

ALENA PROKOPOVÁ / 16. 6. 2017

Vít Olmer

Romantický herecký idol šedesátých let prošel řadou proměn: nepokojná inteligence ho proměnila v režiséra, který se nenechal znormalizovat a po roce 1989 si vyzkoušel roli proklínaného výrobce komerce.

Nadčasovou zajímavost čerstvého pětasedmdesátníka (narozeného 19. 6. 1942 v Praze) zastínil v uplynulých letech obraz zahořklého skeptika, ke kterému Vít Olmer sám vydatně přispěl. Nepřítel bulváru bulvár opakovaně sytící, občan pokoušející se vstoupit do politiky skrz zdiskreditovanou stranu Věci veřejné, režisér urážející filmové kritiky, kteří se už skoro čtvrtstoletí cítí uráženi jeho filmy, spisovatel a bloger, v jehož textech vedle tepání nešvarů, nastavování zrcadel a popisování vlastních, úspěšně odoperovaných dvanáctikilových jater probleskuje kultivovanost, sečtěllost, pozorovací talent a vtip.

Pokud zůstanou *Bony a klid II* (2014) posledním titulem filmografie, již po roce 1989 zatížila vědomá komercializace spojená s (nevědomým či sebetrestajícím?) úpadkem vkusu, je třeba hledat „skutečného“ Olmera jinde. Určitě ho najdeme v neuhýbavém pohledu „průhledných“ modrých očí krásného Sanina v *Jarních vodách* (1968) i v zaskočeném výrazu ironického Ing. Hnyka, kterého v hořké komedii *Jako jed* (1985) pod Olmerovým režijním vedením ztělesnil Zdeněk Svěrák. Okamžiky „opravdovosti“, kdy vnější obraz víceméně splývá s tím, co si Vít Olmer myslí a co cítí, jistě znají i studenti FAMU, kde jednu dobu učil na katedře režie spolu s váženými kolegy – Věrou Chytilovou a Janem Němcem.

Vít Olmer by zanechal v československém filmu patrně hlubší a soustředěnější stopu, kdyby se necítil omezován nejrůznějšími totalitami: tou první byl atraktivní vzhled, který ho vháněl do role obletovaného idolu, a to i v rámci socialistické kinematografie, která hvězdy zrušila. Tou druhou totalitou byla normalizace, s níž splynul začátek Olmerovy režisérské kariéry mrzačené hned na začátku letitým zákazem práce na

Barrandově. Posléze se však ve filmech *Jako jed*, *Antonyho šance* (1986), *Co je vám, doktore?* (1984) a *Bony a klid* (1987) profiloval jako autorský režisér s kritickým smyslem a pochopením pro žánr. Tou třetí totalitou, s níž se Vít Olmer utkal, bylo „svobodné“ období po roce 1989. To sice tehdy padesátiletý tvůrce odstartoval prvním celovečerním „neznárodněným“ filmovým titulem *Tankový prapor* (1991), ale pak vyhověl tlakům „divokého kapitalismu“, vrhl se na komerci a spáchal v očích filmové obce pár uměleckých sebevražd. V jejich stínu stojí i několik zajímavých snímků, které Vít Olmer nakonec natočil pro Českou televizi.

Kruté výpady kritiky a nemožnost najít vhodný scénář a producenta ho totiž zakonzervovaly do „psychiatrem prof. C. G. Jungem popisované, okolí často nebezpečně ohrožující zatrpklosti“ – negativistického stavu ztroskotání, k němuž má přirozený sklon, postrádaje šťastnou povahu Zdeňka Trošky (a jeho tržby). Stejně jako autor *Kameňáků* ovšem patří Vít Olmer k těm nemnoha českým režisérům, kteří se dlouhodobě pohybovali v prostředí žánrového filmu, respektive se snažili zformulovat jeho české populistické možnosti.

„Jsem pořád stejný – impulsivní, maniodepresivní, společenskými zvraty otřískaný, ale boj nikdy nevzdávající starý ‚wrestler‘,“ prohlašuje. Můžeme to vnímat jen jako další „obraz o sobě“. Představa této osobnosti, která se nikdy nevzdává bez boje a ne vždycky vyhrává, ovšem do moderní historie československého filmu nepochybně patří.

Milovník mimo novou vlnu

Psycholog by možná Olmerovu životní touhu po přijetí odvozoval od skutečnosti, že mu v osmi letech zemřela matka. Pokud by na příští osud novorozence měla vliv atmosféra doby, museli bychom zajít ještě hlouběji: 18. června 1942 padli v boji s nacistickou přesilou v kostele sv. Cyrila a Metoděje českoslovenští parašutisté a 19. června ráno se – nepřiliš daleko odtud, U Apolináře, narodil Vít Olmer. Později soudil, že jeho otec – člen Sokola – měl nějaké kontakty s odbojem. Pan Olmer původně pracoval v bance, z kádrových důvodů však skončil jako úředník v cukrovaru v Českém Brodě. Po roce 1948 uvažoval o emigraci, podobně jako Vít o dvacet let později, po srpnu 1968.

Pan Olmer syna vychovával sám a veškerou energii nasměroval k tomu, aby podpořil jeho umělecké zájmy. Předal mu svou lásku ke knihám i literární sklony (sám psal poezii a Divadlo Anny Sedláčkové dokonce uvedlo jeho symbolickou veršovanou hru *Nocí poraněn*). Vedl ho k zájmu o ochotnické divadlo, který talentovaný mládenec rozvíjel i na střední škole Jana Nerudy na pražské Malé Straně. Podporoval Víta, když ho nepřijali na DAMU a působil jako elév v Krajském divadle pracujících v Mostě.

Vít Olmer byl nakonec na DAMU přijat a absolvoval ji v roce 1965, zjistil však, že ho víc než herectví láká filmová režie. První ročník FAMU studoval dálkově, za vlastní peníze, a dostal se na ni díky Elmaru Klosovi, který ho přijal do svého ročníku. Rok 1960 pro Olmera neznamenal jen vstup mezi adepty hereckého řemesla, ale rovnou i první profesionální zkušenosti u filmu: jako osmnáctiletého si ho Václav Krška vybral do *Osení*. V dobově optimistickém snímku ztvárnil lehkomyšlného družstevního kočího Lojzu Zaccala, jenž se po smrti matky dokáže postarat o hospodářství i sourozence a dospět k zodpovědnosti pod vlivem „správné“ ženy (Zuzana Fišárková). František Vlácil pak obsadil Olmera do role mladého mlynáře Jana Spáleného v romantickém historickém dramatu *Ďáblova past* (1961). Oldřich Lipský mu poskytl roli muže budoucnosti – inženýra Petra, v satirické sci-fi *Muž z prvního století* (1961).

Své herecké umění však Vít Olmer využil i před odvodní komisí, aby získal „modrou knížku“. Když před ní musel stanout nahý, úspěšně předstíral nezvladatelnou chuť použít svěřenou zbraň proti lidem s vojenskou hodností.

Atraktivní vzhled, který uplatnil i ve *Zlatém kapradí* (1963) Jiřího Weisse, kde ztvárnil romantickou postavu furiantského mladého venkovana Jury, ho automaticky předurčoval k mileneckým rolím, které se rychle naučil nenávidět („Není nic horšího než hrát milovníky.“). Poněkud se z nich vymkl postavou deprimovaného mladíka na invalidním vozíku, ve kterém najde zalíbení dospívající hrdinka *Vysoké zdi* (1963) scenáristy Jana Procházky a režiséra Karla Kachyni (mihl se ještě v jejich válečném snímku *Ať žije republika* [1965] a v žánrově obdobném *Maratónu* [1968] podle Procházka scénáře).

To, že v československém filmu nastaly nové, civilnější časy, do Olmerovy filmografie proniklo i díky studentskému filmu *Třináct minut* (1964) o mladíkovi, který se v hospodě vsadí, že inkriminovanou dobu udrží v natažené ruce půllitr piva. Olmer stál

nicméně stranou generace československé nové vlny a do jejích významných filmů se nijak neobtěhl. Inklinoval (jako herec a později jako režisér) k žánrové kinematografii, která novovlnné autory příliš nezajímala.

Paralelně s uměleckými výboji nové vlny ovšem vznikaly snímky, které vytvářely – na domácí poměry vysoce nadstandardní – kvalitu. Mezi tvůrce, kteří se na nich podíleli, patřila i Eva Sadková, pod jejímž vedením Olmer v detektivce 5 milionů svědků (1965) ztvárnil televizního asistenta Číže – opileckého mladého intelektuála, který sice ještě studuje FAMU, touží se však dostat k režii kvůli penězům a slávě. V té roli bylo mnoho autobiografické ironie. Zahrál si ji v rakousko-české povídkové hříčce Dýmky (1966), jež tvoří poněkud bizarní marginálii ve filmografii Vojtěcha Jasného. Další a významnější „anglickou“ Olmerovou rolí byl hrdinný reportér Allan Pinkerton ve zdařilé parodii na literární brak Fantom Morrisvillu (1966), kterou natočil Bořivoj Zeman.

Olmer v šedesátých letech spolupracoval s řadou kvalitních režisérů, zvláště starší generace, které pozorně sledoval při práci s herci – což mu později pomohlo i v jeho režisérské profesi. Vzhledem k jeho ambicím však v mladém herci narůstala frustrace. Zajímavější uplatnění by patrně našel v divadle, ale to ho příliš nelákalo (přestože hrál v Čapkově hře Ze života hmyzu pod režijním vedením Miroslava Macháčka v Národním divadle). V roce 1964 proto dychtivě přijal nabídku zahrát si prvního důstojníka sovětské ponorky zatoulané do amerických vod ve válečné komedii režiséra Normana Jewisona Rusové přicházejí! Rusové přicházejí! (1966). Kapitána plavidla měl hrát Rudolf Hrušínský, ani jemu, ani Olmerovi však československé úřady pracovní výjezd do USA nepovolily.

Své „dolarové“ role se ovšem Olmer dočkal v roce 1968, kdy hrál německého vojáka ve válečném velkofilmu Most u Remagenu (1969). Vzpomíná, jak natáčení bojové scény v pražské Davli nebezpečně mátl sovětské vojáky, kteří 21. srpna přijeli osvobodit Československo od kontrarevolucionářů.

Zajímavost Víta Olmera pro zahraniční produkce stvrdil i francouzsko-český film reflektující bouřlivé srpnové události Těch několik dnů... (1968). Zahrál si v něm ovšem dalšího „milovníka“ – českého vysokoškolského pedagoga Kučeru, k němuž vzplane vdaná francouzská turistka.



Jarní vody (foto: Státní fond kinematografie)

Olmerovy herecké aktivity ze šedesátých let tak vyvrcholily – a uzavřely se – krásnou a náročnou hlavní rolí v *Jarních vodách* Václava Kršky. V nostalgické, stylové adaptaci ruského spisovatele Ivana Sergejeviče Turgeněva ztvárnil Olmer postavu citově vznětlivého Sanina, který zmaří budoucnost po boku milované dívky kvůli jiné, pragmatictější ženě.

Rámec vyprávění, v němž vystupuje zestárlý Sanin, jakoby předznamenal Olmerovo uvědomělé loučení s romantickými milovnickými rolemi. Doba mu však připravila nečekaně dramatický úděl.

Nevíme, kam by Olmer jako herec dále směřoval, kdyby nebylo normalizace, na jejímž počátku mu Ludvík Toman, nový ústřední *dramaturg* Filmového studia Barrandov, oznámil, že na Barrandově už nebude ani hrát ani režírovat. Absolvent katedry filmové a televizní režie totiž svou pozornost od herecké dráhy stácel k režii a směřoval ke svému celovečernímu debutu. Jako nepřítel nových pořádků byl však čitelný nejen kvůli účinkování ve filmu *Těch několik dnů...*, ale také jako režisér školního dokumentu *Občané s erbem*, v němž v roce 1966 pojednal režimem tabuizované téma existence potomků českých šlechtických rodů.

Nocí poraněn

Už během studií režie na FAMU se Vít Olmer profiloval jako zajímavý autor. Natočil také *Dívku* (1966) – portrét své první manželky Hedy Škrdlantové, která dala přednost lékařskému povolání před herectvím, nebo *Dva šálky kávy* (1967), v nichž se skrytou kamerou pronikl do první pražské „socialistické“ seznamovací kanceláře. Studia Olmer ukončil v roce 1966 absolventským snímkem *Houslista* – vztahovou miniaturou o mladíkovi, který si na koncertě připomíná na zážitky z vojny, jež sdílel s kamarádem – nyní prvním houslistou. Roli hrdinovy zrádné, snobské lásky zde ztvárnila Jana Šulcová, Pavel Landovský exceloval v roli přihlouplého, „kultúrymilovného“ lampasáka.

Díky barrandovské direktivě zapojování absolventů do výroby se Olmer o čtyři roky později měl stát jedním ze sedmi slibných debutantů (byli mezi nimi i Ester Krumbachová, Jaroslav Papoušek, Drahomíra Vihanová nebo jiný „režijící herec“ – Jan Kačer).[1] Pro některé z nich se jejich první film stal zároveň posledním, jiní režírovali dál, aby se zařadili mezi příslušníky ztracené „generace normalizace“.

Ukázalo se, že Olmer na svém ambiciózním debutu – adaptaci románu *Tovaryšstvo Ježíšovo* spisovatele Jiřího Šotoly – pracoval příliš dlouho. Tragický příběh z doby pobělohorské rekatolizace, který nepostrádal komparativní rysy k československé současnosti, byl v roce 1969 na Barrandově nejprve schválen, ale potom byl zastaven jako příliš nákladný. K jeho realizaci však pravděpodobně – s očekáváním nejistých časů a násilného odstranění Jana Procházky z vedení dramaturgické skupiny Procházka-Šebík – chyběla i chuť a odvaha.[2] (K Janu Procházkovi měl Olmer nicméně stále blízko – a byl to právě on, kdo zakázaného autora kryl svým jménem jako scenáristu twainovské dětské komedie *Páni kluci* [1975], o čemž neměla ponětí ani režisérka Věra Plívová-Šimková.)

Vít Olmer tak nedebutoval velkolepým historickým dramatem, ale neokázalým psychologickým příběhem o přelétavé třidvacetileté Veronice (Valerie Chmelová), která dostane zaslouženou morální lekci od fotografa, do kterého se zamiluje. Olmer film *Takže ahoj* (1970) připravoval pod supervizí svého učitele z FAMU Elmara Klose a pojal jej – včetně obsazení neherců – v ryším novovlnném stylu *cinéma vérité*. Film se těšil slušné návštěvnosti, ale přišel pozdě: normalizátoři ho označili za umělecký neúspěch a Olmerovi bylo v samostatné režijní práci bráněno po celý zbytek desetiletí.



Takže ahoj (foto: Karel Ješátko)

V prvním normalizačním desetiletí byl poslán – podobně jako Ladislav Helge nebo Zdeněk Sirový – do vyhnanství: do dabingu jako režisér českých verzí ruských, bulharských či východoněmeckých filmů. Příležitostně si zahrál menší role v zajímavých filmech (*Holka na zabití* [1975], *Kulový blesk* [1978], *Krakonoš a lyžníci* [1980]).

Jako řada zakázaných kolegů však nakonec získal novou příležitost, podpořenou vstupem do nenáviděné komunistické strany, mimo Barrandov: jeho film *Sonáta pro zrzku* (1980) vznikl v roce 1980 v tehdejší Filmovém studiu Gottwaldov, stejně jako filmy *Skleněný dům* (1981) a *Stav ztroskotání* (1983). Tyto Olmerovy „dětské“ snímky vynikají kultivovaností, pochopením zvláště pro dívčí hrdinky a citlivým vedením mladistvých představitelů (Stanislava Coufalová, Michaela Kudláčková, Filip Renč, Michal Suchánek...). Líbily se divákům, kritikům i specializovaným festivalovým porotám a zapadaly do trendu „teenagerovských filmů ze současnosti“, jejichž prostřednictvím se k současnosti s opatrným, ale svěžím kriticizmem začali vyjadřovat i Karel Smyczek či Vladimír Drha. V roce 1987 ke svým „dětským“ filmům Olmer přidal ještě *Pány Edisony* (1987), kteří se ovšem v té už době ocitli ve stínu jeho

významnějších titulů.

V roce 1983 totiž získal „odpuštění“ v podobě možnosti návratu na Barrandov, kam se dva roky předtím pokusil vloupat jako scenárista slovensko-českého legionářského dramatu *Noční jezdci* (na němž jsou nakonec s Martou Kadlečickou podepsáni jen jako autoři námětu).

Zatímco jako herec šel Olmer režimu na ruku (především prostřednictvím hlavní role v gruzínsko-českém životopisném snímku *Písně by neměly umírat* [1983]), mohl se coby režisér konečně věnovat „dospělým“ tématům. Politicky angažované špionážní drama o pracovnících československé kontrarozvědky *Druhý tah pěšcem* [1984] bohatě vyvážil jinými díly, která v osmdesátých letech představovala zjevný nadprůměr. Podle námětu Antonína Máši a scénáře Zdeňka Svěráka natočil hořkou komedii *Co je vám, doktore?*, jejíž hrdina – idealistický pražský zubař Burda – se proti dosavadnímu životu vzbouří „útekem“ na venkov ve společnosti nové, mladší ženy. O tom, že poutavost filmu nezakládá jen scénář jednoho z nejzajímavějších domácích scenáristů posledních desetiletí, svědčí skutečnost, že na další velmi úspěšné Olmerově tragikomedii *Jako jed se Zdeněk Svěrák* podílel jen jako představitel hlavní role. Scénář příběhu o zaměstnanci stavebního úřadu, kterého k (tentokrát marné) vzpouře proti zaběhanému životnímu stylu dovede vášeň ke sličné slovenské kolegyni, napsal Jiří Just – a inspiraci k němu poskytla kniha Karla Zídka – jedna z řady literárních předloh, které poskytovaly Vítu Olmerovi solidní východisko i oporu během celé jeho režijní kariéry.

Olmer se rychle vyprofiloval jako zajímavý filmař, který uměl oslovit diváky inteligentní, autorskou výpověď i moderním, vizuálně dynamickým vyjadřováním. To dokázalo i dnes pozapomenuté, ve své době však vysoce ceněné drama *Antonyho šance*, ve kterém režisér na základě scénáře Rudolfa Ráže podal efektně civilní, nesmlouvavý obraz bezútešné socialistické reality. Protagonista filmu v podání Luboše Veselého se marně pokouší žít „normální“ život, podobně jako jiní olmerovští hrdinové však ztroskotává, protože jeho potenciálně idealistické snahy se střetávají s realitou v podobě jeho okolí.

V *Antonyho šanci* se – podobně jako v řadě jiných filmů realizovaných v druhé polovině osmdesátých let – zřetelně odrazila atmosféra „perestrojky“. Podle dobových zvyklostí sice za neúspěchy hrdinů nemohl nesvobodně nastavený režim, jako výpověď o

Československu osmdesátých let však jejich příběhy byly pro diváky zřetelně čitelnou společenskou kritikou.



Antonyho šance (foto: Státní fond kinematografie)

Tak tomu bylo i v případě krimi *Bony a klid*, na které Olmer v roce 1987 spolupracoval se Smyczkovým oblíbeným scenáristou s reportérskou praxí Radkem Johnem. V příběhu naivního mladíka Martina (Jan Potměšil), který se ve velkoměstě kvůli svým novým veksláckým kamarádům dostane na šikmou plochu, vybalancoval svůj zájem o kriminální žánr s potřebami společensko-publicistického formátu. Film, který prostřednictvím pečlivých rešerší (i mezi samotnými kriminálními živly) směřoval k autenticitě, by patrně měl problémy s cenzurou – do kin mu však pomohla skutečnost, že „skuteční“ veksláci ho ještě před premiérou ukradli a prodávali nelegálně na videokazetách. Zakázat snímek, který už „viděla půlka národa“, připadalo jako hloupost i kovaným soudruhům. Pokračování, které Olmer natočil v roce 2014, se už ovšem žádnou velkou filmovou událostí nestalo.

Psanec ve zlatokopecké době

Rok 1989 přinesl Vítu Olmerovi satisfakci v podobě práce v České televizi (wildeovská adaptace *Štrašidlo cantervillské*, příběh dívky snící o herecké slávě *Ježek z kiosku*, bláznivá komedie *Čeled' brouků finančníků*). Sametový listopad zastihl tehdy sedmačtyřicetiletého tvůrce při práci na filmu *Ta naše písnička česká II* (1990), jehož scénář rozpracoval s Radkem Johnem. Tragikomedie, která nemá navzdory názvu nic společného s hudební revuí *Ta naše písnička česká* z roku 1967, je příběhem talentovaného houslisty Jana Rošetského (Jan Hartl), který po roce 1968 skončil v kotelně a směl se odtud čas od času vynořit jen díky zlovolné libovůli šéfa hudební agentury Karla (Bronislav Poloczek). Film, který v úlevě nad ztrátou cenzury otevřeně tepal konkrétní nešvary v socialistickém Pragokonzertu, měl premiéru v prosinci 1990. Ve víru jiných „otevřených“ děl však poněkud zapadl.

Olmer dostal nabídku režirovat nostalgickou tragikomedii *Obecná škola*, k níž sám inspiroval scenáristu Zdeňka Svěráka během natáčení filmu *Jako jed*. Rozhodl se však raději přenést na filmové plátno román Josefa Škvoreckého *Tankový prapor*, takže *Obecnou školou* (1991) úspěšně debutoval scenáristův syn Jan Svěrák.

Na scénáři Tankového praporu – tragikomedie z padesátých let, kdy byla povinná vojenská služba bojem o lidskou důstojnost i o život – se podílel Radek John. Volný sled epizod spojuje postava vojína Dannyho Smiřického v podání Lukáše Vaculíka. Ve filmu se v roli hrdinovy lásky – sličné Janinky – objevila i Olmerova druhá žena, herečka a kostýmní výtvarnice Simona Chytrová. První celovečerní titul natočený od roku 1945 mimo státní monopol produkovala akciová společnost Bontonfilm a setkal se s mimořádně vstřícnou diváckou odezvou. Bylo to také naposled, co se Olmer dočkal současně i podpory filmové kritiky. Následující *Nahota na prodej* vznikla v roce 1993 ve spolupráci s dalším investigativním novinářem, Josefem Klímou, a na objednávku soukromé produkční firmy Heureka Production. Ta zněla „žádné velké umění, ale hodně krve a akce“.

Příběh o pátrání po osudech unesených dívek, které romský gang nutí k prostituci, se stal jedním z prvních, poctivých českých pokusů o krimi západního stříhu (o niž se dnes – pětadvacet let po Olmerovi – mnozí tvůrci pokoušejí s vervou, ale jen občas s lepším výsledkem). Tým, který Klíma s Olmerem vytvořili – Lukáš Vaculík coby investigativní novinář, Jiří Krampol coby drsný, unavený soukromý detektiv a Kája Třísková coby neohroženě naivní Američanka českého původu – by patrně u diváků

obstál i dnes. V době premiéry každopádně zafungoval dobře, zatímco filmová kritika se od Víta Olmera odvrátila. Spor mezi ní a tvůrcem, který se za své komerční filmy odmítá stydět, tak trvá už téměř pětadvacet let.



Nahota na prodej (foto: Národní filmový archiv)

Ke kriminálnímu žánru se Olmer vrátil ještě sitcomem *Policajti z předměstí*, který v roce 1998 realizoval pro TV Nova.

K žánru dobových „buranských“ veseloher se v roce 1994 přihlásil snímkem *Ještě větší blbec, než jsme doufali*, na němž spolupracoval s Petrem Markovem a představitelem hlavní role – komikem Ludkem Sobotou. Ten si ve filmu, který měl původně režírovat Zdeněk Sirový, zahrál Istivě naivního Vitouška Dolejše, kterého se marně pokoušejí okrást kumpáni vlivného veksláka. Olmer se projektu ujal s chladnokrevným vědomím, že se nemůže opřít o tak kvalitní scénář, jaký předtím měla Věra Chytilová pro jinou dobovou restituční komedii – *Dědictví aneb Kurvahošigutentag* (1992). Tentokrát se nebavili ani filmoví diváci.

V komerčním trendu Olmer pokračoval dvojicí filmů inspirovaných dvoudílnou pikantní románovou předlohou Vladimíra Párala: snímky *Playgirls* a *Playgirls 2* měly premiéry

v roce 1995 a jejich natáčení provázela pověst, že „Olmer natáčí pornografii“, která odradila řadu osvědčených herců od spolupráce s kdysi „spolehlivým“ režisérem. Lechtivé historiky z luxusního pražského erotického salonu Víta Olmera definitivně opatřily stigmatem opovrhovaného tvůrce, přestože režisér, jenž po roce 1989 ekonomickým tlakům dokázal vzdorovat méně než v osmdesátých letech tlakům ideologickým, by byl raději adaptoval Páralovu *Knihu rozkoší, smíchu a radosti*. (Jiný příběh stárnoucího spisovatele a mladé dívky – *Vůni kávy* – ovšem nakonec natočil, i když až v roce 2011, jen pro Českou televizi a bez Párala – s Lukášem Vaculíkem a Simonou Chytrovou v hlavních rolích.)

„Moje filmy byly pohádkami Boženy Němcové ve srovnání s tím, co se produkuje dnes,“ obhajuje se Olmer, který podle vlastních slov ze všeho nejvíc toužil natáčet hořké komedie ve stylu filmu *Jako jed*. Podle zcyničtělého režiséra ovšem nebylo ve „zlatokopecké době“ možné přijít „za velkouzenářem“ s adaptací *Domu smutku Franze Werfela*.

Tvůrce, který do své filmografie přidal v roce 2002 adaptaci vlastních „manželských“ povídek psaných pro českou mutaci časopisu Playboy *Waterloo po česku*, v níž hlavní role připadly Jiřímu Krampolovi, se místo na soukromé producenty (mezi nimiž figuroval i majitel firmy na výrobu plastového potrubí František Vondráček) s kvalitou logicky začal obracet na Českou televizi. Přestože jeho vztahy k veřejnoprávnímu médiu prošly nejrůznějšími, bouřlivými peripetiemi, Olmerovy profesionální úspěchy z posledních desetiletí jsou spojeny právě s ní. V produkci ČT vznikl nostalgický příběh z poválečného Karlína *Tuláci* (2001) s Vojtěchem Kotkem v roli dospívajícího hrdiny, příběh Romky a tureckého imigranta *Modrý kámen* (2004) či dokument *Hledání Jana Wericha* (2011), který vznikl doplněním materiálu, jež Olmer pořídil v roce 1977 do slovenského pořadu *Račte vstúpiť*.

Před čtyřmi lety pak překvapil drsným televizním dramatem *Lehká jako dech*, jež je příběhem dvou školaček chorobně posedlých štíhlostí.

Česká televize tak vylepšuje Vítu Olmerovi profesionální kredit, zatímco transplantace ledvin a jater zachvácených cystózou mu v roce 2007 dala šanci na nový život. V tom se energicky, s plným, žlučovitým nasazením, věnuje i publicistickým formátům (včetně blogování). Zatím posledním výstupem Olmerovy činnosti je soubor fejetonů, článků a

povídek *Nač se bát Frankensteinů aneb Moje cesta k transplantaci*, který v roce 2007 vydalo nakladatelství Mladá fronta. Pro své negativistické postoje má ovšem připravenou obhajobu: „Dokud se naštvávám, ještě žiju. V opačném případě bych byl živá mrtvola.“

Poznámky:

[1] Skupa, Lukáš, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 166-67.

[2] Štěpán Hulík vyjadřuje názor, že pokud by Olmer s Šotolou odevzdali scénář např. o rok dříve, peníze by se našly prostřednictvím spolupráce dramaturgických skupin, jako předtím v případě *Markety Lazarové*. Hulík, Štěpán, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Praha: Academia, 2011, s. 52.