

Literárně-dramatické televizní vysílání v časech reálného socialismu

■ Nástup nového vedení

Úkolem získat kontrolu nad televizí a podřídit ji zájmům KSČ byl pověřen Jan Zelenka, známý mimo jiné ze svého krátkého působení ve funkci šéfredaktora „erárních“ Literárních novin, které měly na sklonku roku 1967 nahradit stejnojmenný týdeník násilně odňatý Svazu československých spisovatelů. Zelenka se ústředním ředitelem Československé televize stal v srpnu 1969 a řídil ji po celé normalizační dvacetiletí, až do června 1989. Pod jeho vedením hned v první fázi čistek odešlo z televize 137 pracovníků, mnozí další pak následovali v průběhu sedmdesátých let. Pro všechny redakce byla zavedena povinnost vypracovat a plnit ideově tematický plán.

Úkol připravovat nejhorší propagandistické relace připadl dvěma redakcím, propagandy a publicistiky a armády, bezpečnosti a brannosti. Prostřednictvím tiskového odboru federálního ministerstva vnitra se na jejich výrobě podílela Státní bezpečnost. Řada z těchto pořadů byla věnována politickému působení spisovatelů. Jako jedny z prvních tak byly v letech 1969–70 vysílány pořady *Svědectví od Seiny* a *Obchod s důvěrou*, jejichž cílem bylo zostuzení představitelů Pražského jara, mezi jinými i spisovatelů Jana Procházky, Václava Havla a Václava Černého. (Stejně jako v podobných relacích rozhlasových v nich byly použity i nahrávky odposlechů z bytu Václava Černého z roku 1968.)

Obě redakce se osvědčily i nadále. O pár let později televizní propaganda ostře reagovala na Chartu 77. Její součástí byla například propagandistická reportáž *Kdo je Václav Havel?* (tv. 20. 1. 1977), v níž dramatikovu tvorbu posuzoval Vítězslav Ržounek, nebo reportáž *Z deníku kontrarevolucionáře* (tv. 22. 1. 1977) věnovaná Pavlu Kohoutovi. V pořadu *Vysoká hra* (tv. 23. 1. 1977) byl jako spolupracovník západních rozvědek prezentován Ota Ornest (vysílán byl ovšem i záznam rozhovoru, v němž se uvězněný Ornest v cele ruzyňské věznice od opozičních aktivit distancoval). Televize však přinášela také řadu vyjádření, jimiž se lidé nejrůznějších profesí, mezi nimi i četní umělci a spisovatelé, přihlašovali k politice komunistické strany a Chartu odmítali. 28. ledna 1977 televize přímým přenosem zprostředkovala propagandistické shromáždění umělců a spisovatelů v Národním divadle, spojené s podpisem tzv. Anticharty.

Obdobných propagandistických kampaní proti paralelní kultuře a literatuře se Československá televize účastnila po celé dvacetiletí. Náročným úkolem pro ni bylo udělení Nobelovy ceny Jaroslavu Seifertovi, kterou se propagandisté – mimo jiné za aktivního přispění spisovatelů Jana Pilaře a Miroslava Florianiana – snažili vysvětlit jako úspěch levicové a prokomunistické kultury. Ještě v říjnu 1989 televize odvysílala pořad *Kamelot* (rež. L. Chocholoušek) diskreditující samizdatového vydavatele Františka Stárka (v červnu téhož roku odsouzeného na dva a půl roku vězení) a další spolupracovníky undergroundového časopisu *Vokno*.

K diskreditaci kulturní a politické opozice byly užívány i další žánry: nejzřetelnější to bylo v seriálu *Třicet případů majora Zemana*, v němž byli v několika epizodách v průhledných „převlecích“ dehonestováni zejména Václav Černý, Pavel Kohout nebo členové skupiny *The Plastic People of the Universe*.

Cenzurní dohled na televizní uměleckou tvorbu přicházel postupně: začal odvoláním Jiřího Běšky z funkce vedoucího redakce literárně-dramatického vysílání a na razanci nabyl poté, co v roce 1970 toto místo získal Antonín Dvořák (do roku 1980). Jeho součástí od počátku byla také restriktivní opatření vůči těm dílům, která nevyhovovala nově nastolovaným ideologickým normám. Zákaz vysílání tak postihl jak nemalou část televizní produkce předchozího desetiletí, tak i čerstvě natočená díla, například modelové absurdní inscenace dramatika Jiřího Hubače a režiséra Jana Matějovského *Pasiáns* (tv. 1969; prem. 1990) a *Podezření* (tv. 1970, prem. 1990).

V důsledku rozhodnutí vymazávat záznamy problémových děl část televizní produkce přelomu šedesátých a sedmdesátých let zmizela. Příkladem může být seriál Gustava Oplustila a Petra Tučka *Ctná paní Lucie* (tv. 1970), který parodoval populární francouzské filmy o dobrodružstvích krásné Angeliky a byl z vysílání stažen poté, co druhý díl seriálu ostře kritizoval Gustáv Husák.

Naplno se nová koncepce televizního vysílání projevila v roce 1971, kdy vedení televize například ukončilo vysílání populární autorské talk-show Miroslava Horníčka *Hovory H* (tv. 1969–71, rež. Ján Roháč). Prostrhán a okleštěn byl i seriálový přepis románu Aloise Jiráska *F. L. Věk* (tv. 1971) režiséra Františka Filipa a scenáristy Otty Zelenky. V pookupační atmosféře, prostoupené pocitem národního ohrožení, se televizní epos z počátků obrození stal kulturní a společenskou událostí. Cenzuře ovšem za oběť padlo mnohé, v čem by divák mohl nalézt paralelu mezi Jiráskovým příběhem a současností: výroky o pravdě, o lidských právech, náboženské svobodě, ale i o zabavování knih a udavačích. Poslední, třináctý díl se pak vůbec nevysílal.

Souběžně se zásahy proti „politicky škodlivým a nevhodným pořadům“ televize začala pracovat na svém novém profilu, který mimo jiné musel počítat s rozšířením počtu vysílacích hodin díky zahájení vysílání druhého programu

(10. 5. 1970). Tvůrci nové podoby literárně-dramatického vysílání se ovšem nesoustředili jen na politickou tvorbu – vycházeli sice z předpokladu, že literárně-dramatické vysílání musí konzumenty vychovávat ve „správném duchu“, současně si ale byli vědomi i toho, že televize musí poskytovat dostatečné množství zábavy, jež diváky zaujme a udrží u obrazovek. Jejich ideálem byl divácky úspěšný pořad, umělecky hodnotná inscenace či televizní film, který nenásilně vyjádří politicky správnou ideu. Protože však byli postaveni před faktický nedostatek takovýchto pořadů, byli ochotni do vysílání pustit i pořady umělecké či čistě komerční – ovšem za předpokladu, že byly politicky neutrální. Rozšiřování vysílacího schématu po spuštění druhého programu tak vedlo také k dalšímu posílení zájmu o literaturu jako potenciálního zdroje televizních inscenací a filmů a k rychlému nárůstu počtu dramatizovaných a jinak adaptovaných a přizpůsobených literárních předloh.

Televize se pro své úkoly snažila získat schopné tvůrce a byla ochotná využít dokonce i schopnosti těch, kteří sice měli z konce šedesátých let politický „škraloup“, avšak projevíli včas ochotu v rámci daných mezí spolupracovat. Nejvýraznějším příkladem mezi dramatiky a scenáristy mohou být Jaroslav Dietl nebo Jaroslav Hubač (který byl v roce 1969 označen za exponenta „kontrarevolučního“ Svazu filmových a televizních umělců a byl z Československé televize propuštěn). Oba zůstali s televizí existenčně spjati, systematicky pro ni pracovali a byli také ochotni tematicky vyhovět ideovým záměrům dramaturgů. Současně se však snažili (se střídavými úspěchy) udržet si svou kvalitu a jejich nejlepší díla tak televizi přinášela nejen zájem diváků, ale získávala i ohlas v zahraničí. Byli jedni z těch, kteří se podíleli na skutečnosti, že literárně-dramatická produkce české části Československé televize i za normalizace byla mnohotvárná a neznamenala samé propady.

Své úkoly v oblasti kulturní osvěty plnila televize mimo jiné záznamy divadelních představení pražských i mimopražských divadel. Televizního zprostředkování se z české dramatiky dostalo například inscenaci hry Oldřicha Daňka *Válka vypukne po přestávce* (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, tv. 1978) či významné inscenaci Národního divadla, *Naším furiantům* Ladislava Stroupežnického v režii Miroslava Macháčka (tv. 1985). Pravidelně byly pořizovány záznamy a sestřihy představení skupiny Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna z divadla Semafor (*Pánský večerek*, tv. 1970; *Návštěvní den v Semaforu*, tv. 1970), které pokračovaly i při Šimkově spolupráci s jinými komiky (*Decentní večer*, tv. 1980; *Zajíc v pytli*, tv. 1987). Příležitostně pak byly pořizovány záznamy z okruhu ostatních divadel malých forem, především z divadla Ypsilon (*Ypsilonka se baví – tentokrát o lásce*, tv. 1978), brněnského Divadla na provázku (např. *Šašek a královna*, tv. 1984), Divadla Jára Cimrmana (*Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, tv. 1974), ale i Nedivadla Ivana Vyskočila (*Haprdáns*, tv. 1988).

■ Doznívání poetiky předchozího desetiletí

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přetrvávaly ještě mnohé z trendů, které charakterizovaly českou televizní tvorbu předchozího desetiletí. Byl sice razantně odmítnut škodlivý intelektualismus modelových a absurdních her, ale prostřednictvím rozmanitých – cenzurně nezávadných – látek, omezených na nejužší rodinné vazby v komorně pojatém prostoru, bylo možné vnášet do inscenací a televizních filmů prvky žité reality a autentických osudů, které se objevovaly v metaforickém podtextu morálních a existenciálních dilemat zaskočené české společnosti. Je zajímavé, že zejména v útvaru televizní filmové tvorby na nich v této době mohli dočasně pracovat rovněž režiséři, vůči kterým se už uzavřela filmová studia, jako protagonisté nové vlny Jaromil Jireš a Evald Schorm.

Značně provokativně bylo pojato téma „tápání“ mladého hrdiny v televizním filmu Jiřího Hubače *Lítost* (tv. 1970, rež. Evald Schorm) s postavou otce bojujícího všemi prostředky o svého šestnáctiletého syna Pavla, který se zapojil do hry na hromadnou sebevraždu. Nejistí outsideri přistižení v momentě autentické, banální a nedůstojné bezmoci dominovali v *Dlouhé bílé niti* Jana Jílka (tv. 1971, rež. Ján Roháč), příběhu dcery, která s bezmocnou lítostí sleduje matku, která svůj život obětovala tajemnému poměru se ženatým slabochem.

Prostor pro uměleckou výpověď poskytovalo také historické téma. Poukazy k lidské konečnosti a obecnými otázkami po smyslu života byl prosycen středověký milostný příběh krále Václava II. a mladičké Alžběty Rejčky napsaný a natočený Jaromilem Jirešem na motivy Daňkova románu *Král bez přílby* (*Královský gambit*, tv. 1974). Zachycoval trýznivé pochybnosti těžce nemocného vládce žijícího v trvalém stínu mrtvého otce, morální spor mezi kompromisem a konfrontací, mezi smířlivou pasivitou a vůlí k činu.

Odmítnutí poetiky šedesátých let znamenalo konec pro adaptace náročných literárních textů, které svou jazykovou a kompoziční strukturou provokovaly k experimentům s filmovými vyjadřovacími prostředky a k netradičnímu vizuálnímu



Jiří Hubač



Jaroslav Moučka, Jarmila Kurandová, Lenka Kolagarová, Erik Pardus a Libuše Šafránková v Moskalykově televizním filmu *Babička*, 1971

zpracování. Nicméně ještě před nástupem této praxe vzniklo několik pozoruhodných adaptací, zejména Pavlíčkova a Moskalykova adaptace klasické prózy *Babička* (tv. 1971). Juraj Herz na motivy povídky I. S. Turgeněva napsal televizní film *Dotek motýla* (tv. 1979), v němž – podobně jako ve svých tehdejších filmech pro kina – položil důraz na výraznou výtvarnou stylizaci a hororově pochmurnou atmosféru. Jednoduchý rámcový děj promíslil šilenými představami mladíka oslněného iluzí krásné ženy, vynořující se a mizející v okolí polorozpadlého zámku. Výrazně výtvarně stylizovaná byla televizní filmová adaptace melodramatu Josefa Suka a Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* (tv. 1971), kterou scenárista a režisér Petr Weigl vyřešil ve stylu dekorativního symbolismu Jana Preislera a secesní pohádkovosti Artuše Scheinera.

V brněnském studiu vznikl přepis románu Rudolfa Těsnohlídka *Kolonia Kutejsk*, bovaryovský příběh úzkostlivého úředníka a jeho životachtivé ženy (tv. s tit. *Paradajs*, 1970, sc. M. J. Drtílek, rež. Jiří Svoboda), ale také řada adaptací klasických děl světové literatury. Jednou z nich byl například Dostojevského *Strýčkův sen* (tv. 1971, sc. Jiří Blažek), který kmenový režisér a dramaturg studia Petr Tuček natočil se smyslem pro ztvárnění vnitřního, groteskně nejednoznačného světa spisovatelových postav.

Na počátku sedmdesátých let také kulminovala – na sklonku předchozího desetiletí započatá – vlna seriálů napsaných podle románových předloh. Vedle již zmíněné adaptace Jiráskova F. L. Věka přitom povětšinou šlo o zahraniční

předlohy situované do „bezpečného“ devatenáctého století: Josef Bouček do seriálové podoby upravil román Charlotte Brontëové *Jana Eyrová* (tv. 1972, rež. Věra Jordánová), životopisný román André Mauroise se stal východiskem k seriálům Jaroslava Dietla *Alexandr Dumas starší* (tv. 1970, rež. Jaroslav Dudek), podle románu Gustava Flauberta Bouvard a Pécuchet stejný scenárista napsal komediální seriál *Byli jednou dva písaři* (tv. 1972, rež. Ján Roháč). Dietl však byl i autorem adaptace románu Thomase Manna *Buddenbrookovi* (tv. 1971, rež. Jaroslav Dudek.)

Osobitým fenoménem televizní zábavy se stala *Taková normální rodinka* (tv. 1971–72, rež. Jaroslav Dudek; knižně 1991) scenáristky Fan Vavřincové. Komediální seriál, zpětně považovaný za první český sitcom, vznikl v důsledku velkého diváckého ohlasu stejnojmenné televizní inscenace, která prezentovala komické propletence v groteskně typizované třígenerační rodině. Postupně byl rozšířen na osm dílů, pak však začal být vedením televize považován za neslučitelný s novou představou o ideově závažné televizní zábavě.

■ Pokusy o angažované téma

Ideové poslání televize podle normalizátorů měla naplnit především díla, která zobrazovala výhody života v reálném socialismu a napomáhala k odstranění jeho dílčích nedostatků. Mezi vítaná opět patřila výrobní a pracovní témata, ale také příběhy o boji dělnické třídy za budoucnost, která je divákovou přítomností, a odstrašující příběhy z kapitalistického Západu.

Nedostatek kýžených původních textů přitom na počátku normalizace nahrazovaly dramaturgie předloh levicových a prokomunistických autorů. Věnoval se jim zejména Antonín Dvořák, který jako režisér a scenárista pro televizi upravil mimo jiné prózy Marie Pujmanové (*Lidé na křižovatce*, tv. 1971), Jana Kozáka (*Svatý Michal*, tv. 1972), Jana Jílka (*Rafan*, tv. 1973), Antonína Zápotockého (*Rudá záře nad Kladnem*, tv. 1974) a Ivana Obracht (*Anna proletářka*, tv. 1980). „Ideově správně“ Dvořák vyložil i osud Jeronýma Pražského v historickém filmu *Ohnivý máj* (tv. 1974.) Méně propagandisticky se vedením televize vítané předlohy ujali scenárista Ota Hofman a režisér Karel Kachyňa v adaptaci *Robinsonky* Marie Majerové (tv. 1974).

Velká snaha o vytvoření původní televizní hry, která by oslavovala význam tvořivé práce, vedla ke vzniku řady nezajímavých inscenací a ke křížení postulatů poetiky výrobního dramatu počátku padesátých let s pokusy o divácky přitažlivou hru. Z mnoha pokusů o takovou dramaturgiu lze jmenovat hru *Magnetická luneta* (tv. 1974, rež. Anna Procházková), v níž její autor, Roman Ráž, zpracoval příběh ze života příkladného zlepšovatele Karla Kyzlinka. Hra ukázala, jakým způsobem Kyzlink objevil postup, jenž umožní „první československou výrobu razníků pro řezy na perforaci známek v tiskařských strojích“.

Znovu se také aktualizovalo tříděně pojaté téma kolektivizace, nejvýrazněji v inscenaci *Střelec oběma rukama* (tv. 1977, rež. Evžen Sokolovský) Karla Štorkána a Jaroslava Bednáře. O politické poptávce po tomto tématu svědčí i to, že Štorkán dal příběhu i podobu románovou (*Rozhodnutí*, 1978) a byl také vyzván Národním divadlem ke stejnojmenné divadelní hře (prem. 1978).

■ Od ideologie k zábavě a umění

Angažované inscenace a filmy, které měly posilovat ztotožnění diváků s režimem a s jeho interpretací světa, tvořily za normalizace ideovou osnovu literárně-dramatického vysílání Československé televize. V každodenní praxi, a to nejenom v oblasti tvorby pro děti, ovšem nad podobnými pořady kvantitativně převažovala televizní dramatika politicky neutrální, vyrůstající z nutnosti zaplnit prostor dvou televizních kanálů, ať již tvorbou původní, nebo dramatizacemi literárních předloh. Na stovkách takovýchto televizních inscenací a filmů se podílela velmi široká škála autorů a režisérů a výsledky jejich práce měly velmi rozmanitou podobu.

Televizní dramaturgie se ovšem snažila, aby se ideový prvek objevoval i v dílech, u nichž nebyl prvotní a která měla standardní uměleckou úroveň. V adaptaci Olbrachtova románu *Nikola Šuhaj loupežník* (tv. 1977, sc. Ludvík Kundera) režisér Evžen Sokolovský potlačil symbolický rozměr legendy a přímočaře položil důraz především na lidovost hrdinů a na sociální odboj: didaktizující dovětek příběhu pak diváka poučoval o nutnosti spojit všechny síly k boji za svět bez bídy. Touto metodou často pracoval také J. Z. Novák. Podle Olbrachtovy povídky *Dvě kapitoly* románu napsal inscenaci *Stránky z dentku* (tv. 1977, rež. Jan Matějovský), jíž dominovala postava básníka Berky: intelektuála a odsouzeníhodného individualisty, jehož kritičnost a radikálnost jen skrývá neschopnost vytvořit jakoukoli hodnotu, tedy typ, který byl v normalizační televizní produkci nespočetněkrát variován.

Masivní ideologizace v televizi obvykle doprovázela adaptace děl detektivního žánru: zvláště přitažlivosti děl autorů západní proveniencí a jimi zobrazovaných prostředí bývalo využito ke kritice života v kapitalistické společnosti a ke klasifikaci postav podle třídní příslušnosti (např. adaptace románů Jamese Hadleyho Chase *Pracka v láhvi*, tv. 1978, sc. Miloš Řehák, rež. Jan Matějovský). Možnost klasifikovat postavy podle třídního klíče však detektivní žánr umožňoval i v případě témat z domácího prostředí, nejvýrazněji v seriálu o majoru Zemanovi (→ s. 809, pododd. *Třicet případů majora Zemana*).

Správný ideový rozměr televizní dramaturgie nacházela v příbězích, na nichž bylo možné demonstrovat rozkladnou moc měšťáctví, majetku a peněz. Režisérka a scenáristka Eva Sadková takto na námět Ivo Andriće napsala a natočila inscenaci *Slečna Rajka* (tv. 1978): příběh dívky, která se navzdory své

snaze o jiný život začne chovat podle toho, jak byla vychovávána, a stává se bezcitnou lichvářkou. Obdobný proces duševní proměny zbohatlého nuzáka Novák popsal v inscenaci *Jako kníže Rohan* (tv. 1983, rež. Zdeněk Kubeček), inspirované novelou K. V. Raise. Stejněho rodu byla i jeho adaptace Balzakovy novely *Gobseck* (tv. 1985, rež. Eva Sadková).



Regina Rázlová v televizní adaptaci detektivky J. H. Chaseyho *Pracka v láhvi*, 1978

Charakter média vedl k tomu, že z literárních žánrů věnovala televize značnou pozornost povídce, zvláště pak těm textům, které bylo možné převádět do podoby situační mikrokomedie: vedle povídek klasiků světové literatury (A. P. Čechov, Guy de Maupassant ad.) to byly zejména krátké prózy Karla Čapka (*Zločin na poště*, tv. 1980, sc. Jaroslav Dietl, rež. Jaroslav Dudek; *Soud pana Havleny*, tv. 1981, sc. Jaroslav Dietl, rež. Vít Hrubín), Jaroslava Haška (*Odměna*, tv. 1978, sc. Zbyněk Vavřín, rež. František Laurin), Jana Nerudy (*Povídka malostranská*, tv. 1983, rež. Jiří Krejčík; devítičlenný cyklus natočený podle *Malostranských povídek*, tv. 1984, sc. Jana Dudková, rež. Pavel Háša), Vladislava Vančury (*Kosmas a paní Božetěcha*, tv. 1974, rež. Jaroslav Balík, spolupráce na scénáři Jan Otčenášek), Zikmunda Wintra (*Kateřina zlé pověsti*, tv. 1976, sc. Ondřej Vogeltanz, rež. František Filip) a dalších.

Velmi populární byl cyklus tzv. bakalářských povídek psaných na náměty diváků. Cyklus vznikl v roce 1971 jako součást losování televizní loterie Mates a zprvu se soustředil především na rodinná témata, čemuž odpovídal i titul *Bakaláři vědy manželské*. Zanedlouho se jeho název zkrátil na jednoslovný a tím se otevřel i dalším tématům, včetně historických. Bakaláře uváděli dramaturgyně Libuše Pospíšilová a herec Vladimír Menšík, náměty diváků zpracovával Jaroslav Dietl (v období 1971–80 napsal 168 scénářů, inspirovaných třeba i jedinou větou z dopisu), po roce 1980 se připojila řada dalších externích synopsistů a scenáristů.

V letech 1987–88 televize připravila cyklus *Povídka pro...*, v jehož rámci scenárista a režisér Ladislav Rychman adaptoval povídky českých (Ilja Hurník, Karel Čapek) a zahraničních autorů (A. P. Čechov, O'Henry, Jerome Klapka Jerome) pro konkrétní herecké představitele (nejzdařilejší součástí cyklu byla *Smrt Archimédova*, tv. 1987, napsaná na motivy Karla Čapka pro Rudolfa Hrušínského).

Televize čerpala i z prozaické tvorby žijících a publikujících autorů, „zásadní“ díla soudobé oficiální literatury však přenechávala spíše kinematografii. Spisovatelé také zpravidla svá díla pro televizi sami upravovali. Prosadit se bylo

ovšem snazší v regionálních studiích, která s oblibou uváděla autory z vlastního kraje. Například v ostravském studiu se takto uplatnil Jiří Křenek, který spolupracoval s režisérem Otakarem Koskem (televizní seriály a inscenace *Čas polomů a štěpů*, tv. 1978; *Jahody na stěble trávy*, tv. 1984; *Tomáš a Markéta*, tv. 1988).

K nejzajímavějším adaptacím prozaických předloh patří umělecky pozoruhodný televizní film natočený podle vzpomínkových, komorně laděných povídek Oty Pavla (*Zlatí úhoři*, tv. 1979, sc. Karel Kachyňa, Dušan Hamšík, rež. Karel Kachyňa), případně divácky přitažlivá komediální hříčka vzniklá na motivy knihy Miroslava Skály *Svatební cesta do Jiljí* (tv. 1983, rež. Hynek Bočan).

■ Původní televizní dramatika

Prestižními televizními formáty byly původní inscenace či film. Z rozsáhlé produkce ovšem jen malá část měla alespoň určitou nadčasovou hodnotu. Typickou televizní hrou sedmdesátých a osmdesátých let bylo komorní drama soustředěné k mezilidským vztahům, k úzkému kruhu rodinné komunity nebo přátelského společenství. Charakterizovaly ji námětové a myšlenkové stereotypy, stálé návraty k mezigeneračním pseudoproblémům, moralizování a didaktičnost.

Ve hře *Plácek* (tv. 1978, sc. Oldřich Černý, rež. Jiří Adamec) se proti sobě postaví synové a jejich rodiče. Malí fotbalisté totiž bojují o poslední fotbalový plácek, který automobilisté chtějí proměnit v parkoviště – v závěru ovšem rodiče pochopí, dětem hřiště zůstane a všichni tak zvítězí. Neobvyklá nebyla ani mravoučná satira útočící na chyby lidské povahy a také na bez problémů kritizovatelné společenské cíle: příkladem může být prvoplánová komedie s tématem bytové nouze *Prodaná babička* (tv. 1978, rež. Miroslav Sobota, na motivy povídky Jiřího Radotínského). Jednotlivé hry se zpravidla odehrávaly v jakémsi bezčasí bez přímých politických konsekvencí, téměř závazně však končily přítakáním přítomnosti, například smířlivým, vlastenecky patetickým vyznáním rodnému kraji.

Pokud se autoři vůbec pustili do zobrazování politického rozměru současného světa, tak proti sobě závazně stáli „naši poctiví lidé“ a postavy kapitalistů, zavilých nepřátel, válečných štváčů, revanšistů a fašistů. Z emigrantů se pravidelně stávali vyzvědači či hamizní lakomci, obcující s místními veksláky (*Proč se vraždí starší dámy*, tv. 1981, sc. Josef Eismann, rež. Pavel Háša).

Ideová náplň vysílání byla z logiky média vždy konfrontována s požadavkem, že „po práci se lidé chtějí bavit“. Redakce zábavných pořadů tomuto požadavku vycházela vstříc nejen hudebními estrádami s komickými scénkami a anekdotickými výstupy, ale také krátkými komediálními hrami, tedy specifickým žánrem tzv. malé televizní komedie. Námětově se tyto původní

komedie koncentrovaly na současnost. Jejich zápletky se odvíjely z všednodenních nedorozumění, záměn, nečekaných zásahů (oprava stoupaček v *Nenechte se rušit*, tv. 1980, sc. Jiří Just, rež. Hynek Bočan) a nenápadných pokusů jako v případě zadluženého lékaře, kterého pacient pověří vyzvednutím finanční výhry (*Pokusení doktora Burdy*, tv. 1987, sc. Halina Pawłowska, rež. Zdeněk Podskalský).

Početnou složku televizní dramatiky tvořily hry s dospívajícími hrdiny, které ilustrovaly potřebné výchovné a osvětové hodnoty. Měly návodně ukázat, jak si mladý člověk, pionýr či svazák, utváří vlastní hodnotový žebříček, hledá profesi a rozhoduje se, jakým způsobem svůj život naplní. Snadno předvídatelné zápletky se vyhýbaly dobovým reáliím a ponejvíce apelovaly na skromnost a pokoru. Jejich ideovost často spočívala v tom, že hrdinové po čase pochopí povrchnost svých snů (kupříkladu o tom, že se uplatní v uměleckých, vědeckých, intelektuálně atraktivních profesích), rozhodnou se pro „běžný život“ a „běžné povolání“ a stanou se poctivými dělníky, řemeslníky či zemědělci (*Hvězda první velikosti*, tv. 1973, sc. Jiří Vilímek, rež. Ludvík Ráža; *Jak namaľovat ptáčka*, tv. 1980, sc. Iva Hercíková, rež. Věra Jordánová).

V tomto kontextu si masovou oblibu získaly rodinné komedie scenáristky a režisérky Marie Poledňákové (*Jak vytrhnout velrybě stoličku*, tv. 1977, knižně 1984; *Jak dostat tatínka do polepšovny*, 1978, knižně 1987; *Kotva u přítvozu*, tv. 1980). Méně tradičním způsobem na svět dospělých, odkud nepřicházejí jen pozitivní životní podněty, ale také ohrožení a nebezpečí, pohlížela Jaromíra Kolárová ve hře *Veronika, prostě Nika* (tv. 1980, rež. Libuše Koutná). Hendikepovaná mládež byla tématem průlomové hry Markéty Zinnerové *Chvilé pro píseň trubky* (tv. 1980, rež. Ludvík Ráža), vyprávějící o konzervatoristech, jimž hudba pomáhá vyrovnat se se slepotou.

Tvůrcem, který kvalitou svých textů – oceňovaných i na mezinárodních festivalech – z běžné produkce vybočoval, byl Jiří Hubač: autor, jenž na přelomu šedesátých a sedmdesátých let psal hry plné pocitu absurdity (zcenzurované *Podezření*) a během normalizačních desetiletí přešel k příběhům prosáklým nostalgií a lítostí nad plynoucím časem a životem, jenž se smrskl na „hromadu neuskutečněných plánů“. Hubačovy hry ve víceméně ahistorickém prostoru každodennosti sledovaly jemná vlákna mezilidských vztahů. Autor své postavy stavěl do situací, kdy musejí se ctí projít namáhavým životním úsekem, ať už se jednalo o adopci dítěte (*Pozdní léto*, tv. 1975, rež. Antonín Moskalyk), nebo třeba alkoholickou závislost (volný diptych *Ikarův pád*, tv. 1977, a *Tažní ptáci*, tv. 1984, obojí rež. František Filip). Jeho oblíbeným tématem, kterému se věnoval už od počátku své tvorby, byl svět stárnoucích hrdinů: mimořádný ohlas si získala Hubačova hra o abiturientském srazu po padesáti letech *Nezralé maliny* (tv. 1980, rež. František Filip, → s. 606, kap. *Drama*).

Roztěkaná a žánrově různorodé byly početné televizní práce Miloše Smetany. Z jeho televizních her vyčníval *Tichý svědek* (tv. 1973, rež. Evžen Němec), a to

díky přesvědčivé, umně gradované zápletce, v níž byly bez sentimentálních kliše exponovány nánosy letitých animozit v kruhu jedné rodiny. Karel Čabrádek, pravidelně spolupracující s režisérem Karlem Kachyňou, psal jímavé, poetické scénáře, v nichž konfrontoval svět dětí a dospělých (*Počítání oveček*, tv. 1981; *Duhová kulička*, tv. 1985). Postupnou gradací konfliktu vynikla dokumentárně stylizovaná inscenace Petra Zikmunda *Jehla* (tv. 1982, rež. Jiří Svoboda). Pojednává o kritické situaci, během níž si ambiciózní výzkumná pracovnice a zároveň svobodná matka musí znovu ujasnit svůj žebříček hodnot a vyřešit napětí mezi kariérou, rodinou a vlastní představou o životě. Se smutným humorem a dokumentaristickou poetikou rozehrál citové vztahy dvou osamělých lidí scenárista a režisér Vladimír Drha ve snímku *Restaurace* (tv. 1983).

Originální televizní komedie – vesměs pro režiséra Karla Smyczka – psala v osmdesátých letech Alexandra Berková: *Bumerang* (tv. 1987), *Dva t. č. v zel. hl. dvě veselé nekuř.* (tv. 1986). Ve hře *Pánská jízda* s ironickým odstupem zachytila otce se synem v momentě náhle nabyté svobody (tv. 1983). V pozdější *Dámské jízdě* (tv. 1987, rež. Vít Olmer) stejné téma genderově obrátila.

Od poloviny osmdesátých let se do vysílání ojedinele dostávaly i hry, které se snažily prostřednictvím zdánlivě banálního konfliktu diagnostikovat morální marasmus společnosti; jejich hrdinou byl muž či žena, kteří si stojí na svém, navzdory nátlaku okolí a hněvu těch „nahore“ se neponíží a neustoupí od morálních či profesních zásad. Takto neústupná byla začínající právnička v hořké komedii Zdeňka Svěráka *Případ Platfus* (tv. 1985, rež. František Filip), která obhájí proti celému maloměstu nesmělého učitele pronásledovaného za to, že uštědřil pohledek synkovi z prominentní rodiny. Podobné dilema, za jakou cenu lze ustoupit v běžném životě od vlastních morálních zásad, se skrývalo v jádru hry Vojtěcha Měšťana *Výsledek testu* (tv. 1985, rež. Petr Koliha).

Nejnsazší cestu, jak se vyslovit k paradoxům dneška, představovala forma dějinné paralely, scénické morality, většinou opatřené biografickou osnovou. Látka musela být místně i časově vzdálena, aby ji nešlo jednoznačně spojit s kritikou současnosti; hry ovšem vyznívaly tak, aby se osvědčené postoje někdejších mocných stavěly do nevyřčeného protikladu k aktuální divácké zkušenosti. Vědomí ironie dějin a poukaz na odpovědnost jedince vůči sobě i společnosti se staly silnější stránkou scenáristy Oldřicha Daňka. Třebaže v jeho televizní tvorbě nechyběla ani témata ze současnosti (*Cesta na Borneo*, tv. 1983, rež. Pavel Háša), nejvhodnější prostor pro sebe Daněk našel v historické tematice. Příznačná pro něj byla promyšlená výchozí dramatická situace: zpravidla reálné či fiktivní setkání dvojice historických postav, jejichž rozhovor pak postupně odkrývá nejen jejich povahové rysy, ale i širší společenský a politický kontext. Jeho prostřednictvím pak autor dospívá až k formulaci obecnějších společenských problémů a možných odpovědí. Takovýmto dialogem dvojice historických postav byly hry *Břetislav a Jitka* (tv. 1974, rež. Jiří Bělka) i *Záviš a Kunhuta* (tv. 1985, rež. Oldřich Kosek). V televizní úpravě – původně

rozhlasové – hry *Dialog s doprovodem děl* (tv. 1983, rež. Pavel Háša) se Daněk inspiroval osobností Alexandra Fleminga. Fiktivní dramatický dialog se odehrává za první světové války během bitvy u Verdunu, kdy nadšený lékař přesvědčuje Generála o převratném vynálezu v léčení hlubokých ran a nakonec díky své neústupnosti zvítězí. Příběh podivného přátelství dvou mužů zpodobil ve hře *Bankovní dům Daubner* (tv. 1988, rež. Pavel Háša), inspirované paměťmi Františka Fárka na prostředí československé zpravodajské služby třicátých a čtyřicátých let dvacátého století.



Zuzana Bydžovská jako mladá právnička ve Svěrákově televizní hře Případ Platfus, 1985

Hry s historickými postavami se ovšem zároveň musely vyhýbat tomu, aby problematizovaly osobnosti pevně zahrnuté v režimní mytologii. Její obránce tak v roce 1984 silně podráždila hra Ludvíka Kundery *Radosti života* (rež. Evžen Sokolovský), zpracovávající epizody ze života Františka Gellnera (včetně jeho milostného vztahu s Marií Majerovou), v roce 1986 vyvolala pobouření *Těžká hodina* (sc. Jiří Fried, rež. Pavel Háša), inspirovaná posledním obdobím života Jiřího Wolkra a obnažující zoufalé dny těžce nemocného mladého muže v plicním sanatoriu v tatranské Poliance i průběh jeho utajované lásky.

■ Ve znamení Jaroslava Dietla: politický a profesní seriál

Normalizátoři si velmi brzo uvědomili, že nejpoblábnějším televizním žánrem, a tedy i velmi vhodným nástrojem pro ovlivňování společenského vědomí, je seriál. Věnovali mu proto nejvyšší pozornost a snažili se, aby se na seriálové produkci podíleli nejlepší scenáristé, režiséri a také nejpoblábnější herci. Pro seriály sedmdesátých a osmdesátých let tak byla charakteristická realizační obratnost i úroveň hereckých výkonů, doprovázená na druhé straně scenáristickými kompromisy a ústupky politickému zadání.

Také vzhledem k dlouhým výrobním lhůtám byl ovšem nástup normalizačního seriálu pozvolný. Prvním dílem, které naplnilo požadavek zobrazovat obyčejné hrdiny z řad pracujících lidí, byl seriál *Dispečer* (tv. 1971–72, rež. Zdeněk Havlíček). Scénáře k devíti filmům, které vznikaly vždy až po natočení předchozího, napsal Jaroslav Dietl pro ostravskou redakci v době, kdy nemohl pracovat pro pražské centrum. Seriál představoval lidovou zábavu: řadu veselých historek ze života členů havířské dechovky. Podobný sled anekdot, stojící a padající s hereckými výkony ústředních představitelů (zde Jiřího Sováka a Josefa Kemra), sepsali scenáristé František Vlček a V. P. Borovička, když

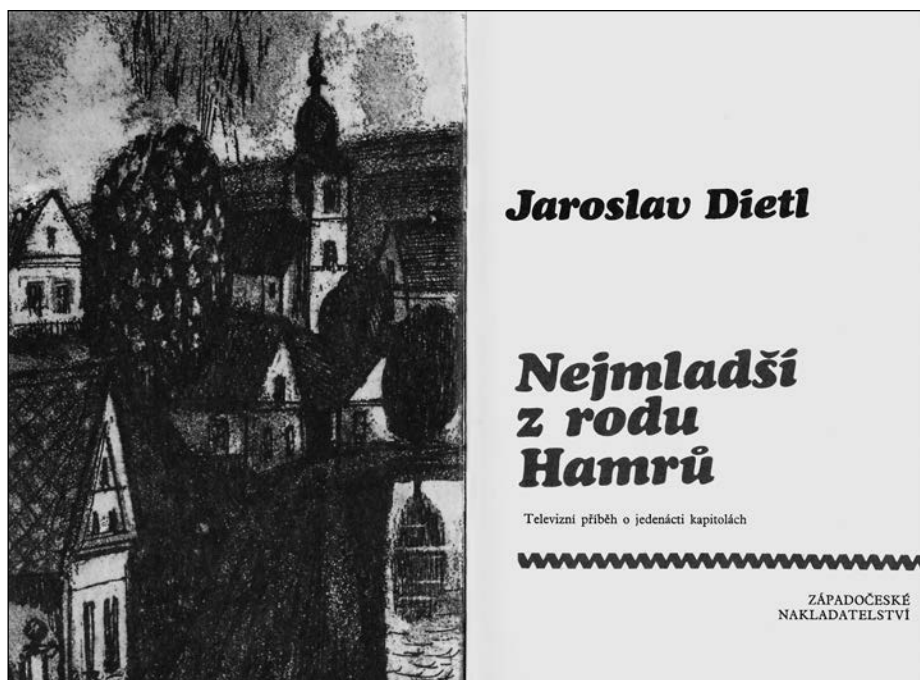


Jaroslav Dietl
se svými dětmi

v seriálu *Chalupáři* (tv. 1975, rež. František Filip, knižně 2000) transponovali do přítomnosti syžetový model Dietlova seriálu *Byli jednou dva* písaři a oslavili tak oblíbené chalupaření a prostý život na vesnici, jehož pohodu narušuje jen komické škorpění sousedů.

K anekdotickým seriálům tohoto typu lze počítat rovněž *Slovácko sa nesúdí* (rež. Petr Tuček), které pro brněnskou redakci na základě svých knížek folkloristicky stylizovaných lidových vyprávění ve slováckém dialektu napsal Zdeněk Galuška. První série vznikla – za spolupráce Jaroslava Dietla – v roce 1975, druhá v roce 1984 (tv. 1976, 1985). Slovenský herec Jozef Kroner, představitel ústřední postavy, stařečka Pagáča, vystupoval také v cyklu komedií z valašské vesnice *Bez ženské a bez tabáku* (tv. 1980, rež. Otakar Kosek), který pro ostravské studio napsal Jiří Křenek (na základě seriálu vznikla v roce 1987 i stejnojmenná kniha). Z městského prostředí byl třináctidílný anekdotický seriál Františka Vlčka a Václava Borovičky o trampotách železničářské rodiny (*Dynastie Nováků*, tv. 1982, rež. Ivo Novák).

Klíčovým zlomem v historii televizního seriálu bylo uvedení *Nejmladšího z rodu Hamrů* v roce 1975 (rež. Evžen Sokolovský, knižně 1980). Jaroslav Dietl v něm propojil žánr seriálu politického a profesního a pojal jej jako životopisné vyprávění o ústřední – veskrze kladné – postavě komunisty Jana Hamra, který díky své pšli, oddanosti ideji a neústupnosti dojde úspěchu a z chudého synka to dotáhne až do čela velkého zemědělského podniku. Tento příběh ovšem byl autorovi klíčem k tomu, jak přitažlivou formou v duchu normalizačních výkladů historie ilustrovat třicetiletou cestu české vesnice k přítomnému socialismu: od poválečného osídlování pohraničí, kolektivizace vesnice v padesátých letech (včetně tehdejších nerozumných násilností, „chyb a omylů“) přes postupnou stabilizaci vzniklých zemědělských družstev, události šedesátých let až k přítomným úspěchům socialistického zemědělství.



Frontispis s ilustrací Petra Strnada a titulní list knižního vydání Dietlova seriálu, 1980

Svou ochotu pružně reagovat na společenskou objednávku Dietl naplno projevil v případě seriálů *Muž na radnici* (tv. 1976) a *Okres na severu* (tv. 1981, oba rež. Evžen Sokolovský). Oba byly situovány do aktuální přítomnosti a jejich protagonisty byli komunističtí funkcionáři: v prvním případě to byl předseda národního výboru, jemuž se podaří nahradit zchátralé historické centrum města novou panelovou výstavbou, v druhém pak okresní tajemník komunistické strany nezištně a ze všech sil pracující pro blaho spoluobytel.

Na první pohled méně politická, avšak ve skutečnosti stejně angažovaná témata si Dietl zvolil, když námětem pro seriál udělal každoroční „boj kombajnérů o zrna“ během žňové kampaně (*Plechová kavalerie*, tv. 1979, rež. Jaroslav Dudek), případně když v seriálu *Žena za pultem* (tv. 1977) napsal profesní seriál o prodavačích a především prodavačkách jedné z pražských samoobsluh, jehož hlavní kladnou postavou je chápavá žena z lidu, která vždy dokáže zaujmout správný vztah k životu a pomoci druhým. Ideové vyznění tohoto seriálu posilovalo i to, že tato postava byla napsána pro herečku a komunistickou funkcionářku Jiřinu Švorcovou, zosobňující v dobovém povědomí naprostou oddanost režimu. Později takováto prvoplánová angažovanost z Dietlových prací ustoupila. Hlavním hrdinou seriálu *Velké sedlo* (tv. 1985, rež. František Mudra) byl hrázný na přehradě a příběh se soustředil na zcela privátní osudy. Detektivním seriálem o činnosti pražského policejního útvaru byl *Malý pitaval z velkého města* (tv. 1987, rež. Jaroslav Dudek).

Ke kombinaci seriálu vývojového, politického a profesního se Dietl vrátil *Inženýrskou odyseou* (tv. 1980, rež. Evžen Sokolovský) z prostředí strojírenského průmyslu, v němž se role představitelů pracujícího lidu dostalo trojici úspěšných inženýrů. Federálnímu uspořádání státu odpovídalo, že dva z kamarádů byli Češi a jeden Slovák; konstrukce příběhu si pak vynutila, aby jeden z nich byl projektant, jenž (po mnoha peripetiích) vymyslí revoluční textilní stroj, druhý ředitel, který ho má vyrábět, a třetí pracovník zahraničního obchodu, jehož úkolem je prosadit stroj na světovém trhu.

Nejen v tomto seriálu se ukázalo, že Dietl sice s ochotou pracoval na politickou objednávku, zároveň však citlivě vnímal hranice právě dovoleného a v jejich rámci se snažil do svých příběhů a dialogů postav vnášet i kritické tóny a motivy ironické, jakož i filozofující glosování pravd života. Lehkost, s níž Dietl psal profesní seriály z nejrůznějších prostředí, byla dána tím, že tato prostředí vždy víceméně vytvářela jen prostor pro jeho schopnost věrohodně splétat pracovní a privátní problémy, vymýšlet překvapivé příběhy a zajímavé typy takřka vzorově kladných i záporných postav a také napsat přirozeně a emotivně působící dialogy. Dietlovým ústředním postavám zpravidla „o něco jde“ a dříve, než svého cíle dosáhnou, jsou nuceni mu mnoho obětovat. Vztahové propletence v jeho seriálech pak obvykle vyrůstají z půdorysu rodiny a procházejí přesně načasovanými fázemi vzepětí a pádů, lásek, rozchodů, svateb i nevěr. Naplno tohoto svého talentu Dietl využil ve dvou řadách seriálu z prostředí ortopedického oddělení *Nemocnice na kraji města* (tv. 1978, 1981, rež. Jaroslav Dudek, knižně 1988), v němž ideologická témata již zcela zmizela a motivy typu mládežnických schůzí se staly spíše dílčím koloritem – natolik nevýznamným, že seriál mohl být s obrovským úspěchem vyslán i v západním Německu a jeho druhá řada vznikla již ve spolupráci s německou produkcí.

Zdánlivě jednoduchá pravidla profesního seriálu dietlovského typu sváděla k napodobení, ta však pravidelně končila nezdarem. Miloš Smetana se tak v *Zákonech pohybu* (tv. 1979, rež. Evžen Sokolovský) pokusil nahlédnout do výrobních hal a konstrukčních kanceláří podniku na výrobu radiátorů, Viktor Dusil ve *Stříbrné pile* (tv. 1978) mezi dřevorubce. Seriál *Velitel* (tv. 1981, rež. Zdeněk Kubeček) měl zachytit život v československé armádě.

Z modelu profesního seriálu vyšel i Jiří Hubač v seriálu *Dobrá voda*, příběhu o generačním konfliktu mezi otcem a synem odehrávajícím se v atraktivním prostředí hřebčína (tv. 1983, rež. František Filip), a v seriálu *Sanitka* (tv. 1984, sc. Jiří Hubač, Jindřich Fairaizl, rež. Jiří Adamec), vykreslujícím na osudu obětavého lékaře historii pražské záchranné služby.

Na samém sklonku normalizace vznikl profesní seriál scenáristy Ivo Pelanta a režiséra Hynka Bočana *Druhý dech* (tv. 1989). Odehrával se v zemědělském

prostředí a s odvahou posílenou ruskou perestrojkou líčil mimo jiné dramatické problémy a konflikty vznikající při socialistické velkovýrobě dobytka. Na televizní obrazovku byl uveden během října a listopadu 1989, a tak vlastně minul čas, kdy jeho kritičnost mohla oslovit diváky.

Specifickou část produkce osmdesátých let tvořily rodinné seriály věnované profesi učitele, problematice školy a výchovy mladých lidí, ale i potížím jejich dozrávání. Mezi zdařilejší z nich patřily *My všichni školou povinní* (tv. 1984, rež. Ludvík Ráža) Markéty Zinnerové a *Třetí patro* (tv. 1986, rež. Karel Smyczek, knižně 1986) Ivo Pelanta. Velmi malou vazbu k žité realitě měly scénáře autorské dvojice Karel Štorkán a Jiří Bednář, ať již se věnovaly osudům gymnazistů (*Zkoušky z dospělosti*, tv. 1980, podle Štorkánovy prózy Sbohem, maturito), nebo návazně vysokoškoláků (*Bylo nás šest*, tv. 1985, oba rež. Jiří Adamec). Zcela propagandistický pak byl jejich seriál o dospívání chlapců v muže během základní vojenské služby (*Chlapci a chlapi*, tv. 1988, rež. Evžen Sokolovský, knižně 1989). Problematice lidského dozrávání byl věnován také seriál Ivana Hejny *Dlouhá míle* (tv. 1989, rež. Jiří Adamec), jehož hrdinou byl vrcholový sportovec hledající na sklonku své kariéry sebe sama.

■ Historický seriál

V řadě Dietlových seriálů se objevoval dějinný rozměr přítomnosti, omezující se na historii poválečnou, bezprostředně aktuální. Výjimkou z tohoto pravidla byl seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* (tv. 1986, rež. Jaroslav Dudek), v němž byla poválečná historie začleněna do širšího rámce, neboť Dietl přijal úkol vykreslit vznik a novodobou historii Československa jako zápas za národní a sociální osvobození a za socialismus. Vyprávění o životě českého poctivého a pracovitého skláře a jeho potomků proto otevřel již v roce 1899 a pojal jej jako rodinnou ságu odehrávající se na pozadí historických zvratů. Jakkoli přitom respektoval základní teze komunistické interpretace dějin, v tušení liberalizace se odvážil i k vyhocenějšímu a kritičtějšímu zobrazení některých negativních epizod českých dějin, zejména padesátých let.

Seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* tak zčásti vybočil z dramaturgické linie seriálů společensko-politických kronik, vzniklých k politickým výročím a pojímaných většinou jako obraz cesty české, respektive československé, společnosti k únoru 1948, jež stvrzovaly správnost normalizačního výkladu dějin. Jejich autorem byl vědecký pracovník Ústavu marxismu-leninismu ÚV KSČ Jaroslav Matějka: vůdci komunistické strany věnoval pěti-dílný seriál *Gottwald* (tv. 1986, rež. Evžen Sokolovský), podle vlastních, zčásti autobiografických románů *Rodáci a odrodilci* a *Kam jdete, rodáci* pak napsal seriál *Rodáci* (tv. 1988, sc. Jaroslav Matějka, rež. Jiří Adamec). Stejného typu byl i slovenský seriál *Povstalecká história* (tv. 1984, rež. Andrej Lettrich).

K historickým tématům se však scenáristé obraceli rovněž v případech, kdy se chtěli přesunout do prostoru, který přece jenom nebyl tak spoutaný ideologickými předpisy, tedy do období před rok 1945, respektive 1958. V polovině sedmdesátých let vyvolalo dílčí rozpaky v pražském vedení televize ostravské studio seriálem *Kamenný řád* (tv. 1976), který vznikl podle předlohy Vojtěcha Martínka. Jako problematická byla totiž zprvu pocítována ústřední linie příběhu, postavená na vědomí rodinné tradice, příslušnosti k půdě a úctě ke zděděnému majetku. Při hodnocení seriálu však nakonec zvítězilo to, že silně akcentoval sociální aspekty, rozkrýval téma rozpadu tradičních hodnot a také důraz na vztah k rodnému kraji, tedy Ostravsku. To převážilo natolik, že spolupráce scenáristy Otto Zelenky a režiséra Aloise Müllera mohla pokračovat i dalšími seriály podle Martínkových předloh: *Stavy rachotí* (tv. 1985) a *Černá země* (tv. 1985).

Do meziválečné republiky byl situován také seriál *Byl jednou jeden dům* (tv. 1975, rež. František Filip), v němž spisovatelé Jan Otčenášek a Oldřich Daňek uplatnili svou fabulační obratnost i schopnost zachytit všední život rozmanitých postav na pozadí dobové atmosféry. Aby autoři zdůraznili odlišnost od ryze spotřebního, zábavného pojetí žánru, označili pět epizod ze života obyvatel pražského činžovního domu termínem televizní román. Příběh mozaikovitě zachycoval vypjaté historické okamžiky od třicátých let do konce druhé světové války a v kontextu sedmdesátých let představoval pokus o nečernobílé zachycení historie, včetně nelichotivých podob projevů českého charakteru v mezních situacích.

Seriál měl z hlediska vedení televize jedinou chybu: nebyl ze současnosti. Na jeho objednávku tak Otčenášek s Daňkem sepsali „navazující“ seriál *Dnes v jednom domě* (tv. 1979, rež. František Filip), situovaný do panelového domu na nově postaveném pražském sídlišti, který měl stejně působivě vyjádřit přítomnost a tím nepřímo i to, jak se od první republiky život změnil.

Do období konce první republiky a následné války byl situován pozoruhodný seriál *Vlak dětství a naděje* (tv. 1985, sc. a rež. Karel Kachyňa, spolupráce na sc. Dušan Hamšík). Vyprávění o osudech české rodiny v severomoravském pohraničí v době nástupu nacismu a za války vznikl na motivy autobiografických románů Věry Sládkové *Malý muž a velká žena*, *Poslední vlak z Frývaldova* a *Vlaky zla*.

V roce 1987 se Československá televize pokusila navázat na úspěch jednoho ze svých nejslavnějších seriálů *Sňatky z rozumu* podle románového cyklu Vladimíra Neffa. Scenárista Otto Zelenka napsal sedmidílné pokračování *Zlá krev* (tv. 1986, rež. František Filip), které se koncentrovalo na vykreslení dobových sociálních rozbrojů a protirakouského odporu. K akcentovaným prvkům předlohy patřil motiv vlastencova syna, který se odnárodnil a přidal k Němcům.

Vlastenecké motivy, tentokrát ovšem nesměřující ke konfrontaci s jinými národy, ale naopak k vykreslení podílu Čechů na aktivitách mnohonárodnostního cirkusového společenství, spoluurčovaly také – v mezinárodní česko-německo-francouzské koprodukci natočenou – dramtizaci Bassova románu *Cirkus Humberto* (tv. 1988, sc. Otto Zelenka, rež. František Filip), která se stala diváckou událostí sklonku normalizačního dvacetiletí.

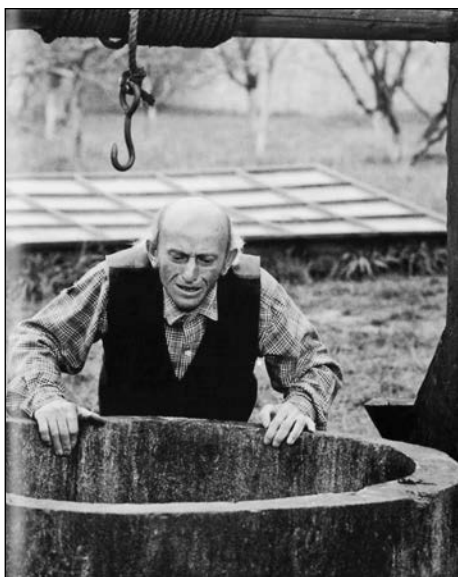
Historie poskytovala prostor i pro zcela neideologická vyprávění o starých, bezmála idylických časech, kdy se odehrávaly velké příběhy plné krve, statečných a chytrých mužů a krásných žen. Jiří Melíšek takto pojal své scénáře k seriálu *Slavné historiky zbojnické* (tv. 1985, rež. Hynek Bočan). V roce 1988 pak bylo uvedeno deset nových dílů kriminálního seriálu *Hříšní lidé města pražského* (s tit. *Panoptikum města pražského*), opět natočených podle předloh a scénářů Jiřího Marka a využívajících atmosféru meziválečné Prahy. Seriál měl nového ústředního hrdinu (radu Vacátka nahradil policejní rada Korejs v podání Jiřího Adamíry) a také nového režiséra, Antonína Moskalýka. Na kouzlo kriminálních retropříběhů tento režisér vsadil také při tvorbě – v česko-německé koprodukci vzniklého – cyklu příběhů z dějin světové kriminalistiky *Dobrodružství kriminalistiky* (tv. 1989, knižně 1996, sc. Jan Šikl, rež. Antonín Moskalýk).

■ Třicet případů majora Zemana

Kriminální seriály patřily k divácky nejoblíbenějším, a proto jim televize věnovala nemalou pozornost. Klíčovým a také nejrozsáhlejším seriálovým projektem Československé televize, jenž měl propojit diváckou atraktivitu a ideologickou interpretaci minulosti, se stalo *Třicet případů majora Zemana*. Seriál byl uveden ve třech vlnách (tv. 1975, 1976, 1979–80, rež. Jiří Sequens) a byl propojen titulní postavou policisty, který se postupně stane špičkovým kriminalistou. Základní příběhová linie reflektovala peripetie jeho pracovního, ale i rodinného života, celek seriálu pak byl koncipován jako obraz třiceti let Sboru národní bezpečnosti. Vycházel z reálných historických případů, v praxi ovšem účelově interpretovaných tak, aby odpovídaly normalizačnímu pojetí poválečné historie a jeho důrazu na budování a především obranu socialismu.



Žaneta Fuchsová a Helena Růžičková
v Kachyňově televizním seriálu *Vlak dětství
a naděje*, 1985



Jaromír Crha jako otec Brúna v epizodě Studna ze seriálu Třicet případů majora Zemana

V rámci seriálu se střídaly běžnější kriminální příběhy s vypjatě ideologickými díly, žánry klasické detektivky, špionážního příběhu, ale například i kriminální komedie.

Na celém projektu se podílely televizní redakce armády, branosti a bezpečnosti, sbor poradců z ministerstva vnitra a široký okruh synopsistů a scenáristů. Iniciátory a autory ideového námětu byli zejména mjr. Leoš Jirsák, plk. Jan Kovář, spisovatel Jaroslav Šikl a dramaturg Jiří Procházka, který také napsal ideologicky nejvyhraněnější díly.

Nejvíce propagandisticky vyostřené – a také nejpřísněji sledované Federálním ministerstvem vnitra ČSSR – byly díly sledující události roku 1948 a tzv. babický případ z po-

čátku padesátých let (jenž měl za cíl zdiskreditovat třetí odboj a katolickou církev), jakož i díly zobrazující pikle západních špionážních centrál a práci československé kontrarozvědky. Nejproblematičtější částí z hlediska schvalování (původní scénář byl několikrát odmítnut a přepsán) se stalo zpracování nedávných událostí konce šedesátých let: díl odehrávající se v roce 1968 nazvaný Štvanice měl zdiskreditovat představitele reformního proudu, především z oblasti kulturní a literární (v seriálu byly například použity účelově sestříhané repliky z policejních odposlechnů Václava Černého a Jana Procházky), ale i snahy o rehabilitaci obětí padesátých let. V díle Mimikry byli ve snadno dešifrovatelných převlecích jako zločinci představeni členové undergroundové skupiny The Plastic People of the Universe. Jejich „případ“ autoři propojili s případem únosu letadla, neboť součástí strategie seriálu bylo představit politicky nevyhovující osoby jako kriminální živly.

Literární scénáře Jiřího Procházky vyšly v roce 1978 knižně ve svazcích *Hon na lišku* a *Hrdelní pře* a oproti své televizní podobě naznačovaly autorovu uměleckou ambici. V roce 1983 byl vydán i závěrečný díl *Lišky mění srst*, který měl diskreditovat představitele disentu. Režisér seriálu Jiří Sequens však dal přednost vlastnímu scénáři.

Své části seriálu publikovali i někteří další scenáristé: v rámci edice Magnet vyšly texty Oldřicha Železného (*Vyznavači ohně*, 1976), Petra Zikmunda (*Vrah přijde do kina*, 1979) a J. S. Kupky (*Rukojmí z Bella Vista*, 1980).

■ Mimo svazující normy: seriály pro děti

Silnou stránku české televizní produkce sedmdesátých a osmdesátých let představovala tvorba pro děti, ať již jednotlivých pohádek, nebo seriálů, které se pohybovaly ve fabulačním prostoru uvolněné fantazie. Tyto seriály byly sice adresovány dětským divákům, avšak ve skutečnosti oslovovaly celé rodiny. Neusilovaly totiž o přímou politickou agitaci, ale spíše o obecná, nadčasová ponaučení, i když obsahovaly přiměřenou dávku didaktičnosti. Důkazem toho bylo, že bez potíží nacházely diváky i na západ od československých hranic a byly s ochotou spolufinancovány západoněmeckými producenty.

Významný tvůrčí tandem seriálové tvorby pro děti vytvořili prozaik a scenárista Ota Hofman a režisér Jindřich Polák. Scénáře jejich seriálů vznikaly na základě Hofmanových pohádek určených pro knižní vydání nebo knižně vydaných dodatečně. Velmi populární byl seriál *Pan Tau* (tv. 1972, 1976, 1977; knižně *Pan Tau a tisíc zázraků*, 1974), *Lucie, postrach ulice* (tv. 1980, knižně 1984), *Návštěvníci* (tv. 1983, knižně 1985) či *Chobotnice z II. patra* (tv. 1986, knižně s tit. *Chobotnice z Čertovky*, 1987). Hofmana s Polákem spojovalo zalíbení v žánru moderní pohádky, která umožňuje kombinovat běžnou realitu dětských hrdinů a fantazijní prvky, ať už rázu nadpřirozeného, nebo vědeckofantastického.

Druhou úspěšnou tvůrčí skupinu tvořili prozaik a scenárista Miloš Macourek s režisérem Václavem Vorlíčkem. Macourek vytvářel neotřelý literární podklad pro fantazijně rozbujelé příběhy, jimž nechyběl černý humor a někdy až surreální princip asociativního rozvíjení. Svět reálný a svět pohádkové fantazie se nejzdařileji prolnul v seriálu *Arabela* (tv. 1980, knižně 1991–94). Řetězec bláznivých situací určoval i seriál *Létající Čestmír* (tv. 1983, knižně 1991) či seriál o ukradeném vynálezu *Křeček v noční košili* (tv. 1988, knižně s tit. *Jak řídit inženýra Křečka*, 1989). Ze všech těchto seriálů probleskovala revolta proti všednodenním konvencím a hravost, která se oproti nivelizované mluvě seriálů pro dospělé projevovala také v nápadité práci s jazykem, ve slovních hříčkách a poetizujících dialozích. Stejného rodu byl i Macourkův rodinný seriál *Bambinot* (tv. 1984, rež. Jaroslav Dudek), nebo na základě jeho námětů vzniklý animovaný večerníkovský seriál *Mach a Šebestová* (tv. 1976, rež. Miloš Macourek).