáček

▼ Amatérská opera Pražská zpěvohra vznikla ve třicátých letech. Za doby svého trvání získala řadu uznání.



neadekvátním smyslem“.⁹⁰ Uvolněnost formy a pokus o syntetický tvar můžeme vysledovat i v pořadu *Kroky*. Nejvíce to bylo patrné na jednom dílu z roku 1978, ve kterém Jiřího Lábusa v roli moderátora, doplňoval Jan Schmid, zakladatel divadla Studio Ypsilon. Ten se společně s Koudelkou také podílel na scénáři tohoto dílu. Hned v úvodních záběrech byla přítomná silná obrazotvornost. Starší žena se zavázanýma očima stála uprostřed sídliště. Okolo ní se pohyboval televizní štáb. Když si historička architektury Marie Benešová sundala šátek z očí, začala kriticky hodnotit okolní sídliště. Kameraman přešel plynule z detailu její tváře na v pozadí procházející herečku Studia Ypsilon Janu Synkovou upřeně sledující kameru, která ji ještě chvíli sledovala v pohybu, aby se od ní vzápětí odpoutala a v záběru 360° ukázala tázajícího se Jana Schmidu s mikrofonem v ruce, soustředěně pozorujícího tvář mluvící Marie Benešové, která se nakonec znovu ocitla v obraze. Následoval přesun autobusem na výstavu romského malíře Rudolfa Dzurka, na které spisovatelka Tera Fabiánová recitovala své básně v romštině. Potom ji vystřídala herečka Dana Medřická a přednesla český překlad těchto básní. Nakonec zazpívala mladá romská zpěvačka Věra „Kale“ Bílá se svojí skupinou. V dalším vstupu oba moderátoři s mikrofonem v ruce zpovídali Benešovou v centru Prahy. Lábus měl delší vlasy a na sobě dlouhý tmavý kabát. Schmid měl také delší vlasy, navíc plnovous a na sobě tmavý kabát s kapucí a čepici

90 Schmid, Jan: *Skripta Y (výbor z textů, které byly o Ypsilonce napsány v rozmezí let 1963–2003)*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2007, str. 39–40.

s kšiletem. Televizní obraz nám sám o sobě na vizuální rovině (ikonické, příp. ikonografické) nesděljuje, kdo je na obraze. To je případ, kdy by mělo být k obrazu ukotveno slovo.⁹¹ Pokud bychom u této scény vypnuli zvuk (odpoutali slovo od obrazu), samotný obraz by nám nesdělával, jestli oba muži s delšími vlasy jsou pozitivní nebo negativní postavy. To, že mají v ruce mikrofon by nasvědčovalo, že jsou v roli tazatelů, tedy těch, kteří „ovládají“ (nebo přinejmenším „vedou“) diskurz. Podle ustálené představy však nemohly být součástí vizuálního kódu „socialistický člověk“ dlouhé vlasy a vousy. Tato podoba byla většinou vyhrazena příslušníkům tzv. undergroundu nebo disentu a v oficiálních sdělovacích prostředcích se objevovala s negativní konotací. V tomto případě se jednoznačné kódování a dekodování záměrně komplikovalo.

Připomeňme si dosavadní minulost obou hlavních autorů pořadu *Kroky*. Petr Koudelka psal v polovině roku 1968 proreformní články do *Mladé fronty*. V roce 1969 pracoval krátce v redakci časopisu *Dostavník*, který byl po několika číslech zakázán. Od roku 1970 byl zaměstnán jako redaktor normalizovaného časopisu *Mladý svět* a později jako scenárista v Československé televizi. Kromě toho, že psal scénáře pořadu *Kroky*, podílel se na některých dílech jako moderátor. Vladimír Drha absolvoval na konci 60. let FAMU, katedru režie. V rozmezí let 1968 až 1969 natočil v rámci absolvování základní vojenské služby v Československém armádním filmu několik oceněných a následně zakázaných krátkých snímků. Na začátku roku 1970 bylo z ideologických důvodů zastaveno

91 Eco, Umberto: *O televizi. Práce z let 1956–2015*, Praha: Argo, 2020, s. 188–189.

natáčení jeho filmového debutu *Anně K. je zima* z povídkového filmu *Návštěvy*. Po barrandovském zákazu pokračoval v externí spolupráci s Československou televizí, kde v průběhu 70. let režíroval desítky pořadů. Také ostatní spolupracovníci pořadu *Kroky* nesplňovali zažitou představu o nových kádrech „normalizované“ televize. Kameraman Kristián Hynek pocházel z rodiny pražského nakladatele Aloise Hynka, jehož podnik byl v roce 1948 znárodněn a jeho rodina se osobně přátelila s rodinou Václava Havla. Do Československé televize nastoupil jako čerstvý absolvent FAMU v roce 1972.

Podílel se téměř na všech dílech kulturní revue *Kroky*.

Kristián Hynek: „Můj tatínek byl obyčejný inženýr chemie. Nicméně, nevím, jestli znáte můj původ, my pocházíme z takové, jako, nechci říct významné rodiny, ale prostě v Celetné ulici jsme měli nejstarší nakladatelství v Praze. Takže tím to bylo významné. Takže my jsme stará pražská jako měšťanská rodina, nikoli bohatá, ale prostě taková střední třída. No a díky tomu měl otec celou řadu kamarádů, známostí, velmi významných, no a jeden jeho velký kamarád byl Ivan Vavrečka, to byl asi jeho největší kamarád. To jméno nevím, jestli maminka Václava Havla byla Vavrečková, rozená. A tím pádem pan inženýr Havel, tatínek Václava Havla, byl kamarád mého otce a oni tady bydleli, a můj otec tam k nim chodil na čaj nebo prostě do takového toho klubu té rodiny si povídat. Ti lidi prostě, ti staropražani se v té době, v 50. letech se scházeli, ten svět byl vůči nim nepřátelský a oni takhle drželi pohromadě. Takže já jsem vyrůstal v tomhle prostředí, ale naši se mě snažili držet zpátky. Prostě nechťeli mě prezentovat jako synka z téhle rodiny. Spíše se snažili, abych byl přízpůsobivější té době. Já jsem od jeho samých začátků věděl velmi přesně, kdo byl Václav Havel, protože pan inženýr Havel s ním měl

trochu problémy a otec o tom mluvil doma a tak dále. Pro mě Václav Havel posléze, když se začal angažovat, byl úplný bůh. Já jsem to celou tu dobu vnímal jako něco, čeho bych chtěl být součástí, ale strach mi nedovolil.“⁹² Lenka Termerová byla herečka ostravského divadla Petra Bezruče a rodinná přítelkyně režiséra Drhy. Hrála v ostravském televizním seriálu *Kamenný řád* (1975), který vybočoval z tehdejší seriálové produkce svým „neideologickým“ zpracováním předúnorových reálií. Společně s Koudelkou vystupovala jako moderátorka ve dvou dílech pořadu *Kroky*. Jan Schmid byl vystudovaný výtvarný umělec, autor divadelních her a režisér. V roce 1964 založil v Liberci experimentální soubor s názvem Studio Ypsilon, který se během normalizace občas potýkal s omezováním repertoáru. Jako scenárista a moderátor spolupracoval na jednom dílu pořadu *Kroky*. Jiří Lábus a Marie Durnová působili od začátku 70. let jako herci Studia Ypsilon. V pořadu *Kroky* se pravidelně objevovali jako moderátorské duo.

Marie Durnová: „Tenkrát byla Ypsilonka ještě v Liberci. My jsme byli dokonce s Jirkou asi dvakrát v Trutnově na Hrádečku u Havla, on se docela i pohyboval v Liberci, protože tam měl kamarády architekty, takže jsme se znali. A tak jsme o tom věděli dost (Charta 77, pozn. autora). Vlastně z obou stran. Z těch komunistických novin i od téhle party, která to vlastně způsobila.“⁹³

V lístkovém katalogu Československé televize se dochovaly stručné písemné záznamy o čtrnácti dílech pořadu *Kroky* (1976 až 1981), přičemž dva z nich nebylo

92 Rozhovor s autorem 14. 12. 2018.

93 Rozhovor s autorem 7. 12. 2018.

možné dohledat na žádném médiu a jeden z nich se podle poznámky na katalogizačním lístku nikdy neodvysílal. Ve spisovém archivu ČT se nacházejí pouze dvě výrobní složky dílů z roku 1978, ze kterých jsem získal další informace o výrobě a schvalování do vysílání. Z těchto dokumentů bylo možné odvodit, že dochovaný pořad *Kroky* s podtitulem *O kýči* se pravděpodobně nikdy neodvysílal, přestože v archivních záznamech o tom není přímý důkaz. Tento díl z roku 1978, resp. 1979, byl nejvíce subverzivním a zároveň také posledním dílem tvůrčí dvojice Koudelka a Drha.⁹⁴ Dvanáct dílů pořadu *Kroky* se zachovalo na původních 16mm filmových pásech. Ze srovnání lístkového katalogu a dobového tisku (*Týdeník Československá televize*, *Rudé právo*) jsem k jednotlivým dílům dohledal další informace a určil pořadí, v jakém se vyrobily a případně odvysílaly. Ze vzájemného porovnání týdenního a denního televizního programu jsem zjistil, že vysílání pořadu bylo dvakrát zrušeno. Porovnáním uvedených anotací v tištěném televizním programu jsem došel k závěru, že obě zrušená vysílání byla nahrazena pozdějším uvedením. Důvod odloženého vysílání se mi nepodařilo zjistit. Většina dílů pořadu *Kroky*, které jsem měl možnost vidět, vybočuje z dobové produkce především po formální stránce. Často se v nich objevuje výrazná práce s obrazem a zvukem, která do jisté míry připomíná experimentální postupy nové vlny 60. let: ruční černobílá 16mm kamera, kontaktní zvuk,

94 Filmaři jsou jen zřídka disidenti, ale svět filmu se politickým zájmům dokáže vzpout. Szczepanik, Petr: *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha: NFA, 2016, s. 18.

dynamický střih, improvizace moderátorů, vrstvení zvukových stop nebo textové mezititulky. Proti statickým záběrům a strojeným promluvám, kterých jsem v archivu viděl několik desítek, je to rozhodně něco jiného. Některé díly navíc obsahovaly výrazně polemické pasáže, které nakonec vedly k zákazu vysílání. To dosvědčuje, že tehdejší režim nebyl emancipačně socialistický, ale konzervativně autokratický. Tvůrci kulturní revue *Kroky* svým tehdeším přístupem nicméně potvrzují, že podoba televizních pořadů 70. let se mohla alespoň na chvíli vychýlit z normalizačního standardu. Jedním z důvodů bylo zrušení centrální cenzury v roce 1968. K jejímu obnovení sice došlo vzápětí po invazi sovětských vojsk, ale už v poněkud odlišné podobě. Postupná výměna nespolehlivých profesionálů za prověřené kádry na vedoucích pozicích umožnila zavádění cenzury na individuální úrovni.⁹⁵ Osobní odpovědnost za případné selhání úspěšně bránila jakýmkoliv kritickým projevům. Někdy se sice podařilo přesvědčit vedoucího výrobní skupiny a bylo možné natočit i odvážnější pořad. Nicméně získat povolení k jeho odvysílání už bylo téměř nemožné. V těchto

95 Jan Fojtík: Všichni vycházíme z toho, a myslím, že se shodneme, že tato regulace se nemůže redukovat na policejné represivní opatření, že její efekt závisí především na tom, jak dovedeme rozmisťovat a vychovávat kádry, jak dovedeme dělat dobrou kádrovou politiku, aby na klíčových pozicích byli lidé, na které je spolehnouti, lidé čestní a znalí věci. 1970, 17. červen, Praha. – Část zápisu z 2. schůze ideologické komise ÚV KSČ. In In Otáhal, Milan – Nosková, Alena – Bolomský, Karel (eds.): *Svědectví o duchovním útlaku 1969/1970*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR / Maxdorf, 1993, s. 27.

výjimečných případech nedocházelo k preventivní cenзуře, ale k tzv. následným cenzurním zásahům⁹⁶.

V letech 1979 až 1980 se na obrazovkách objevily další tři díly pořadu *Kroky*. V červnu 1979 se odvysílal díl, který mapoval bratislavskou divadelní scénu. Režisérem byl Viktor Polesný, scénář napsal Petr Koudelka. Bohužel v archivu České (ani Slovenské) televize se pořad nedochoval. Polesný za tento díl získal ocenění na festivalu uměleckých filmů Arsfilm v Kroměříži v roce 1979. Další díly pořadu *Kroky* režíroval Jiří Věřčák (*O humoru* 1979, *O cyklu Hudba z respiria* 1980)⁹⁷. Byly o poznání umírněnější a na jejich výrobě se nepodílel nikdo z původního tvůrčího týmu. Výjimkou byl kameraman Kristián Hynek, který charakteristickou ruční kamerou nasnímal díl *O cyklu Hudba z respiria*. V lístkovém katalogu jsem objevil ještě stopu po druhém neodvysílaném pořadu *Kroky* z roku 1981 (režie Viktor Polesný, kamera Kristián Hynek). Ani jeden z nich se však na detaily nepamatuje a v archivu se tento díl nedochoval. *Kroky* tak navždy zmizely z televizních obrazovek.

96 Následná cenzura zahrnuje všechna opatření směřující k tomu, aby již vytištěný text nemohl být (dále) rozšiřován. Tento druh cenzury se nesnaží změnit text sám, ale zaměřuje se na jeho potenciální publikum, takže jej můžeme charakterizovat jako prostředek řízené recepce. Müllerová, Beate: *Cenzura a kulturní regulace: mapování terénu*. In Pavlíček, Tomáš – Píša, Petr – Wögerbauer, Michael (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenзуře*. Brno: Host, 2012, s. 237.

97 Pořad s názvem *Hudba z respiria* se vysílal od roku 1971 do roku 1990. Jednalo se o páteční živé přenosy vážné hudby ze studia na Kavčích horách. Jeho spoluautorem byl ředitel Jan Zelenka, původním vzděláním hudebník (studoval dirigování na pražské konzervatoři). Šimerda, Tomáš: *Hudba v Československé televizi v dobách normalizace*. In Clavibus Unitis VII/1, Association for Central European Studies, 2018, s. 261.

IX. Revue

Před několika lety vědci zkoumali rozdíly ve čtení tištěných a digitálních médií, přičemž objevili několik podstatných rozdílů. Při čtení tištěné publikace mnohem víc používáme sekvenční myšlení, a tím se zvyšuje naše schopnost zapamatovat si příběh v chronologickém pořadí. Naopak při čtení z monitoru se postupně vytrácí časová souslednost. Vědci to dávali do souvislosti s chybějícím prostorovým rozměrem tištěné publikace, díky kterému se lépe orientujeme.⁹⁸ Jenže ztráta v čase může souviset také se samotným obsahem. Uprostřed záplavy obrazů bez paměti, které se „hodí spíše k nabízení zboží než k vyjádření myšlenky“, jsme byli už před sto lety v lifestyleových magazínech.⁹⁹ Dnes jsme pouze svědky akcelerace. Na sociálních sítích nemusíme platit, když poskytneme zdarma naše drahocenná data. Sekvenčnost je také základem filmového média. Řada nehybných snímků vytváří iluzi pohybu.

98 Wolfová, Maryanne: *Čtenáři, vrať se; Mozek a čtení v digitálním světě*, Brno: Host, 2020, str. 89–90.

99 Wolfová cituje Davida Ulina, který v *The Lost Art of Reading* cituje provokativní úryvek od Lewisa Laphama o vlivu digitální kultury na časové řazení informací (sequential thought): „Časová souslednost se stává něčím navíc, není kauzativní – obrazy zbavené paměti, promlouvající k vlastním odrazům ve slovech, která se hodí spíše k nabízení zboží na prodej než k vyjádření myšlenky.“ In Wolfová, Maryanne: *Čtenáři, vrať se; Mozek a čtení v digitálním světě*, Brno: Host, 2020, str. 231.

Listování časopisem je bezpochyby kinematografický zážitek, stejně jako brouzdání po internetu. Snažíme se propojovat různé prvky do jednotného časového proudu – otáčíme stránku za stránkou, sledujeme obrazy a v duchu si promítáme to, co čteme.

První film se objevil v tištěné podobě přibližně dvacet let před vynálezem kinematografie. V roce 1868 si anglický tiskař John Barnes Linnett nechal patentovat vynález s názvem kineograf. Byla to malá papírová publikace, velikosti přibližně A6, s rozfázovanými ilustracemi. Při rychlém prohlížení vznikala iluze pohybu, připomínající animovaný film. Kineograf postupem času zlidověl a stal se z něj obyčejný flipbook. Také kinematografie se velice rychle stala běžnou podívanou, určenou především pro střední třídu a dělníky. Okolo roku 1897, krátce po vynálezu filmu, se v několika ruských novinách začal objevovat pravidelný sloupek s názvem *Kinematograf*.¹⁰⁰ Obsah rubriky na první pohled vůbec nesouvisel s filmem. Jednalo se o různorodé texty – krátké popisy pouličních výjevů nebo útržky cizích rozhovorů. Nesourodá směs odkazovala k prvním projekcím bratří Lumièrů. Jejich filmová pásma byla také sestavena z různorodých žánrů. Na jedné straně dokumentární výjevy (odchod z továrny, příjezd vlaku), na druhé straně komické výstupy (pokropený kropič). Slovo magazín se dříve používalo v podobném významu jako ruský *Kinematograf*. Označení pochází z arabského makhazin a původně znamenalo místo, kde se

100 Tsivian, Yuri: *Early Cinema in Russia*, Taylor & Francis, e-Library, 2005, str. 8.

uchovávalo různé zboží – tedy sklad nebo zásobárnu. Od roku 1731, kdy se v Londýně objevilo první číslo *Gentleman's Magazine*, se slovo magazin začalo používat také pro tištěný měsíčník, který obsahoval rozmanité příspěvky.¹⁰¹ Podobný význam má také označení revue.

V roce 1918 se v Rusku objevily první pohyblivé noviny. Střihač a začínající režisér Dziga Vertov sestavil pásmo němých dokumentárních filmů, doplnil je vysvětlujícími mezititulky a opatřil úvodním nápisem *Kino-Týden*. Skladba těchto krátkých filmových týdeníků předznamenala strukturu televizního zpravodajství. V prvním květnovém vydání *Kino-Týdne* se na začátku objevily domácí politické události, po nich následoval krátký pohled do zahraničí a na konci týdeníku si mohl divák trochu odpočinout nad záběry z moskevské promenády s dobovými atrakcemi, včetně pouličního přístroje na promítání pohyblivých obrazů. Vertov svými krátkými filmy propagoval revoluci, která se pomalu měnila v diktaturu. O několik let později začal pod stejným názvem *Kino-Týden* vycházet ruský filmový časopis. Červenočerná konstruktivistická obálka měla v záhlaví Leninův citát: „Film je pro Rusko ze všech umění nejdůležitější.“¹⁰²

V květnu 1968, v průběhu pařížských pouličních protestů, se francouzský režisér Jean-Luc Godard rozhodl

101 Ve zbrojním průmyslu znamená magazin zásobník nábojů, ve filmovém průmyslu zase odnímatelnou část kamery, ve které je uložený film, viz etymonline.com/word/magazine.

102 Časopis vycházel od roku 1924 na ose Moskva – Leningrad – Berlín.

natačet politické filmy politickým způsobem.¹⁰³ Přestože Godard nebyl nikdy příliš komerčně úspěšný, stal se během 60. let do určité míry celebritou.¹⁰⁴ Po několika kontroverzních celovečerních filmech se v roce 1968 rozhodl vystoupit z filmového průmyslu a vzdát se svého proslulého jména. Postupně dal dohromady umělecký kolektiv s názvem skupina *Dziga Vertov*, který v rozmezí let 1969–1972 realizoval devět politických filmů. V americkém dokumentárním filmu *Godard in America* (1970) vysvětloval, že jako radikální filmaři se vymezují proti tzv. hollywoodskému systému, který produkuje příliš mnoho obrazů, ale žádné nové zvuky. Tvrdil, že v několika dalších filmech si skupina *Dziga Vertov* dala za cíl dosáhnout pravého opaku.¹⁰⁵

Petr Koudelka: „Většinou jsme seděli pohromadě ve střižně a každý něčím přispěl. Třeba ty titulky, to mě táhlo k tomu všechno pojmenovávat, dávat tam titulky. Někdy až moc, mně to museli vymlouvat, že tam byly zbytečně. A Drha zase sledoval dobře takové ty ostré stříhy, v tom se vyznal dobře, i když se většinou tvářil, jako že tam není. Měli jsme kliku i na tu střihačku, ta byla výborná. Takže to vznikalo často v té střižně, tyhle věci. Myslím to, jak to vypadalo ve výsledku. Ale myslím, že to, o čem mluvíte (určitá formální

103 Godard: „Make a film politically. Show it politically. Distribute it politically.“ Monterrubio, Lourdes: From militant cinema to Essay film. Letter to Jane by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, *L'Atalante* 22, s. 57.

104 Mezi komerčně nejúspěšnější snímky patří jeho celovečerní debut *U konce s dechem* (1960) se začínajícím Jean-Paulem Belmondem a koprodukční film *Pohrdání* (1963) s francouzskou herečkou Brigitte Bardot.

105 *Godard in America* (1970)

uvolněnost, pozn. autora), to už bylo v základu postavené při tom natáčení. Už tím, že jsme vyrazili ven, úplně jiným způsobem jsme oslovovali lidi, jinak jsme navazovali ty věci na sebe. Myslím, i při tom natáčení už tohle vznikalo. (...) My jsme neměli přístup k západní televizi vůbec a jinak tu a tam někdo sledoval třeba něco z Německa nebo z Rakouska, ale tam ani tyhle věci nějak nedělali. Ale myslím si, že já jsem měl k tomu přístupu určitou průpravu z 60. let z těch novin, protože tam jsme dělali často takové neobvyklé, výjimečné věci tímto způsobem. Vzpomínám si, když byl atentát na Kennedyho (Robert Kennedy, pozn. autora), tak o něm ve *Sternu* vycházela taková velice zajímavá reportáž na pokračování. A my jsme k tomu samozřejmě neměli přístup, v těch našich novinách. Ale měli jsme člověka, který, když vyšel *Stern*, tak jel na hranice, tam měl domluvené s kamarádem nebo se strojvedoucím, který to koupil v Německu, že mu to prodal. On s tím přijel do redakce a tam jsme to do *Mladé Fronty* dávali ze *Sternu*, s tím, že to je recenze s ukázkami. Protože aby ... zase autorská práva. Nemohli jsme to otisknout ani z politických důvodů. Tak jsme tam dávali, že to psali ve *Sternu*. Teď jsme psali dlouhé traktáty o tom atentátu a přetiskovali fotografie z toho *Sternu*. Takže takový živý přístup...”

X. Mezery archivu

Na začátku července 1978 byl v televizní redakci propagandy a dokumentaristiky schválen scénář desátého dílu pořadu *Kroky*. Datum vysílání bylo naplánováno na „srpen nebo září“. Do pořadu byla zařazena reportáž s názvem *Putování za psem*. Dvojice moderátorů pátrala po autorovi plastického psa, který byl evidentně vyroben podle předlohy kreslené postavy Walta Disneyho. Jméno autora se však nedozvěděli ani po telefonátu do družstva Universa Průhonice, které plastického psa vyrábělo. Schvalovací projekce pořadu *Kroky* se uskutečnila v polovině srpna 1978. V archivu se z ní dochoval zčásti vyplněný, nepodepsaný protokol a *Zpráva o výrobě TV pořadu* ze dne 24. 8. 1978, ve které se píše: „Natáčení proběhlo podle natáčecího plánu. Zvláštní události se nekonaly. Pořad nebyl schválen do vysílání s. Kolárovou a o dalším osudu tohoto pořadu bude jednáno na redakční radě po návratu red. P. Koudelky z dovolené“. Několik dalších měsíců se nic nedělo. Na konci října 1978 předložil scenárista Koudelka návrh na přepracování pořadu. Soudružka Kolárová návrh schválila. V polovině prosince televizní štáb natáčel v podniku Universa Průhonice. Poslední dochovaný dokument ve spisovém archivu pochází z dubna 1979. Jedná se o objednávku ozvučení filmové kopie. Od schválení scénáře uplynulo více jak devět měsíců. Pořad se nikdy neodvysílal. Přesto se v archivu České televize dochovala jeho původní filmová kopie.

Archiv není pouze místem, kde se shromažďují informace, ale je také místem, kde informace chybí. Boris Groys tvrdí, že archiv je neustále ohrožován zničením, a proto je konečný, exkluzivní, ohraničený, takže v něm nelze najít předformulované všechny možné výpovědi. Groysovo tvrzení může ilustrovat příhoda s téměř neznámým televizním pořadem *Kroky*, který se stal předmětem zkoumání. Podle tzv. lístkového katalogu (záznamy na papírových kartách) vzniklo od roku 1976 do roku 1981 čtrnáct dílů nepravidelného kulturního seriálu s názvem *Kroky*. V digitální databázi je však zapsáno pouze třináct dílů a ve filmotéce je k dispozici jen dvanáct původních filmových kopií (v archivu České televize se tento pořad, podobně jako ostatní pořady té doby, dochoval na původních 16 mm filmových pásech). Televize byla od svého počátku kombinací dvou starších médií, rozhlasu a kinematografie. Jako záznamové médium se nejčastěji používal 16mm film (méně často také 35mm film). Archiv televizních pořadů, natočených přibližně do roku 1980, má tedy podobu filmového archivu. Zpravodajské filmové pásy často nemají ani zvukovou stopu, komentáře se četli naživo během vysílání. Prvních dvacet pět let televizního archivu, tak občas vypadá jako archiv němého filmu. Když jsem před lety v badatelně České televize náhodou narazil na pořad *Kroky*, bylo digitalizováno pouze sedm dílů z dvanácti. Abych mohl prostudovat i zbylé díly, požádal jsem o jejich přednostní digitalizaci. Když jsem po dvou letech žádal v televizi o možnost nového naskenování některých dílů pro účely připravovaného filmu, dozvěděl jsem se, že kromě dvou z nich, jsou všechny napadené tzv. octovým syndromem, což je nevratný proces rozkladu filmového materiálu. V současnosti už tedy není možné tyto díly znovu naskenovat

a pravděpodobně ani promítnout. Pokud bych tedy před dvěma lety nepožádal o jejich přednostní naskenování, zůstala by kvůli octovému syndromu, z některých dílů pořadu *Kroky*, pouze mezera v archivu.

Další mezerou archivu, na kterou jsem tenkrát narazil, byla chybějící společná informace (jednotící klíčové slovo) o revue *Kroky* jako o ucelené sérii. Popisky v digitální databázi byly stručné a nepřesné. U některých dílů bylo hlavní označení *Kroky* zaměňováno za podtitul pořadu. Číslování dílů bylo nesouvislé, opakovalo se, a tak ve výsledku nedávalo smysl. Při vyhledávání v digitální databázi se tak nezobrazovaly všechny díly. Po nahlédnutí do lístkového katalogu bylo sice možné částečně určit pořadí, stále však zůstávaly mezery. Postupným porovnáváním digitalizovaných pořadů (ne všechny pořady mají naskenované celé závěrečné titulky), lístkového katalogu a dobového televizního programu jsem začal zjišťovat, jaké bylo skutečné pořadí a kdy se který díl odvysílal. Dobový tisk uváděl v televizním programu pouze název pořadu bez čísla vydání. Jindy měly díly reprízu, ale v programu to nebylo nijak označeno. Někdy se v tisku objevila podrobnější informace, takže podle obsahu bylo možné jednoznačně určit, o který díl se jedná. Dalším matoucím faktorem byla změna programu. Na začátku roku 1978 bylo vysílání pořadu *Kroky* dvakrát krátce po sobě zrušeno. Tuto informaci jsem objevil až po srovnání programu *Týdeníku ČST* (kde byl pořad uvedený v programu) s aktuálním televizním programem, uveřejňovaným každý den v *Rudém právu* (kde byl místo *Kroků* uvedený náhradní program). To vše dohromady samozřejmě zvyšovalo možnost chybné identifikace. Ze čtrnácti dílů se jich podle dobových televizních programů odvysílalo pouze dvanáct. Dva díly se tedy

vůbec nedostaly na televizní obrazovky. V případě posledního dílu s podtitulem *Texty* z roku 1981 bylo celkem jednoduché to doložit. Na jeho katalogizační kartě byla mezi dalšími informacemi, stručná poznámka „Nevysíláno“. Ovšem bez dalšího vysvětlení. Tento díl se nedochoval ani ve filmotéce, ani v paměti režiséra Viktora Polesného, takže už není možné určit, co přesně mohlo vést k zákazu vysílání. Zde se vracíme ke Groysově poznámce o ničení archivu. Ve filmotéce chybí ještě jeden díl, shodou okolností také od režiséra Polesného. Na rozdíl od předchozího byl tento díl celkem podrobně popsán v dobovém tisku (mapoval tehdejší bratislavskou divadelní scénu), a navíc režisér Polesný si na něj pamatuje. Jak jsem zjistil z dobového tisku, v roce 1979 za něj získal ocenění Ars Film na festivalu uměleckých filmů v Kroměříži. Nicméně kopii pořadu se nepodařilo dohledat v archivu České ani Slovenské televize. V této mezeře pátrání skončilo.

Zbývalo tedy vysvětlit záhadu dílu s podtitulem *O kýči*. Záznam v televizním programu jsem nenašel. Nicméně díl byl zapsán jak v digitálním, tak v listkovém katalogu a také se dochoval ve filmotéce. Bylo možné nějak potvrdit, že se tento díl opravdu nikdy neodvysílal? Na jeho kartě o tom žádná zpráva nebyla. Datum vysílání chybělo, ovšem to nic neznamenovalo. Data totiž chyběla i na některých dalších katalogizačních kartách odvysílaných dílů. Identifikaci v tomto případě ještě komplikoval rok výroby. Na kartě byl uveden rok 1978, v závěrečných titulcích byl rok 1979. Vladimír Drha, režisér tohoto dílu, již několik let nebyl naživu a Petr Koudelka, scenárista a dramaturg v jedné osobě, si žádné informace o případném zákazu vysílání nepamatuje. Ve spisovém archivu České televize se dochovaly dvě výrobní složky, které se vztahovaly ke

kulturní revue *Kroky*. Obě byly z roku 1978. První z nich patřila v pořadí sedmému dílu, který se odehrával ve vesnici Sedlice, druhá složka patřila právě dílu *O kýči*. Porovnáním obou složek jsem zjistil, že doba od schválení scénáře, přes realizaci až po vysílání se u obou dílů značně liší. Podle dostupných dokumentů z výrobní složky k sedmému dílu vyplývá, že scénář byl schválen na konci prosince roku 1977, přibližně za měsíc proběhlo několikadenní natáčení a za další měsíc byla připravena pracovní kopie ke schválení. V polovině dubna roku 1978 se pořad odvysílal. Od schválení scénáře trvalo přibližně tři a půl měsíce, než se pořad objevil na obrazovkách. V případě dílu *O kýči* však dostupné dokumenty vypadaly poněkud jinak. Schválení scénáře proběhlo na začátku července roku 1978, několikadenní natáčení se uskutečnilo vzápětí v polovině měsíce a ještě na konci téhož měsíce byla objednána střážna. Za měsíc a půl od schválení scénáře se konala schvalovací projekce. Dokument o projekci však zůstal jen z části vyplněný, bez podpisu a bez souhlasu. Za další dva měsíce se objevuje návrh na přepracování pořadu. V polovině prosince roku 1978 se uskutečnily dotázky. Poslední zpráva je ze začátku dubna roku 1979. Jedná se o žádost o ozvučení filmové kopie. Od schválení scénáře uběhlo přes devět měsíců. Jakákoliv zmínka o datu vysílání chybí.

Na první pohled by se mohlo zdát, že je to důkaz cenzurního zásahu. Požadavek na přepracování a dotočení by tomu nasvědčoval. Zde je však potřeba kriticky přezkoumat myšlenkové předpoklady, které někdy bezděčně přijímáme. Pohled na Československou televizi v roce 1978 často předurčuje obraz státní instituce ve službách komunistické propagandy. V polovině roku 1969 byl komunistickou stranou na místo generálního

ředitele Československé televize dosazen novinář a pozdější normalizační politik Jan Zelenka, který během několika let provedl tzv. prověrky, a instituci musela opustit celá řada původních zaměstnanců (v roce 1970 byla například kompletně rozpuštěna Hlavní redakce publicistiky a dokumentaristiky). Na druhou stranu byly v 70. letech v televizi zaměstnány stovky autonomních autorů a pracovníků. Někteří z nich byly externisté jako například režisér pořadu *Kroky* Vladimír Drha. Podle Manuela DeLandy se každá autorita v rámci hierarchicky řízené instituce musí zakládat na určité legitimitě, pokud má být její moc uplatňována nenásilně, resp. ne pomocí explicitního násilí. Jakkoliv centralizovaná a despotická tato instituce může být, její zaměstnanci zůstávají v zásadě autonomní. Ve výsledku se jedná o neredukovatelný sociální celek tvořený vnějšími vztahy. Celek, který své jednotlivé části, tedy zaměstnance, nemůže sjednotit. Tyto sociální celky pak DeLanda nazývá *asamblážemi*.¹⁰⁶ Konstelace konkrétních tvůrců a kombinace jejich rozdílných přístupů v rámci Československé televize mohly ve výjimečných případech vést k vytvoření určitých „dočasně autonomních zón“.

Petr Koudelka: „Pokud si pamatuji, začalo to tím, že jsem někam dal námět, ale to víceméně bylo v rámci porady, kde se to všechno odsouhlasilo, většinou nebyl nikdo proti. Pak se napsal scénář a já jsem ho odevzdal, a vím, že často se mi stalo, že mi šéfredaktor řekl: „To, co jste natočili, v tom scénáři vůbec nebylo.“

106 DeLanda, Manuel: *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, s. 11.

Čili musím říct, že asi se často lišil scénář (od výsledného pořadu, pozn. autora). Nebyl to detailní scénář, ale byly tam postavy, osoby, které tam mají vystupovat a akce, které se budou točit. A já jsem si ty dialogy postav vyfantazíroval, aniž bych s těmi lidmi mluvil, tedy někdy jsem s nimi mluvil dopředu, ale víceméně jsem ten scénář psal trochu jako literaturu. Takže oni ho v televizi odsouhlasili, a pak se točilo. A to by byla jejich první záchrana, proti tomu, že by řekli: „Tak ten scénář byl jiný, a to co jste natočili je jiné, tak takhle to nepůjde.“ Ale to mi nikdy nikdo neřekl. Jenom takové poznámky, ale nebyly to příkazy, ani zákazy. No, pak když se to natočilo, tak byla střížna a dlouho se to stříhalo. Tam do toho nikdo nemluvil, tam jsme seděli většinou s panem Drhou a s paní Poustkovou, která to stříhala v bílých rukavičkách. A ten film jsme citlivě upravovali, to byly ty obrovské metry odstříhaného filmového materiálu. Pak byly schvalovačky. Někdo na to kouknul. Jednou nebo dvakrát vím, že se řeklo: „No tohle?!“. Ale nepamatuji se, že bych musel něco přetočit nebo vyhodit. Nezažil jsem perzekuci ze strany cenzury. Kromě ohlasů, které potom silily, ohlasů od nejvyššího vedení. Třeba od Balášové, která to viděla až ve vysílání v televizi. Takže po vysílání někomu volala, a říkala: „Co jste to tam zase pustili?“, a tak podobně. Ale ke mně se to více méně doneslo jako takové varování nebo vzkaz – Pozor, tohle ne! Ale ze začátku to byly vyložené výmluvy, které jsme ani nechápali. Co by tomu měli vytknout? Ta volnost, ta vadila nejvíc. I ti lidé kolem nás v televizi se divili, že to bylo možné, jak se to mohlo podařit, ty schvalovačky. Ty procedury byly takové, že přišel někdo z tzv. Redakce programu. Tam byli lidé, kteří byli redaktori, a každý měl nějaký obor. Někdo sledoval hudbu, a někdo dokumenty. Ti se přišli podívat

na projekci v televizi, takovou tu závěrečnou projekci před vysíláním. Ti měli do toho mluvit. Ale oni sledovali věci, které byly aktuální, politické. Třeba když umřel Brežněv, tak tam nesměly být pohřby, hřbitovy a tak. Oni měli konkrétní instrukce, a věděli, co přesně nemají pustit. Takže většinou do toho také nezasahovali. A pak tam někdy přišli lidé z Ministerstva kultury, a to byli někdy i naši známí, takže ti taky většinou neměli žádné výtky. Ale fakt je, že potom, když to běželo delší dobu, tak se nějak zesílil tlak. Ale abych řekl pravdu, nevybavuji si žádný konkrétní případ zákazu, na rozdíl třeba od toho nedávného pořadu Stalo se (168 hodin, pozn. autora), kde vím, že to zarazili kvůli Klausovi. Ale tady si nepamatuji, že by to někdo zakázal.“

Ale zpět k návrhu na přepracování dílu *O kýči*. Při bližším pohledu zjistíme, že návrh nepodal žádný nadřízený orgán, ale scenárista Petr Koudelka. Paradoxně v něm navrhoval dokončení kontroverzní reportáže o psu Plutovi a natočení nové kritické scénky v prodejně Supraphon. Původní reportáž z léta končila telefonním rozhovorem s podnikovou sekretářkou. V prosinci už filmový štáb natáčel přímo v podniku. Podrobným rozbořem všech dokumentů ve výrobní složce a srovnáním s dochovaným pořadem můžeme dojít k závěru, že dotočení scén ještě posílilo vyznění, které nakonec mohlo vyústit v neoficiální zákaz vysílání. Označení „neoficiální“ zde používám ve smyslu „písemně nepodložený“. Jak píše historička Jarmila Cysařová, mocenské praktiky uvnitř normalizační televize byly určovány tajnými usneseními a pokyny předsednictva ÚV KSČ a jemu podřízenými orgány. Tajné bylo i vyhodnocování instrukcí. Dokumentace těchto postupů byla během normalizace podle Cysařové téměř vyloučena. Cenzura však mohla mít také jinou podobu, na kterou

upozorňuje Pierre Bourdieu. Podle jedné z jeho teorií mají odborníci z důvodu své specifické kompetence privilegiovaný přístup na určité pole, jako je například kulturní pole. Odborné jazyky, které skupiny expertů používají, jsou podle Bourdieua výsledkem kompromisu mezi zájmem něco vyjádřit a tím, jak je tento zájem cenzurován. Úsměvným příkladem skrývání cenzury za odbornost může být historka scenáristy Petra Koudelky, která provázela schvalování prvního dílu pořadu *Kroky* z roku 1976. Tehdejší náměstkyně ústředního ředitele Československé televize Milena Balašová prý dlouho odmítala pořad schválit do vysílání pod záminkou, že se v něm nesprávně vyslovuje jméno americké zpěvačky Barbry Streisandové (místo správného Barbra se v pořadu vyslovovalo počeštěné Barbara).

S objevem každého nového záznamového média se v archivu zvyšuje míra entropie. Při zálohování původních dat roste neuspořádanost archivu. Při převodu z jednoho média do druhého dochází k postupné ztrátě informací. Můžou to být informace o původním médiu (např. filmový materiál, strojopis na papíře atd.), které jsou často podstatné pro porozumění určitým dobovým procesům, nebo je to ztráta informací způsobená lidským faktorem (např. nedůsledně přepsaná popiska, chybějící závěrečné titulky kvůli nekompletnímu přepisu filmu atd.). Navíc mezi archivem a odpadem je neustále tenká hranice. Jak kvůli nedostatku úložného místa, kdy se určitá část sbírek v průběhu času likviduje (vyřazování z archivu probíhá v souladu s převládajícím dobovým názorem, který rozhoduje o tom, co je důležité uchovat), tak kvůli stárnutí a rozpadu jednotlivých nosičů informací. Pokud i přesto budeme považovat archiv za uzavřený systém, nad kterým máme určitou kontrolu, můžeme se pokusit na něj aplikovat



zjednodušené kvantové zákony. Za prvé pokud systém nepozorujeme, v našem případě pokud archiv nezkoumáme, chová se deterministicky. To znamená, každá událost nebo stav věcí je důsledkem předchozích událostí na principu kauzality a pevně daných zákonitostí. To odpovídá klasické fyzice, která používá realistický popis, kdy výsledkem je nějaký model reality. Na podobném principu fungují velké politické dějiny. Jakmile se však přiblížíme na určitou vzdálenost a začneme systém pozorovat, v našem případě začneme detailně zkoumat archiv, dostaneme pouze pravděpodobnostní výsledky. Na této úrovni můžeme mluvit o kvantovém popisu, kdy se jedná o určitou konstrukci. To lze přirovnat k metodě mikrohistorie, která se také zaměřuje na podrobné zkoumání malých jednotek. Na kvantové úrovni je každé pozorování stavem provázání mezi pozorovatelem a objektem. Pokud příliš zmenším interakci s pozorovaným systémem, nic se o něm nedozvím. Když se o něm chci něco dozvědět, musím ho začít ovlivňovat.

XI. Socialismus, který nikdy nebyl

V jednom rozhovoru si historik Michal Pullmann kladl otázku, proč bychom potřebovali jasnou kategorizaci toho, co bylo vně a co bylo uvnitř normalizačního režimu. „Hnutí malých divadel bylo sice nejprve seknuto přes prsty, ale pak bylo financované. Dokonce se domnívám, že to bylo záměrné, že režim chtěl ukázat, že kritiku chce a že ji nejen ustojí, ale že ji i podporuje. Tohle je třeba ještě důkladněji prozkoumat, ale je tolik polí, kde si establishment pěstoval částečné oponenty. Jde o to rozlišovat, kde kritika nepřekročila práh zpochybnění základních tabu. To jsou momenty, které je třeba historizovat.“¹⁰⁷

Přestože se situace v „oficiální“ kultuře Československa druhé poloviny 70. let 20. století často popisuje jako tzv. temné období, můžeme při bližším pohledu objevit i poněkud odlišný obraz. Pokud se navíc budeme dívat na tehdejší kulturu jako na jeden celek a vyhneme se v mnoha ohledech problematickému označení „oficiální“ a „neoficiální“, jak navrhuje např.

107 Rozhovor s Michalem Pullmannem, *Normalizace byla i modernizační*, A2, #24/2018.

Petr Fidelius¹⁰⁸, otevře se před námi nejednoznačné pole, které v některých ohledech dokonce nebezpečně připomíná naši současnost. Československá televize se najednou jeví jako instituce v pohybu – na jednu stranu ovládaná ředitelem, kterého dosadila komunistická strana, na druhou stranu tvořená desítkami více či méně nezávislých autorů a pracovníků, kteří se formovali do více či méně nezávislých pracovních skupin. Příkladem takového pohyblivého obrazu instituce může být cyklus pořadů *Kroky* a jeho tvůrci, které jsem vybral pro tuto případovou studii.

Nepravděpodobný osud pořadu *Kroky*, a především okolnosti vzniku a následného zákazu vysílání dílu *O kýči* (1979) přináší několik zajímavých zjištění. Konstelace konkrétních pracovníků v rámci Československé televize a kombinace jejich rozdílných přístupů mohly vést k vytvoření určité „dočasně autonomní zóny“, která měla své neplánované politické důsledky. Na svou dobu poměrně odvážný díl *O kýči* prošel obvyklým výrobním procesem. S odstupem několika měsíců se dokonce na žádost scenáristy realizovaly dotázky, což nebylo u podobného typu pořadu běžné. Přesto se tento díl nikdy nevysílal. Pokud budu

108 Nuže, má-li mít tento pojem (veřejný prostor) vůbec nějaký kloudný smysl, nutno zajisté uznat, že veřejný prostor je v principu pro všechny společný a nedělitelný. Tady neexistuje žádné dělení na „my“ a „oni“; protismyslná by byla představa, že mohou vedle sebe existovat různé „veřejnosti“, které nemají nic společného, které si nemají co říci, které se navzájem „bojkotují“: veřejná sféra je přímo založena na obecném srozumění, že všichni společně hrajeme jednu hru. Fidelius, Petr: *Kultura oficiální a neoficiální* (původně Kritický sborník /samizdat/ 1, 1981, č. 3). In Příbáň, Michal (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře IV. 1970–1989*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 252.

parafrázovat Beate Müllerovou: množství faktorů, jež jsou pro cenzuru důležité – autor, dílo, kód, médium, divák a kontext –, nás opravňuje pohlížet na ni spíše jako na nestabilní proces akcí a reakcí v zápase o moc, publicitu a privilegium otevřeně mluvit než jako na pouhý represivní nástroj s předvídatelnými výsledky.¹⁰⁹

V poválečné Evropě měla televize během prvních desetiletí své existence často charakter veřejné služby (spojené se státním monopolem). Toto pojetí převládalo i v západní Evropě až do 80. let. Jak upozorňuje teoretik médií Jussi Parikka, o televizi se tenkrát hovořilo podobně, jako se dnes mluví o internetu, tedy že radikálně promění společnost. Tyto naděje samozřejmě měly své limity. Podobně jako *Pravda* se nikdy neodvysílaly ani další Godardovy televizní filmy z té doby. Televizní stanice, které si je objednaly, je nakonec odmítly. Ať už šlo o britskou nezávislou televizi ITV, pro kterou vznikl snímek *British Sound* (1969), nebo o italskou státní televizi RAI, která si objednala film *Lotte in Italia* (1970). Pokud bychom porovnávali neodvysílané televizní filmy skupiny *Dziga Vertov* s nikdy neodvysílaným desátým dílem pořadu *Kroky* z roku 1979, musíme mít na paměti možnost (případně nemožnost) alternativní distribuce. Godard pro prezentaci svých „zakázaných“ televizních filmů využíval galerijní, popřípadě prostředí univerzit a kampusů. Tvůrci neodvysílaného televizního pořadu *Kroky* takovou možnost neměli, a co je možná ještě důležitější, ani o ni neusilovali.

109 Müllerová, Beate: *Cenzura a kulturní regulace: mapování terénu*. In Pavlíček, Tomáš – Piša, Petr – Wögerbauer, Michael (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012, s. 247.

V případě televizní revue *Kroky* se nejednalo o otevřený konflikt s institucí, ani s vládnoucím režimem. To mimo jiné dokazuje další působení všech zúčastněných, kteří se podíleli na výrobě „zakázaného“ dílu. Někteří z nich dál pracovali na stejném pořadu, kterého se ujali jiní režiséři (Viktor Polesný spolupracoval se scenáristou Petrem Koudelkou už dříve, režisér Jiří Věřčák byl původně dramaturgem pořadu *Kroky*). Moderátoři pokračovali ve svých hereckých kariérách jak v televizi, tak ve filmu. Scenárista Petr Koudelka začal později psát pravidelné sloupky do *Týdeníku ČST*. Režisér Vladimír Drha v roce 1979 debutoval na Barrandově v povídkovém filmu *Jak rodí chlap* a v roce 1981 natočil první celovečerní film *Dneska přišel nový kluk*, třikrát oceněný na mezinárodním festivalu v Karlových Varech.

Petr Koudelka: „Jak jsem trošku dělal ze sebe revolucionáře proti režimu, tak jsem psal pod jiným jménem. Když zemřel Dietl, tak v nějakém samizdatovém tisku vyšla myslím od Karla Pecky, ne, Ivan Klíma to napsal, že ten Dietl nebyl tak špatný. A to mě tehdy tak rozzlobilo, že já jsem v té televizi furt tohle nejvíc sledoval, že dělají něco špatného proti lidem. A teď ti *Hamři* a tohle, a dietlovština. Měl jsem kontakty na ty lidi ze samizdatu, tak jsem napsal proti tomu Klímovi takový ostrý článek, který se jmenoval *De mortuis nihil nisi bene*, tedy, o mrtvých nic než dobře. Oni ho otiskli v časopise *Obrys* (*Obsah*, pozn. autora). Milan Jungmann to šéfoval, tenhle samizdatový list. Tam to vyšlo, kde jsem napsal podrobně, proč s tím nesouhlasím, s tou dietlovštinou. A jak ještě Dietl, když chodil na ÚV KSČ a tam si nechal schvalovat věci, které budou v těch seriálech. Pak proti tomu napsal spisovatel Karel Pecka. Já jsem se tam totiž přiznal, že jsem z „šedé zóny“, že nejsem disident, ale ani nejsem na nějakém vyšším postu, ale

Obsah VI 86

chodím na ÚV a jsem ze „šedé zóny“ a vidím do toho. No a Pecka na to odepsal článek, kde psal „Co tady kapitán Korkorán kráká..., jak si to dovoluje z té šedé zóny...“ a tak. Proč to říkám? Vzal jsem s sebou knihu, kterou napsala Američanka, jmenuje se Paulina Brenová... to je kniha *Zelinář a jeho televize*. Vyšlo to v Americe a pak to tady někdo přeložil. (...) Já jsem si tu knihu koupil, nedávno to vyšlo, tak jsem si říkal, to bude zajímavé, určitě tam něco bude... a teď to čtu a najednou jsem narazil na ten svůj článek, který jsem podepsal PHA, jakože jsem z Prahy. Ona ho tam celý otiskla a udělala z něj ústřední téma celého kusu. Ona to tam rozděluje a je to kolem toho Dietla. Z hlediska dnešní doby je to zvlášť pikantní. Jak ta společnost hloupá, tak to nejsou ani schopní dnes lidi posoudit, vůbec tu nebezpečnost tehdejší. To nikdo nevidí. Že vytvořil to, co se z té televize nemělo stát, ale k čemu je televize odsouzena: být určitý zábavný prostředek pro průměrné lidi.“

V rozhovoru Petr Koudelka popsal příhodu, která by mohla ještě více problematizovat zmiňované dělení na oficiální a neoficiální kulturu. V roce 1986 se Koudelka pod přezdívkou PHA v samizdatovém časopise *Obsah* kriticky vyjadřuje k nekrologu Jaroslava Dietla, který napsal Ivan Klíma. Rozpoutal tím polemiku s disidentem Karlem Peckou, ve které se naplno vyjevily rozdílné úhly pohledu na řešení tehdejší politické situace. Na tento případ upozorňuje ve své knize Paulina Bren, aniž by však znala identitu skrývající se pod přezdívkou PHA.¹¹⁰ Zřejmě nejsilnějším Koudelkovým argumentem tehdy

¹¹⁰ Bren, Paulina: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha: Academia, 2013.

O b s a h

Eda Kriseová	Bílá růže ve váze nakloněné (p. 2)
	Na stěně dáma s psíčkem (p. 4)
Miroslav Červenka	Modlitba o vráceném ráji (p. 6)
PHA	De mortuis nihil nisi bene...? (p. 7)
Zdeněk Urbánek	Zastavení (p. 11)
Petr Kabeš	Těžítka (p. 12)
Sergej Machonin	Záznam (p. 15)
Jiří Kratochvil	O dvou hrách Milana Uhdeho (p. 20)
Jan Trefulka	Fejeton o svátečním dnu (p. 29)
Miroslav Červenka	/Sebe-/ K/nock/ O/ut/ (p. 32)
Lenka Procházková	Pokoušení na bidýlku (p. 34)
Milan Jungmann	Povoláný, ale nevzvolený (p. 36)
/KO/	Více než 13 řádky o (p. 43)
Milan Šimečka	Krádež kolejnice (p. 66)
Ludvík Vaculík	Český zápor /červen 1986/ (p. 70)

bylo to, že obraz života lidí, jak ho předváděly televizní inscenace, mohl mít pro společnost mnohem nebezpečnější dopad než otevřená propaganda. Jak o několik let později uvedl ve své knize *Peříčka, peříčka*: podle televizních her se žilo, byly to návody k jednání – v rodině i ve společnosti.¹¹¹

ed from a type-written carbon copy (unbound sheets, A4),
nd, continuously numbered and made available by

DOKUMENTATIONSZENTRUM ZUR FÖRDERUNG DER UNABHÄNGIGEN
TSCHSOSLOWAKISCHEN LITERATUR e. V.

research and information purposes. Copyright continues to be
by each individual author and must be strictly observed. If
ification is required, please consult the Center before
ication of any item.

111 Koudelka, Petr: *Peříčka, peříčka*, Praha: Akropolis, 1992, s. 184.

XII. Pluto

V roce 1906 začal v Lowellově observatoři v Arizoně výzkum, který měl za cíl objevit devátou planetu s názvem Planeta „X“. Po několika letech byla neznámá planeta zachycena na několika rozmazaných fotografiích. Nikdo si toho tenkrát nevšiml, a tak pátrání po deseti letech skončilo neúspěchem. V roce 1929 byl výzkum znovu obnoven. Každou noc byly vyfotografovány s krátkým časovým rozestupem dva snímky oblohy. Při rychlém střídání fotografií bylo možné zaznamenat pohyb vesmírných těles. V roce 1930 se na snímcích konečně znovu objevila neznámá planeta. Lowellova observatoř tak získala právo novou planetu pojmenovat. Z celého světa se tehdy sešlo více než tisíc návrhů. Pluto, jméno boha podsvětí, zaslala jedenáctiletá dívka z anglického Oxfordu. V roce 1930 se na filmovém plátně vedle Mickey Mouse poprvé objevil bezejmenný pes. O rok později ho Walt Disney pojmenoval podle nové planety – Pluto. Od té doby patří pes Pluto do tzv. Sensational Six, tedy mezi šest nejpopulárnějších zvířecích postav společnosti Disney.¹¹²

112 The „Sensational Six“ refers to Disney's core original cast: Mickey Mouse, Minnie Mouse, Donald Duck, Daisy Duck, G.G. „Goofy“ Goof*, and Pluto. *Goofy, originally named Dippy Dawg when he first appeared in 1932, is a confirmed dog – not a cow.

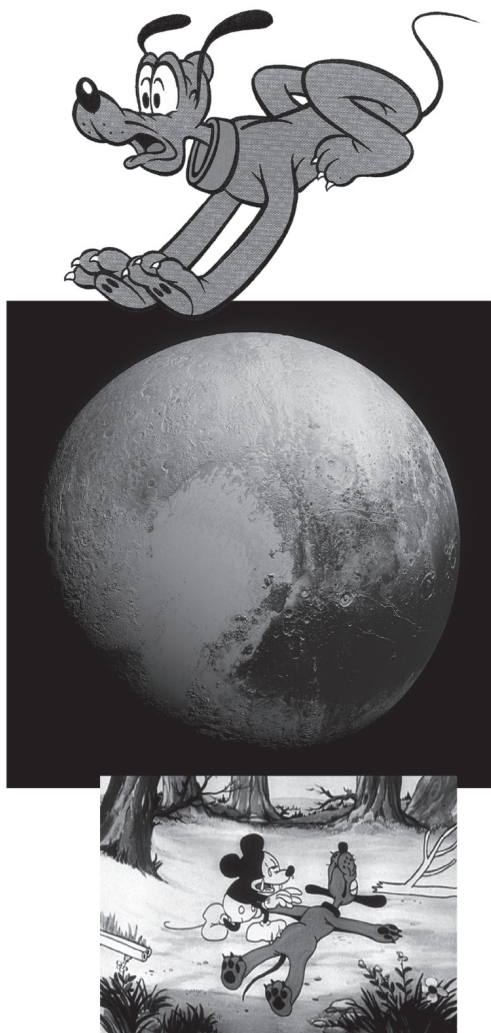
Jako jediná z těchto postav není Pluto oblečený jako člověk. Je nahý. A navíc nemluví jako ostatní. Je němý.¹¹³

2. února 2023 zakončil republikánský kongresman Roger Williams svůj projev ve Sněmovně reprezentantů slovy: „Socialism bad, capitalism good!“.¹¹⁴ Podpořil tím rezoluci, která dost vágně odsuzovala „zločiny socialismu“. Provokativní usnesení, které záměrně nerozlišovalo mezi Stalinem a Hugo Chavezem, sněmovna přijala drtivou většinou ještě ten samý den. Zdá se, že dokud bude antikomunismus zdrojem legitimacy kapitalismu, bude revizionismus socialismu nežádoucí. Fredric Jameson v úvodu své knihy *Archeologies of the Future* kriticky poukazuje na nemožnost myslet mimo struktury kapitalismu. To, co je podle něj ochromující, není jeho všudypřítomnost, nýbrž „všeobecně rozšířené přesvědčení, že tato tendence není pouze nezvratná, ale že se navíc prokázala neživotaschopnost a neuskutečnitelnost historických alternativ kapitalismu“. Přinejmenším od 90. let žijeme v době, kdy se zdá, „že žádný jiný společensko-ekonomický systém není myslitelný, natož prakticky dostupný“.¹¹⁵ O něco později to výstižně shrnul Mark Fisher, když citoval Fredrica Jamesona (resp. Slavoje Žižeka): „Je snažší představit

113 Až na jednu výjimku v epizodě s názvem *The Moose Hunt* (1931). Potom, co Pluto chvíli předstíral, že ho Mickey Mouse během lovu zastřelil, zase náhle ožil a řekl: „Kiss me!“

114 YouTube 'Bottom Line: Socialism Bad, Capitalism Good': GOP Lawmaker.

115 What is crippling is not the presence of an enemy but rather the universal belief, not only that this tendency is irreversible, but that the historic alternatives to capitalism have been proven unviable and impossible, and that no other socioeconomic system is conceivable, let alone practically available. Fredric Jameson: *Archeologies of the Future*, London: Verso 2005, s xii.



si konec světa, než konec kapitalismu.“¹¹⁶ Ve vědě platí pravidlo, že nepřítelem správné interpretace není špatná interpretace, ale nemožnost žádné jiné interpretace. V srpnu 2006 se v Praze setkali astronomové z celého světa, aby společně upravili definici, která určuje, co je planeta. Důvodem byl pokrok v pozorovacích technikách, které umožňovaly objevovat tělesa mnohem větší než Pluto. Bylo tedy nutné rozšířit Sluneční soustavu o další planety, nebo Pluto ze seznamu vyřadit. Nová definice byla přijata ve čtvrtek 24. srpna. V ten den přestalo být Pluto planetou. Podobně dnes můžeme znovu definovat socialismus.

116 Fisher, Mark: *Kapitalistický realismus*, Praha: Rybka Publishers, 2010, s. 10.

Použitá literatura:

- Alan, Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- Assmannová, Aleida: *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*, Praha: Karolinum, 2018.
- Collet, Jean: *Jean-Luc Godard*, Praha: Orbis, 1969.
- Cramer, Michael: *Utopian Television. Rossellini, Watkins, and Godard Beyond Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Debray, Régis: *Revoluce v revoluci?* Praha: Svoboda, 1970.
- DeLanda, Manuel: *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- Doskočil, Zdeněk: *Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu*, Praha: Doplněk, 2006.
- Barešová, Marie – Dvořáková, Tereza Cz (eds.): *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA, 2017.
- Bárta, Milan – Břečka, Jan – Kalous, Jan (eds.): *Demonstrace v Československu v srpnu 1969 a jejich potlačení*, Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2012.
- Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1977.
- Bondy, Egon: *Pracovní analýza a jiné texty*, Praha: Filosofia, 2017.
- Bren, Paulina: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Praha: Academia, 2013.
- Buck-Morssová, Susan: *Původ negativní dialektiky. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin a frankfurtský Institut pro sociální výzkum*, Praha: Karolinum, 2020.
- Cysařová, Jarmila: *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let*, Praha: Edice České televize, 1993.
- Cysařová, Jarmila: *Pokus o občanské společenství*, Mladá Boleslav: FITES, 1993.
- Eco, Umberto: *O televizi. Práce z let 1956–2015*, Praha: Argo, 2020.
- Fisher, Mark: *Kapitalistický realismus*, Praha: Rybka Publishers, 2010.
- Havel, Václav: *O lidskou identitu*, Praha: Rozmluvy, Nakladatelství Alexandra Tomského, 1990.
- Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění*, Praha: Academia, 2012.
- Imre, Anikó: *TV Socialism*, Durham and London: Duke University Press, 2016.
- Jameson, Frederic: *Archeologies of the Future*, London: Verso, 2005.
- Jiránek, Vladimír: *O civilizaci*, Praha: Lidové nakladatelství, 1977.
- Jurčák, Alexej: *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*, Praha: Karolinum, 2018.
- Kolář, Pavel – Pullmann, Michal: *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Praha: Lidové noviny, Ústav pro studium totalitních režimů, 2017.
- Kopeček, Michal (ed.): *Architekti dlouhé změny. Expertní kořeny postsocialismu v Československu*, Praha: Argo / FF UK / ÚSD AV ČR, 2019.
- Koudelka, Petr: *Peřička, peřička*, Praha: Akropolis, 1992.
- Lovejoy, Alice: *Experimentální dílna. Československá armádní kinematografie 1920–1970*, Praha: NFA, 2021.
- Müllerová, Veronika: *Ostermannova Viola*, Tábor: Kotnov, 2008.
- Otáhal, Milan – Nosková, Alena – Bolomský, Karel (eds.): *Svědectví o duchovním útlaku 1969/1970*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR / Maxdorf, 1993.

- Pavlíček, Tomáš – Piša, Petr – Wögerbauer, Michael (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012.
- Pelikán, Jiří (ed.): *Systémové změny*, Köln: INDEX, 1972.
- Pelikán, Jiří (ed.): *Tanky proti sjezdu*, Vídeň: Europa-Verlag, 1970.
- Příbáň, Michal (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře IV. 1970–1989*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- Putík, Jaroslav: *Odhod ze zámku. Deníkové záznamy z let 1968–1989*, Praha: Hynek, 1998.
- Roud, Richard: *Jean-Luc Godard*, London: Thames and Hudson, 1970.
- Říha, Vladimír: *Nesouvislé poznámky inspirované samomluvou Egona Bondyho*, Praha: Samizdat, 2000.
- Schmid, Jan: *Skripta Y (výbor z textů, které byly o Ypsilonce napsány v rozmezí let 1963–2003)*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2007.
- Skupa, Lukáš: *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*, Praha: NFA, 2016.
- Stiegler, Bernard: *Technics and Time 3*, Stanford California: Stanford University Press, 2011.
- Szczepanik, Petr: *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha: NFA, 2016.
- Šimečka, Milan: *Kruhová obrana*, Köln: INDEX, 1985.
- Šimečka, Milan: *Obnovení pořádku*, Brno: Atlantis, 1990.
- Tůma, Oldřich – Devátá, Markéta: *Pražské jaro 1968: Občanská společnost – média – přenos politických a kulturních procesů*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2011.
- Wolfová, Maryanne: *Čtenáři, vrať se; Mozek a čtení v digitálním světě*, Brno: Host, 2020.
- Archivy:
Spisový archiv ČT
Spisový archiv NFA
Státní okresní archiv Praha-západ

- I. Já, my ⁷
- II. Socialismus,
který nikdy nebyl ¹⁰
- III. Druhý program ²⁸
- IV. Kroky k normalizaci ³⁹
- V. Pravda ⁵⁴
- VI. Nahá pravda ⁷²
- VII. Jarní cesta ⁸³
- VIII. Kroky ⁹⁵
- IX. Revue ¹⁰⁹
- X. Mezery archivu ¹¹⁵
- XI. Socialismus,
který nikdy nebyl ¹²⁶
- XII. Pluto ¹³⁴