

# Film v zajetí oficiální literatury

## ■ Čistky a dozvuky

Personální čistky v oblasti filmu byly velmi rozsáhlé. Hlavními vykonavateli normalizační kulturní politiky v oblasti kinematografie se stali Jiří Purš, v září 1969 jmenovaný ústředním ředitelem Československého filmu, a nový ústřední dramaturg Ludvík Toman. (Předchozí ředitel Alois Poledňák byl dokonce kriminalizován.)

Podnikatelské praktiky Vlastimila Harnacha v čele Filmového studia Barrandov nahradil spisovatel a scenárista Miloslav Fábera. Stávající struktura dramaturgicko-produkčních tvůrčích skupin byla rozmetána a místo nich byly ustaveny skupiny nové, do nichž pronikli druhořadí literáti typu Miroslava Hladkého nebo Karla Štorkána. Ze zrušených rad bývalých tvůrčích skupin naopak byli uvolněni Jiří Marek, Rudolf Kalčík, Jan Řezáč, Zdeněk Mahler, František Hrubín, Miroslav Horníček, Ludvík Aškenazy, Jana Štroblová, Oldřich Daněk a další. Od roku 1970 pak byla spolupráce s filmem zakázána Janu Procházkovi, Františku Pavlíčkovi, Milanu Uhdemu, Ladislavu Fikarovi, Františku Vrbovi, Leoši Suchařpovi a jiným.

Jmenování nového vedení znamenalo i změnu dramaturgických plánů a také zastavení výroby již rozpracovaných nevyhovujících filmů a zákaz distribuce filmů již natočených. Zatímco film Otakara Vávry podle románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* (f. 1969), odkazující tématem čarodějnických procesů na politické procesy padesátých let, mohl být ještě uveden, téma lidí přinucených ve stejné době pracovat v kladenských hutích bylo již pro nový režim nepřijatelné: v trezoru tak skončili *Skřivánci na niti* Jiřího Menzela (f. 1969; prem. 1990; cena na Berlinale 1990), natočení na základě próz Bohumila Hrabala z knihy *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet. Z ostatních filmů inspirovaných českými literárními díly bylo znemožněno uvedení filmu Zdenka Sirového *Smuteční slavnost* (výroba 1969; prem. 1990), k němuž podle vlastního stejnojmenného románu napsala scénář Eva Kantůrková a který zpodobňoval násilnou kolektivizaci venkova. Těsně před dokončením byly zastaveny práce na filmu *Pasták* režiséra Hynka Bočana, jehož předlohou byla stejnojmenná novela Karla Misaře (výroba 1969;

technické dokončení a prem. 1990); ve fázi výroby byla zastavena adaptace románu Karla Pecky Horečka, tematizující osud politických vězňů z komunistických lágrů.

Přes tyto mocenské zásahy na počátku normalizace ještě přetrvávaly některé tendence předchozího období. Ve vztahu k literatuře se nadále prosazovalo úsilí o kultivované a současně specificky filmové přepisy významných próz. Velmi výrazným reprezentantem této linie byla – původně televizní, pak ale rovněž v kinech uváděná – adaptace klasické prózy *Babička* (f. 1971, rež. Antonín Moskalyk). Film, jehož scénář anonymně napsal zakázaný František Pavlíček, zaujal netradičním, nelineárním vyprávěním příběhu, které se opíralo o roční cyklus života na vesnici, a lyrizující transformací obecně známých scén (u tradičněji orientovaných čtenelů díla Boženy Němcové vzbudil film i značně negativní ohlas). Tři povídky Vladislava Vančury se staly východiskem pro film režiséra Jana Schmidta *Luk královny Dorotky* (f. 1970). Velmi působivá byla adaptace románu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* (f. 1971, sc. Juraj Herz, Václav Šašek, Lubor Dohnal, rež. Juraj Herz), kladoucí důraz na psychologii postav a pečlivé vykreslení dobové atmosféry. Smyslu pro secesní výtvarnou stylizaci režisér Juraj Herz využil rovněž ve filmu s prvky hororu *Morgiana* (f. 1972) podle prózy ruského spisovatele Alexandra Grina *Jessie a Morgiana*. (V této linii později Herz pokračoval přepisem Hrubínova pohádkového dramatu *Panna a netvor*, f. 1978.)

Využívání literárních předloh jako zdroje žánrové rozmanitosti filmové tvorby bylo na počátku normalizace jednou z ozvěn předchozího období. Vedle ojedinělých pokusů o prosazení žánru fantastického hororu (adaptace povídek Ivy Hercíkové *Pavouk*, který kulhal ve filmu Pavla Hobla *Velká neznámá*, f. 1970) to byly zejména četné přepisy próz s detektivními a kriminálními motivy, inspirované například díly Lukáše Luhana a zvláště retrodetektivkami Jiřího Marka z meziválečné Prahy, jejichž zfilmování Jiřím Sequensem přímo navazovalo na populární televizní seriál *Hříšní lidé města pražského* z roku 1968 (*Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, f. 1970; *Smrt černého krále*, *Vražda v hotelu Excelsior*, f. 1971).

## ■ Propojení literatury a filmu

Navzdory čistkám propojení oficiální literární a filmové sféry v průběhu normalizačních dvou desítek let ještě zesílilo, mimo jiné proto, že z hlediska povolovacího procesu bylo snazší prosadit film opírající se o již knižně vydaný, a tudíž „legalizovaný“ text. Štědrá státní finanční podpora kinematografie navíc přitahovala řadu spisovatelů, aby pracovali pro film jako scenáristé či autoři námětů (oblíbeným zdrojem obživy bylo psaní námětů, o nichž se již předem vědělo, že skončí maximálně ve fázi synopse či filmové povídky).

Zřetelná byla tendence k trvalejší vzájemné součinnosti literátů a filmařů: někteří spisovatelé opakovaně spolupracovali s určitým režisérem, podíleli se na scénářích založených na jejich literárních dílech a někdy pro dané režiséry připravovali i scénáře původní. Vznikaly tak spisovatelsko-režisérské dvojice (či trojice): Bohumil Hrabal – Jiří Menzel, Radek John – Karel Smyczek, Jan Kostrhun – Hynek Bočan, Jan Kozák – Miloš Macourek – Václav Vorlíček, M. V. Kratochvíl – Otakar Vávra, Ladislav Pecháček – Dušan Klein a další.

Jako dramaturgové či scenáristé Filmového studia Barrandov byla po kratší či delší dobu zaměstnána řada spisovatelů. Mnozí z nich pro film mimo jiné upravovali svá literární či divadelní díla, případně dávali svým původně filmovým textům literární podobu. Patřili k nim například Jiří Brdečka, Vojtěch Cach, Jiří Fried, Josef Hanzlík, Ota Hofmann, Vladimír Kalina, Jana Knitlová, Jaromíra Kolářová, Vladimír Körner, Jan Kostrhun, Jan Otčenášek, Miloš Macourek, Mirko Stieber, Vojtěch Trapl, ale i Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák. Četní další spisovatelé psali scénáře při práci v jiných institucích či v rámci svobodného povolání. Filmová fakulta AMU pak svým způsobem fungovala – obdobně jako v předchozím období, avšak v daleko větší míře – jako škola pro



Plakát Theodora Pištěka  
k Menzlovu filmu podle  
Hrabalovy prózy, 1981

spisovatele. Studia dramaturgie a scenáristiky na ní v průběhu normalizačních desetiletí absolvovali například Jiří Dědeček, Václav Dušek, Daniela Fischero-vá, Pavel Frýbort, Petr Hájek, Radek John, Alex Koenigsmark, D. J. Novotný, Jiří Švejda, Pavel Verner, Karel Steigerwald či Markéta Zinnerová. Mnozí z nich se poté opět uplatnili na Barrandově.

Scenáristické vzdělání a souběh literární a filmové práce se u těchto auto-rů nejednou promítly i do literární podoby publikovaných prozaických textů. Nejen díla vzniklá na základě scénářů, ale i mnohá díla původní nesou stopy filmové výstavby (dějovost, důraz na dialogy, rychlé střídání krátkých scén a na záznam toho, co je viditelné, respektive slyšitelné, apod.). Tyto rysy cha-rakterizují například některé prózy Radka Johna nebo Jiřího Švejdy, případně povídkovou sbírku D. J. Novotného *Jak rodí chlap* (1981), jež vznikla na základě scénáře k stejnojmennému povídkovému filmu (f. 1979).

### ■ Filmy vycházející vstříc „požadavkům nové doby“

Naplnno měla česká kinematografie opět začít sloužit zájmům komunistické strany od roku 1971. Film byl znovu pojmán především jako nástroj propagandy a výchovy a důraz se kladl na tzv. angažovanou problematiku, což ve vztahu k literatuře znamenalo podstatnou změnu preferencí. Do popředí vystupovaly náměty z dějin dělnického hnutí a taková zpracování historických událostí, která měla potvrzovat světodějný význam a oprávněnost komunismu a socia-lismu. Z tohoto pohledu byla za silně aktuální považována témata z dějin děl-nického hnutí a historie samotné KSČ, například film Antonína Kachlíka podle scénáře Jaroslava Matějky *Dvacátý devátý* (f. 1974), zpodobňující nástup got-twaldovského vedení strany v roce 1929 včetně názorové diferenciaci komu-nistických spisovatelů. Prosazována však byla i taková témata, jako například komunistický odboj za druhé světové války, politický vývoj v letech 1945–48, budování socialismu po Únoru 1948 a jeho obrana proti nepřátelům.

K prvním zřetelným projevům tohoto směřování patřila adaptace románu Josefa Kadlece *Svět otevřený náhodám* (f. 1971, rež. Karel Steklý), tezovitý příběh o třídním uvědomování nezaměstnaného mladého muže v druhé polo-vině třicátých let, a rovněž přepis novely Karla Fabiána *Černý vlk* (f. 1971, rež. Stanislav Černý), vyprávějící o boji pohraničnicků s narušiteli hranic. (Filmy o pohraničí a Pohraniční stráž vznikaly až do konce sedmdesátých let, přičemž jako hlavní zdroj námětů sloužily povídky Rudolfa Kalčíka.)

Zesilující snaha o realizaci propagandisticko-výchovné funkce natáčených filmů vedla až k tomu, že se někteří filmoví tvůrci vrátili k autorům a někdy i dílům, z nichž kinematografie čerpala už během první poloviny padesátých let. Jejich větší přijatelnosti pro publikum mělo být za nové situace dosaženo hlavně vyzdvižením dějových a dobrodružných momentů, ale i atraktivními

tituly, které stíraly vazbu mezi filmem a předlohou. Pod titulem *Zločin v Modré hvězdě* (f. 1973) tak byla zpracována epizoda z románu Ivana Olbrachta *Anna proletářka*, z něhož Antonín Kachlík vyzdvihl hlavně příběh o uprchlém a těžce nemocném maďarském revolucionáři, který se na počátku dvacátých let skrývá v Praze. Široce koncipovaný přepis románu Václava Řezáče *Bitva* byl uváděn pod titulem *Kronika žhavého léta* (f. 1973, rež. Jiří Sequens)



Petr Haničinec (Bagár) a Renáta Doležalová (Zdena, Bagárova žena) v Sequensově filmu *Kronika žhavého léta*, 1973

a přepis románu Antonína Zápotockého *Rozbřesk* o počátcích dělnického hnutí v Čechách nesl titul *Čas lásky a naděje* (f. 1976, rež. Stanislav Strnad).

Vyhledávány byly i další literární texty zpracovávající téma dělníka a jeho boj za lepší život: Román Alfréda Technika *Svárov* se stal východiskem pro film *Pavlinka* (f. 1974, rež. Karel Kachyňa); román Josefa Nesvadby *Tajemství zlatého Buddha*, kombinující tematiku sociálních nepokojů s kriminální zápletkou, inspiroval režiséra Dušana Kleina k filmu *Případ zlatého Buddha* (f. 1973).

Zvláště vítány byly filmy, které se od poloviny sedmdesátých let na základě nedávno publikovaných literárních děl snažily v souladu s normalizačním výkladem interpretovat události kolem roku 1968. Velmi propagovaným výsledkem této tendence byl – divácky ovšem zcela neúspěšný – prvoplánový film *Tobě hrana zvonit nebude* (f. 1975), v němž debutující režisér Vojtěch Trapl adaptoval vlastní stejnojmennou divadelní hru.



Zdena Burdová (druhá zleva) a Karel Hábl v Traplově filmu *Tobě hrana zvonit nebude*, 1975

Príznačné je, že značná část ideologicky motivovaných filmů se soustředila na venkovská témata a poválečnou proměnu vesnice. Vznikl tak přepis románu Bohumila Nohejla *Velká voda* (f. s tit. *Tam, kde hnízdí čápi*, 1975, rež. Karel Steklý) a také volná adaptace románu Jana Kozáka *Svatý Michal* (*Bouřlivé víno*, f. 1976, rež. Václav Vorlíček). Ta díky obsazení titulní role populárním hercem Vladimírem Menšíkem získala jako jeden z mála pokusů o ideový film větší zájem publika, což vedlo k natočení dalších dvou pokračování, tentokrát již podle původních scénářů (*Zralé víno*, 1981; *Mladé víno*, 1986; obojí sc. Jan Kozák, Miloš Macourek, Svatopluk Novotný, rež. Václav Vorlíček). Bohuš Záhorský v titulní postavě moudrého starce, který je schopen posoudit přínos socialismu pro život na venkově, měl zajistit přitažlivost filmu *Náš dědek Josef* (f. 1976, rež. Antonín Kachlík, podle stejnojmenné prózy Jaroslava Matějky).

## ■ Adaptace klasiky

Ideologicky motivované filmy tvořily jen část normalizační produkce. Vede ní kinematografie mělo zájem (zčásti i ekonomický) na přítomnosti diváků v kinech, a proto dávalo prostor také dílům zábavným a takovým, která měla reflektovat život člověka v socialismu – ovšem pod podmínkou, že tyto filmy nebudou zásadně problematizovat politický status quo. Obdobně jako v jiných oblastech života v socialismu i na podobě normalizační kinematografie se přitom podíleli nejen oddaní ochránci politického systému, ale i konjunkturalisté ochotně se přizpůsobující dobovým náladám, jakož i ti, kteří se snažili v rámci limitujících možností najít prostor pro sebevyjádření, stejně jako autoři, kteří si zvolili roli rebelů testujících svými činy a díly hranice povoleného. Tomu odpovídala i škála filmové produkce.

Jednou z oblastí, v nichž bylo možné hledat prostor pro film, byla oblast adaptací starších, respektive klasických literárních děl. Nešlo přitom o adaptace pietní: naplno byla využívána – v šedesátých letech objevená – možnost předlohu dalekosáhle transformovat, zprvu ovšem především k politickým aktualizacím a ideologickým úpravám. Příkladem může být adaptace románu Václava Řezáče *Černé světlo* (f. s tit. *Rytmus 1934*, 1980, rež. Jaroslav Balík) a zejména návrat režiséra a scenáristy Otakara Vávry k románu Karla Čapka *Krakatit* a jeho transformace ve výstražné varování před válečnými choutkami současných imperialistů (f. s tit. *Temné slunce*, 1980, sc. Otakar Vávra a Jiří Šotola).

Silná ovšem byla i tendence využívat apolitického rozměru předlohy a vy-zdvihnout například půvab dobové atmosféry příběhů ze starých dobrých časů, zejména ze zdánlivě neproblémového devatenáctého století. Jejím příkladem může být Vávřův film *Příběh lásky a cti* (f. 1977), opírající se o korespondenci Karolíny Světlé a Jana Nerudy (scénář s Jiřím Šotolou). Nadčasová (a nepolitická)

scenerie se významně podílela na filmové baladě *Stín kapradiny* (f. 1985), kterou podle předlohy Josefa Čapka a se scenáristickým přispěním Vladimíra Körnera natočil František Vláčil.

V osmdesátých letech ve vztahu ke klasice nabyl převahy sklon tvůrců využívat literární předlohy spíše jako volné východisko pro audiovizuální efekty; ty dominují přepisu novely Aloise Jiráska *Poklad* (f. s tit. *Poklad hraběte Chamaré*, 1984, rež. Zdeněk Troška) či románu Jaroslava Havlíčka *Neviditelný* (f. s tit. *Prokletí domu Hajnů*, 1988, rež. Jiří Svoboda).

## ■ Návraty k autorským osobnostem šedesátých let

Na počátku sedmdesátých let byla patrná zřetelná nedůvěra, kterou vedení kinematografie projevovalo k literárním osobnostem druhé poloviny padesátých a šedesátých let. Jednou z výjimek byl Jan Otčenášek, vnímaný především jako autor emblematické prózy *Občan Brych*, a tedy klasik socialistického realismu. Otčenášek do své smrti v roce 1979 působil jako scenárista a dramaturg Filmového studia Barrandov a podílel se zde na vzniku řady filmů. Dílčí motivy z jeho románu *Kulhavý Orfeus* posloužily jako námět k filmu Vladimíra Čecha *Svatba bez prstýnku* (f. 1972), odehrávajícímu se v posledním roce druhé světové války a ostře vyhrcoujícímu rozdíl mezi „zdravými“ postoji a názory mladého dělníka a jeho vrstevníky z bohatších společenských vrstev a tříd. Ve scénáři k filmu Jaroslava Balíka *Milenci v roce jedna* (f. 1973), situovaného do období těsně po skončení války, Otčenášek využil některé motivy ze svého nedopsaného románu *Pokušení Katarina*. V roce 1988 byl uveden film režisérky Magdaleny Pivoňkové a scenáristy Pavla Hajného natočený podle Otčenáškovy prózy *Když v ráji pršelo*.

V letech 1978–79 se poněkud proměnila a uvolnila dramaturgická orientace českého filmu a souběžně byli vzati na vědomí někteří další spisovatelé šedesátých let. Ti z nich, kteří byli mezitím integrováni do oficiální literatury, se stali opět vítanou inspirací pro filmaře, přičemž tyto adaptace často patřily k tomu nejlepšimu, co během normalizace v české kinematografii vzniklo.

Prvním výraznějším spisovatelem tohoto typu, jehož předloha byla za normalizace zfilmována, se stal Vladimír Páral. Příznačně šlo o dvě prózy z jeho tzv. bílé série, jež vznikly na počátku sedmdesátých let a byly výrazem autorovy usilovné snahy vytvořit kladného hrdinu, bojujícího o své místo ve společnosti. Oslavou každodennosti panelových sídlišť se měl stát film Antonína Kachlíka podle Páralova románu *Radost až do rána* (f. 1979). Zdařileji vyzněla adaptace románu *Mladý muž a bílá velryba* (f. 1979) natočená Jaromilem Jirešem, který se také později obrátil k jednomu ze základních textů prvního období Páralovy tvorby a natočil film *Katapult* (f. 1984). Modelový rozměr předlohy a její kritické vyhrcoení vůči pasivnímu živoření v něm ovšem Jireš značně oslabil tím, že



Eduard Cupák,  
Ivan Vyskočil,  
Zlata Adamovská  
a Jana Brejchová  
v Jirešově filmu  
*Mladý muž a bílá  
velryba*, 1979

zmnožení hrdinových životů podal jako zlý sen a příběh zakončil způsobem, který umožňoval film vnímat i jako výstrahu před útekem z pohodlných životních stereotypů. Na sklonku normalizace byla natočena také adaptace Páralova románu *Muka obraznosti* (f. 1990, rež. Vladimír Drha).

Stálou fascinaci dílem oblíbeného autora a schopnost najít pro vyjádření jeho literární řeči adekvátní filmové výrazové prostředky proměnil režisér Jiří Menzel ve dvojici filmů natočených podle předloh Bohumila Hrabala. V roce 1981 byla do kin uvedena adaptace *Postřižín* a v roce 1984 následovaly *Slavnosti sněženek*. Na pozdější adaptaci *Něžného barbara* (f. 1990, rež. Petr Koliha) je pozoruhodné to, že byla natáčena před úplným oficiálním českým vydáním tohoto textu (východiskem byla dramaturgie Václava Nývltů z roku 1981).

Dvojice filmů vznikla podle próz a scénářů Vladimíra Körnera. Autor se v nich věnoval česko-německé problematice na sklonku druhé světové války a tematicky i baladickým laděním navazoval na své starší dílo *Adelheid* (f. 1969, rež. František Vlášil). Karel Kachyňa byl režisérem filmu *Cukrová bouda* (f. 1980) natočeného podle novely Zrození horského pramene. Naopak původní scénář k filmu *Zánik samoty Berhof* (f. 1985, rež. Jiří Svoboda) se stal výchozím bodem pro stejnojmennou prózu. Baladické ladění měl i film Františka Vlášila *Pasáček z doliny* (f. 1983, sc. Jiří Fried) natočený podle prózy Ladislava Fukse a situovaný do roku 1947. Díky nabídce slovenské televize a filmu realizoval Körner některé ze svých námětů na Slovensku (*Lékař umírajícího času*, tv. 1984; *Chodník cez Dunaj*, tv. 1989).

Kultivovanou adaptací dvou dějových linií románu Adolfa Branalda *Vizita* vznikly filmy Karla Kachyni *Pozor, vizita!* (f. 1981) a *Sestřičky* (f. 1983), povídky Oty Pavla pak tohoto režiséra inspirovaly k filmu *Smrt krásných srnců*



(f. 1986). Film Jiřího Svobody *Skalpel, prosím* (f. 1985) čerpal svůj příběh ze stejnojmenného románu Valji Stýblové a byl sugestivní výpovědí o práci neurochirurga. Divácky úspěšné byly adaptace předloh Josefa Nesvadby, které v sobě spojovaly prvky sci-fi a komedie a také (více či méně zjevné) ideově výchovné poučení (*Slečna Golem*, f. 1972, rež. Jaroslav Balík; *Zítřka vstanu a oparím se čajem*, f. 1977, sc. Miloš Macourek, rež. Jindřich Polák).



Rudolf Hrušínský a Karel Heřmánek  
v Kachyňově filmu *Smrt krásných srnců*, 1986

### ■ Oblíbené téma: zmatky mládí a jeho sociální integrace

Za prestižní úkol v rámci normalizační literární a filmové produkce byly považovány především příběhy ze současnosti. S velkou frekvencí se přitom vracely – v různých žánrových podobách – filmové příběhy ze života mladých mužů a žen, které měly vykreslovat jejich nejistoty, citové zmatky a revolty tváří v tvář světu starších, přičemž v konečném vyznění měly vyzdvihnout jejich závěrečné zapojení do společnosti.

Prominentním autorem ideologicky přijatelných námětů takovýchto filmů byl Karel Štorkán, podle jehož předloh byly natočeny filmy jako *My ztracený holky* (f. 1972, rež. Antonín Kachlík), *Půlnoční kolona* (f. 1972, rež. Ivo Novák), *Rodeo* (f. 1972, rež. Antonín Máša) nebo *Kvočny a Král* (f. 1974, rež. Jaromír Borek). Vesnické tematiky se držel režisér Hynek Bočan ve čtveřici filmů natočených podle předloh Jana Kostrhuna (*Plavení hřbitav*, f. 1976, podle prózy Prázdniny; *Tvář za sklem*, f. 1979, podle románu Černé ovce; *Pytláci*, f. 1981, podle stejnojmenného románu; *Vinobraní*, f. 1982, podle stejnojmenné novely).

Humoristická nadsázka novely Ladislava Pecháčka *Amatéri* se stala základem velmi úspěšné komedie *Jak svět přichází o básníky* (f. 1982, rež. Dušan Klein), na niž později navázala série dalších filmů se stejnými hrdiny, realizovaných ovšem už podle původních scénářů Ladislava Pecháčka a Dušana Kleina.

Na vzniku filmů s náměty ze života mladých se podíleli i prozaici (a scenáristé) přiřazovaní k tzv. severočeské literární škole. Zaměřovali se na konfliktní hrdiny, kteří se dostávají do střetu s okolím, přičemž kladli důraz na vykreslení osobních vztahů i pracovního prostředí a také na sociálněkritický aspekt, přecházející až v moralizování. Nonkonformní a revoltující mladý muž, který prostřednictvím lásky postupně získává odpovědný vztah ke společnosti, byl

ústřední postavou filmu natočeného podle románu Václava Duška *Druhý dech* (f. s tit. *Křehké vztahy*, 1979, rež. Juraj Herz). Scénář k tomuto filmu napsal spisovatel, filmový dramaturg a nejznámější představitel „severočeské školy“ Jiří Švejda. Ten také pro potřeby filmu upravil dvojici svých románů o ambiciózních hrdinech a jejich morálních selháních: *Požáry a spáleniště* (f. 1980, rež. Antonín Kachlík) a *Dva tisíce světelných let* (f. s tit. *Kariéra*, 1984, rež. Július Matula). Scenáristou filmu natočeného podle Švejdovy prózy *Havárie* (f. 1985, rež. Antonín Kopřiva) byl Petr Novotný, jehož próza z výchovného ústavu pro mládež (*Vezmu sekeru*) se stala základem filmu *Zámek „Nekonečno“* (f. 1983, rež. Antonín Kopřiva).

Tematika nelehkého dospívání, generačních konfliktů, vzdoru citlivého mládí proti pragmatičnosti, morální problematičnosti a potížím, jež s sebou nese vstup do životní praxe, ovšem otevírala i možnosti kritičtějšího pohledu na svět dospělých. Takový pohled se objevil ve filmech Karla Smyczka *Jen si tak trochu písnout* (f. 1980), *Sněženky a machři* (f. 1982; oba na motivy z románové prvotiny Radka Johna Džínový svět), *Krajina s nábytkem* (f. 1986, podle povídkové knihy Zdeňka Rosenbauma) a také ve filmu Vladimíra Drhy *Do zubů a do srdíčka* (f. 1986, podle novely Petra Bartůňka *Ach jó!*).

## ■ Umírněné pokusy o sociální kritiku a satiru

Je příznačné, že když se v důsledku politického uvolňování v druhé polovině osmdesátých let začal objevovat přece jen o něco větší prostor pro sociální kritiku a satiru, pro odsudek negativních jevů v životě soukromém i pracovním, nemohli filmaři v oficiálně vydávané literatuře najít mnoho děl, o která by se – na rozdíl od šedesátých let – mohli opřít. Několik málo kritičtějších filmů a jejich literární předlohy přitom zpravidla vznikaly téměř souběžně.

Spíše groteskní byl budovatelský patos, s nímž Stanislav Vácha v románu *Hauři* kritizoval dobovou frázovitost, pokrytectví a protekcionismus, vyzýval k pracovní angažovanosti; tomu také odpovídal stejnojmenný film Júlia Matuly (f. 1987). Sugestivně vykreslené prostředí protialkoholní léčebny vytvářelo rámec pro zobrazení socialistické každodennosti v přepisu románu Ladislava Pecháčka *Dobří holubi se vracejí* (f. 1988, rež. Dušan Klein). Z Pecháčkovy trvalé spolupráce s režisérem Dušanem Kleinem vznikla i filmová verze jeho prózy *Vážení přátelé, ano* (f. 1989), odvažující se nedlouho před pádem režimu ironizovat nejen formalismus a špatnou pracovní morálku, ale i kariérismus (stranických) funkcionářů.

## ■ Film a divadlo

Neopomenutelnou položkou dějin českého filmu sedmdesátých a osmdesátých let byly filmy vznikající se záměrem zachytit a pro film využít nevšední atmosféru nekonvenčních divadelních aktivit.

Jako první vznikla filmová verze hry Milana Uhdeho *Balada pro banditu* (f. 1978) uváděné v Divadle na provázku pod jménem Zdeňka Pospíšila. Jejím režisérem byl Vladimír Sís, který usiloval zachovat divadelnost výchozí inscenace a současně pro ni vytvořit filmový rámec. Kombinoval tak záznam představení odehrávajícího se v trampském prostředí přírodního divadelního areálu a „reálné“ filmové scény v časoprostoru vyprávěného příběhu. Sísův film *Poslední leč* (f. 1981) je záznamem divadelní komedie o stáří, v níž herci Boleslav Polívka a Jiří Pecha přivedou na scénu Divadla na provázku dvě postavy z jiných inscenací divadla: doktora Zvonka Burkeho (z Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho Ladislava Smočka) a nadlesního (z Uhdeho divadelní adaptace Pohádky máje Viléma Mrštíka). Osobité herectví Boleslava Polívky zaujalo také režisérku Věru Chytilovou, která základem svého filmu *Šašek a královna* (f. 1987) učinila stejnojmennou Polívkovu inscenaci. Na rozdíl od Síse však předlohu transformovala radikálněji: vycházela sice z poetiky původní inscenace, současně se jí však snažila významově povýšit přesunem do nového filmového kontextu.

V druhé polovině osmdesátých let, v době, kdy se poněkud uvolnil dosud negativní vztah státních orgánů k Jiřímu Suchému a divadlu Semafor, natočil Vladimír Sís film *Jonáš a Melicharová* (f. 1986), v němž formou stříhového filmu s fabulovaným dějovým rámcem propojoval Suchého písně z archivů a jednotlivé scény ze hry *Jonáš dejme tomu v úterý*. (Méně přesvědčivý již byl navazující původní film téhož režiséra *Jonáš II aneb Jak je důležité mít Melicharovou*, f. 1988).

Do podoby českého filmu osmdesátých let výrazně zasáhli také autoři Divadla Járy Cimrmana: Zdeněk Svěrák jako scenárista, Ladislav Smoljak pak i jako režisér. Vedle filmů, které s osobitou poetikou divadla souvisely jen nepřímo, vytvořili také filmy bezprostředně navazující na jejich inscenace s ústřední postavou fiktivního všeuměla. Modifikovat tradiční dvoučlennou formu cimrmanovských inscenací do filmové podoby se pokusili ve filmu *Jára Cimrman ležící, spící* (f. 1985), jenž kombinuje techniku filmu dokumentárního a fabulovaného. Film *Rozpuštěný a vypuštěný* (f. 1984) vznikl podle hry *Vražda v salonním coupé*. Film *Nejistá sezona* (f. 1988) byl pohledem do zákulisí neobvyklého divadelního souboru, obsahoval ukázky z jeho různých her a nesl v sobě i zřetelnou kritiku poměrů v kulturní oblasti.

Filmovou událostí roku 1989 se stal film Tomáše Vorla *Pražská pětka*, který představil netradiční divadelní aktivity mladé generace: pantomimické skupiny Mimosa, Výtvarného divadla Kolotoč, Recitační skupiny Vpřed, Baletní

jednotky Křeč a divadla Sklep. Již dříve programově s herci studiových divadel spolupracovala Věra Chytilová, která se ve svých filmech mimo jiné pokoušela čerpat z poetiky malých či neoficiálních divadel (*Kalamita*, f. 1981; *Šašek a královna*, f. 1987; *Kopytem sem, kopytem tam*, f. 1988).