

RUDOLF SCHIMERA / 13. 5. 2016

# V záři normalizačních diskoték

Mladí lidé patřili ke stěžejním protagonistům normalizační kinematografie. Jak se proměňoval obraz mládeže od tuhých normalizačních začátků až po uvolnění během přestavby? A čím se lišil od dobových trendů v západním světě?

*Foto: Státní fond kinematografie*

Pozitivní vztah člověka k práci znamenal pro komunistickou ideologii vždy klíčové téma. Pracovat musel každý, ideálně fyzicky a navíc pro blaho celé společnosti, naopak vítáno nebylo jakékoli uleváctví nebo snaha pracovat pouze s cílem zbohatnutí. Poctivá a upocená práce v zemědělství nebo těžkém průmyslu byla komunisty fetišizována do takové míry, že se příčetnému člověku stala brzy protivnou. Jedním z nejexponovanějších segmentů společnosti, na kterou byla tato propaganda cílena, byl dorost, mládež či moderně řečeno teenageři, kterým v jisté fázi skončila svoboda dětství a náhlý přestup do pracovního procesu byl režimem žádaný a často i vynucovaný. Oproti studiu i práci v rámci humanitních oborů, které tendovaly k filosofování a častějšímu kverulantství, byly pro formaci dorostu preferovány obory přírodovědné a technické, které sice přispívaly ke společenskému progresu, ale nikdo se do nich moc nehrnul. Stavby vodních děl, monumentalita jaderných elektráren, krása zemědělství, vztah k půdě a manuální dělnické práce byly stavěny proti práci v čisté kanceláři nebo umělecké sféře kaváren a vedle jiných umění pronikly i do kinematografie a staly se námětem mnoha filmů zacílených na mládež.

Jakkoli je negativní i pozitivní přehodnocování normalizační éry problematické, dobové kinematografii se musí nechat jistá rafinovanost, s jakou tato témata divákům nabízela. V mnoha případech se nesetkáváme s přímočarou a tupou propagandou, ale naopak velmi sofistikovaným zakomponováním některých elementů (jako např. vztahu k práci) do poměrně kvalitních i poetických filmů. Mnohé filmy si byly také vědomy faktu, že mladí lidé samozřejmě nechtěli pracovat v „užitečných“ profesích těžkého

průmyslu nebo zemědělství, ale hledali lukrativní nebo odlehčenější povolání, a tudíž jim na míru soustružily mladé hrdiny, kteří svou osobní cestu, vnitřní ryzost či bránu do nadcházejícího života nacházejí v tomto odvětví socialistického průmyslu. Mnohé z filmů samozřejmě musely již ve své době působit asi trochu bizarně a odtrženě od reality, na druhé straně tato recepce je dnes setřena okem nostalgie a mnohé ze snímků uváděných kabelovými televizními stanicemi se těší obnovené popularitě jako dobové kuriozity a rarity.

V následujícím textu se pokusíme alespoň o krátkou sondu do tohoto období a na příkladu několika filmů, jež spojuje téma vztahu mladých lidí a práce, si ukážeme i jistou linii vývoje vztahu totalitního režimu ke svým dětem a proměny v rámci postupného uvolňování.

### **Komu se nechce makat?**

Zatímco sedmdesátá léta znamenala pro západní či první svět éru uvolnění a uvedení myšlenek hippie generace do běžného života, pro svět druhý pod patronací Sovětského svazu (tedy i Československa) byla érou silnější nebo úplně železné restrikce rebelie mládeže. Ve zkratce řečeno, zatímco pro západní kapitalistickou kulturu patřila sedmdesátá léta mládeži a heslu „sex, drogy a rock’n’roll“, v našem prostředí museli mladí a neklidní co nejdříve nastoupit do pracovního poměru a lidově řečeno od mládí „makat“. Na radovánky a osobní svobody západních kolegů neměli nejen čas, ale často jim mohly i podstatně zkomplikovat osobní a kariéerní život. Z dnešního pohledu se policejní zásahy vůči dobové mládeži, která chtěla vyměňovat gramofonové desky nebo chodila na zakázané rockové koncerty, jeví naprosto absurdní. Ovšem prizmatem Západu (např. politická radikalizace mládeže, snaha svrhnout režimy a následný terorismus) či politického vývoje ve světě třetím (např. maoismus v ČLR a jeho Kulturní revoluce založená na fanatizaci mladé generace a její poštvání proti generaci svých rodičů a prarodičů nebo radikalizace Rudých Khmerů v Kambodži a následná genocida) začne onen až paranoidní tlak druhého světa proti bouření se své mládeže dávat jistý smysl. Ve druhém světě – a v Československu zejména – se poté můžeme bavit dokonce i o jisté formě gerontokracie, kdy ve vysoké stranické funkci nebylo mnoho mladších komunistů (tedy ti, kdo nezažili válku nebo kolektivizaci) a ve funkcích byli starci, kteří měřili moderní svět optikou poválečné éry a reagovali často tvrdou rukou. Naopak jako kontrapunkt působí mladí komunisté a

nová levice z prvního světa, kteří naprosto nesoudně a hystericky prezentovali jakékoli policejní zásahy vůči svému chování jako brutalitu institucí, porušování osobních svobod nebo dokonce pokračování fašistických tendencí. Jedním z vedlejších efektů aktivistických hnutí šedesátých let a liberalismu prvního světa byla ideová radikalizace zbylých revolucionářů, kteří zklamání z neúspěchu revoluce roku 1968 transformovali do odboje v podobě levicového terorismu. Různé národní mutace rudých brigád (např. v Itálii, Západním Německu či Japonsku) vedle vražd či únosů politiků podnikaly např. i únosy letadel.

V československém filmu byla asi nejslavnější inkarnací této fobie z nákazy mládeže západním stylem života a „vzdušným pirátstvím“ epizoda s názvem *Mimikry* ze seriálu *30 případů majora Zemana* (r. Jiří Sequens, 1974–1979). Díl se odehrává v roce 1972 a je znám spíše pro svou reflexi procesu s Plastic People of the Universe, poměrně komickou imitací jejich koncertů a dnes již legendárním hitem „Bič boží“ z pera Zdeňka Lišky. Ne úplně známým faktem je to, že díl reflektoval i další kauzu, kdy skupina deseti mladých hippies z Československa unesla letadlo, aby se dostala do NSR a během letu zastřelili jednoho z pilotů a následně byla v Německu souzena a uvězněna. Teprve nedávno se ukázalo, že se jednalo nejspíš o nešťastnou nehodu, a také vyšel najevo fakt, že byl tento jejich čin v NSR vyhodnocen jako ekvivalent aktivity Rudých brigád a západní a východní soudy v tomto ohledu mezi sebou i spolupracovaly.[1]

Podstatně trapnější verze agresivních hippies se objevila v ryze propagandistickém filmu Vojtěcha Trapla *Tobě hrana zvonit nebude* (1975). Ti jsou rozpoznatelní pouze díky nepadnoucím květinovému oblečení a poslechu maďarského rocku a jsou to právě oni, kdo se podílí na pronásledování nebohé soudružky Balcarové, kterou chtějí hodit pod rozjetý autobus. Důvodem je jim to, že je její muž, poctivý straník, nepodporoval bojkotování pracovní morálky během „demokratizace“ na konci šedesátých let a nutil je držet pracovní tempo a plány – a nikoli stávkovat za „svobodu“.

Symbiózou obou tendencí, tedy hippies a teroristů, je film *Temné slunce* (r. Otakar Vávra, 1980), který byl novou, pro aktuální dobový kontext zpolitizovanou adaptací *Krakatitu* Karla Čapka. Hlavní hrdina Ing. Prokop (Radek Brzobohatý) se ve druhé polovině filmu po hádce s dívkou Kris (Madga Vašáryová) přidá k proudu hippies kráčejiících na velkolepou scénu orgiastického protestu modelovaného přesně podle

mnoha známých západních fotografií a záznamů. Zní zde indická a rocková hudba a dav křičí heslo „válku válce“. Herečka Markéta Fišerová podává kytici vojákovu s puškou a rozepíná si košili s nabídkou volné lásky, kterou dotyčný voják nevyužije, na rozdíl od Prokopa, který se nechá svést jinou dívkou. V další scéně v letadle řadí černé gardy pod vedením Kris a nutí jej vyzradit tajemství krakatitu. Jeho odmítnutí jej sdělit znamená střelbu do cestujících. Jejich heslo zní – „boj proti každému systému a za absolutní svobodu“.

### **Poctivej kus pracanta**

Politická tematika s reflexí hippies a západního kontextu však byla spíše výjimečná a hlavní důraz v rámci československé politické kinematografie byl věnován více historii československých komunistů či odboji partyzánů za druhé světové války. Domácí mládež a její vztah k práci byla reflektována naopak spíše apoliticky. Důraz byl kladen na fakt, že poctivá fyzická práce je projevem vnitřní pevnosti a morálky, a naopak kriticky byla prezentována pouhá snaha se prací obohatit, „kšeftařit“, nebo dokonce rozkrádat státní majetek, nemluvě o ulejšáctví a zašívárně. Hrdinové těchto filmů však byli oproti kolektivismu padesátých let prezentováni jako individualisté a prošlapávali si svou vlastní cestu i za cenu hořké zkušenostmi na cestě stát se hodnotnou součástí pracující společnosti. K asi nejvýmluvnějším patřil film *Kdo hledá zlaté dno* (r. Jiří Menzel, 1974) o mladém hodináři z Prahy, který po návratu z vojny změnil povolání a začne pracovat na stavbě přehrady jako řidič tatry. Pro hrdinu je to únik od hamižných příbuzných a moment, kdy musí přehodnotit i vztah se svou vlastní přítelkyní, která jej tlačí ke kariérismu a lépe placené, nicméně do jisté míry zlodějské práci. Protože jeho vakaci dívka neporozumí, hrdina zůstává sám se svou přehradou, a to dokonce i u horší práce, protože v ní našel smysl života a ono „zlaté dno“.

Dokonale vzorní pracanti jsou i hrdinové série z pera Jaroslava Dietla *Inženýrská odysea* (r. Evžen Sokolovský, 1979), kteří sice po studiích usilují o dobře placené posty, ale nakonec skončí v provinční fabrice, kde naleznou své štěstí. Naopak hrdina filmu *Muž s orlem a slepicí* (r. Ivo Novák, 1978) je rebel, nechová se dobře k ženám a až tvrdá dřina jej naučí, zač je toho loket.

K výrazným a v československém kontextu poměrně nadstandardním autorům, kteří se této tematice věnovali, patřil např. Július Matula. Prvním z těchto filmů je letní

venkovská romance Řeknem si to příští léto (1977), v níž Ondřej Havelka hraje intelektuála, který usiluje o Markétu Fišerovou během sklizně obilí a i pro nadstandardní pracovní nasazení nezapadá do vesnického prostředí, které má tendenci k ulevěvacímu. Podstatně realističtější jsou filmy Kariéra (1984) o mladém ambiciózním chemikovi, který neodhadne své síly a kariérismus jej stojí málem i vztah s mladou ženou, nebo slušovická noční můra jménem Hauři (1987), v níž je místní „kapitalistický“ experiment prezentován jako zdroj korupce a klientelismu a kontrapunktem je naopak místní komunista s ryzím vztahem k půdě, který vzpomíná na slavná léta kolektivizace. V obou filmech hrají ambiciózní a kariéristické mladíky, kteří jsou až praxí v reálu poučeni, že není všechno zlato, co se třpytí, Martin Stropnický a Marek Vašut.

### **Moudrý soudruh napoví**

Pokud mládež tápe a nenachází odpověď na to, co je to ta pravá práce sloužící společnosti, musí logicky dostat rozumné a citlivé vedení. Co nicméně s těmi, kteří byli zkaženi konzumem a flákačstvím? Řešením je dobrý příklad – starší mentor, kovaný straník s lidskou tváří a pochopením pro mládí. Vedle nesmrtelného soudruha Pláteníka z televizní série *Okres na severu* (r. Evžen Sokolovský, 1980), který byl schopen jako špičkový manažer řídit celý ústecký okres a ještě rozdat větel rad mladým, byl esem této „mudrovací“ tendence režisér Jaroslav Balík. I přes jeho status normalizačního dravce, který se mohl vyšvihnout díky absenci nové vlny (vedle např. Antonína Kachlíka nebo Jiřího Sequense), nutno Balíkovi nechat alespoň to, že se snažil o nějaký rukopis a jeho filmy nebyly nezajímavé. Balík mimo jiné rád využíval (a často nadužíval) retrospektivu, a to samozřejmě angažovaně, protože v ní často vytvářel paralelu a kontrapunkt k blahobytu a samozřejmosti moderní skutečnosti reflexí doby svého komunistického mládí, kdy bylo zač bojovat.

Hrdinou jeho filmů, jako např. Stín létajícího ptáčka (1977) a Zrcadlení (1977), byl postarší soudruh (ne nepodobný Balíkovi samotnému), který rád mentoroval nebo poučoval o životě mladé dívky. Do role těchto femmes fatales Balík obsazoval mladou krasavici Evu Píčovou (později provdanou jako Sitteovou) coby modelový příklad bouřící se mládeže, kterou dokáže pouze Balíkova generace zasvěcených soudruhů uvést do reality socialistického života. Ve *Stínu létajícího ptáčka* hrála Píchová emočně plošší a povrchní Janu, která je přijata do rodiny vedoucího stavební komise

Vojty Sochora (Petr Haničinec), protože její přítel, syn Sochora Štěpán (Oldřich Kaiser), nepřežil, na rozdíl od ní, havárii na motorce. Jana, která v mnoha ohledech vzhledem i životním stylem připomíná hippie, však tragédii Štěpánovy smrti a utrpení rodičů a jejich velkorysost úplně emočně a morálně nereflektuje, a dokonce je i nehezky využívá. Nicméně Sochor a jeho žena (Jana Hlaváčová) jí svou nezištnou láskou a vztahem k pracovní poctivosti nastaví pověstné zrcadlo a dívka se napraví. Přítomen je i Sochorův kamarád z let kolektivizace, současný tajemník OV KSČ Karel Benda (Ilja Prachař), který i přes svůj věk chodí se sexy mladou dívkou, jež jej obdivuje díky jeho moudrosti. Ve filmu *Zrcadlení* je to zase vedoucí pracovník v zahraničním obchodu (Stanisław Zaczyk), který se na brněnském veletrhu seznámí s krasavicí, která mu shodou okolností připomíná dávnou lásku, dceru továrníka, se kterou jako mladý komunista chodil. Tato dichotomie mu umožňuje „zrcadlit“ to, jak daleko to socialistická vlast pod vedením jedné strany dopracovala. Nutno dodat, že film se odehrává v luxusním prostředí brněnských hotelů a dívka se do něj samozřejmě zamiluje.

Balík se (trochu nechvalně) proslavil také poměrně bizarním filmem *Atomová katedrála* (1984), v němž Jiří Krampol řídí za zvuků Mahlerovy hudby stavbu jaderné elektrárny Dukovany a vede diskuse o kráse průmyslu se svým synem (Pavel Kříž), který si vzal do hlavy, že bude studovat estetiku. Syn samozřejmě nakonec pochopí, že i jaderná elektrárna může být ekvivalentem klasické hudby, ale zůstává v tom sám, otci totiž pod náporu stresu selhává jeho rudé srdce.

### **V záři normalizačních diskoték**

Po dobře odvedené práci je potřeba se přiměřeně pobavit. Kde jinde než na diskotéce, kterou nicméně provozuje SSM. Kde však vzít čestné a nezkorumpované svazáky? S tímto problémem se potýkal i zmíněný soudruh Pláteník a již v roce 1980 narazil na fakt, že diskotéky jsou propojeny s hospodářskou kriminalitou.

Zatímco ještě v sedmdesátých letech byla zábava tohoto typu exkluzivní záležitostí – a např. učeň Píďa v Brynychově *Romanci za korunu* (1974) musel dělat ochotného poskoka normalizačním superstar a rockové koncerty byly dokonce magnetem pro uprchlé trestance, jako ve filmu *Koncert* (r. Jan Schmid, 1980) s Petrou Janů a budoucími členy kapely Turbo –, během druhé poloviny osmdesátých let mládež

diskotéky a koncertní síně, alespoň na filmovém plátně, plně ovládla. Sovětská perestrojka i glasnosť přinesla typy hrdinů, kteří již nechtějí pracovat, ale užívat si života nebo směle vexlovat s bony.

Režiséři, kteří byli schopni držet pověstný prst na tepu doby, jako Vít Olmer nebo Jaroslav Soukup, vytvořili dodnes ikonické filmy, které svět diskoték a temné podsvětí vekslující Prahy prezentovaly podstatně realističtěji, než bylo zvykem. Ale i v tomto období vzniklo několik bizarních děl. Ikonickou postavou mladého rebela se stal zejména Jiří Pomeje ve filmu Čekání na Patrika (r. Petr Tuček, 1988), prezentujícím mladé dělnice toužící po ideálním muži, nicméně již plně ve vleku materiálního způsobu života. Tato poslední fáze již předznamenávala přechod do raných devadesátých let s fenoménem podnikatelské komedie. Marně se snažil plachtu dějin obrátit režisér Balík bilančním filmem Narozeniny režiséra Z. K. (1987), v němž prezentoval sám sebe jako poctivého filmového asistenta, který získává první ostruhy u filmu a ignoruje kverulanty a šejdíře, jichž byla kinematografie před rokem 1948 plná. Podobné filmy již nikoho nezajímaly a se snímkem Kouř (r. Tomáš Vorel, 1990) přišla i první kousavá a možná vůbec nejlepší satira na komunistický fetiš vztahu k práci, včetně parodie na silnou ruku SSM jako stranického orgánu, který bral vážně snad jen svazák Arnoštek, pracující po nocích jako dýdžej.

## **Poznámky:**

[1] O revizi kauzy pojednávala reportáž České televize v pořadu 168 hodin z 20. května 2012, v němž tři přeživší únosci prezentují poněkud jiný příběh, než byl znám z přímočaré komunistické propagandy:

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10117034229-168-hodin/212411058250520/obsah/203561-bic-bozi-nova-fakta-o-unosu-letadla-pred-40-lety>