

JAN JAROŠ**K USTAVIČNÝM NÁVRATŮM MAJORA ZEMANA**

Motto:

„Oceňuji pravdivost námětů, snahu o umělecké ztvárnění postav, výběr míst, kde jsou jednotlivé díly natáčeny, smysl pro realitu. Seriál dokazuje, že ti, kteří chrání naši bezpečnost, jsou především lidé se všemi dobrými i špatnými vlastnostmi.“ Věra Gintrová, Broumov (otištěno v dopisové rubrice Týdeníku Československá televize 26/1977)

"Za sebe i celou naši rodinu děkuji za uvedení tohoto seriálu z doby, která pro nás znamenala klidný a spokojený život."

paní Mrázová, Zbraslavice (otištěno v dopisové rubrice Týdeníku Televize 45/1999 při prvním porevolučním uvedení seriálu v České televizi)

Opakovaně a do hlavního vysílacího času zařazovat televizní seriál **30 případů majora Zemana**? Před osmi lety otiskl Katolický týdeník text, na jehož znění se podílela i někdejší disidentka Petruška Šustrová. Autoři se pozastavovali nad tím, stanice TV Barrandov právě tento výsostně ideologický počín označila za svůj divácky nejuspěšnější pořad, vysílaný přirozeně bez vysvětlujících dokumentů, které při uvedení na ČT u každé části zjišťovaly skutečné historické pozadí. A pokusili se to vysvětlit jednak nostalgií stárnoucího publika, jednak výskytem seriálů ještě pitomějších, ať již jsou tuzemské nebo zahraniční.

Zaslouží si však major Zeman, aby donekonečna snímal veškeré hříchy světa, bezmála podoben zosobněnému Zlu? Rád bych upozornil, že v době vzniku – v druhé půli 70. let – svou námětovou atraktivitou převyšoval tehdejší tvorbu. Pozornost upoutával také svou rozměrností (vysílal se postupně a na několikrát, vždy doplněn o další dekádu dokončených částí) – první část spatřili diváci již v pátek 18. dubna 1975, závěrečná desítka se začala vysílat od prosince 1979. Televizní programy tedy zaplňoval celých pět let...

I.

30 případů majora Zemana zanechávalo ve stínu další prorežimní úlitby, mnohdy ještě přišernější a bezostyšnější, které měly jen tu "smůlu", že nikdy nedosáhly takového počtu natočených epizod. Vedle otevřeně ideologických počínů hájících stávající režim v jeho milém i nynějším počínání (z dlouhé šňůry titulů aspoň namátkou jmenuji několik Sokolovského inscenací: **Střílejte oběma rukama**, 1973; **Rána jistoty**, 1977; **Parcela 60, katastr Lukovice**, 1983; **Portrét**, 1989) se v polovině 70. let vynořila série historických příběhů z dávnějších (zpravidla středověkých) českých dějin, které prostupovala jediná myšlenka - někdejší události nahlížet prizmatem současných potřeb, rozdělovat postavy na "naše" (to jest kladné), hájící národní zájmy či prospěch státu, a odrodilé, ba dokonce cizácké, které kuly jediné pikle.

Nemenší oblibě se těšily inscenace věnované různým předním osobnostem české vědy a kultury, ale také všelikým dělnickým předákům (zahrnující v zásadě minulé i toto století).

Jejich osudy byly nazírány ze schematických pozic střetů mezi pokrokovým a zpátečnickým, přičemž tato kritéria nabývala absolutních hodnot – záporné postavy byly záporné po všech

stránkách, zatímco kladní hrdinové vystupovali bezmála jako věrozvěsti nově socialistické uspořádané společnosti. Autoři však v mírně zušlechtěné podobě jen přebírali modely 50. let, kdy se komunisté prohlašovali za dědice všech "pokrokových" tradic (od husitství po národní obrození, od založení sociální demokracie až po válečný odboj).

A případné seriály "z nedávné minulosti" i "ze současnosti" měly infikovat představu o lidské tváři režimu, nejen funkcionářů, ale vlastně všech, kteří svou existenci spojili s vírou v komunismus. Záměrně se vytvářela mytologie o bezmála mučednickém prosazování světlých zítřků, plná trpících dělnických vůdců. Přítomnost pak byla vydávána za přirozené vyústění všech dosavadních snah o spravedlivé uspořádání vztahů ve společnosti. Přinejmenším byl stávající režim vydáván za běžnou, právně i mravně jedinou možnou realitu. Tato platforma je samozřejmě výchozí i pro **30 případů majora Zemana**, přinášející chválu všech, kteří bděli nad "bezpečím lidu".

Ostatně zdání normálnosti a přirozenosti pomáhaly upevňovat i oblíbené osobnosti kulturní sféry, zabydlující často televizní i rozhlasové vlny. Byla to éra bavičů, spjatých s nejrůznějšími estrádami "na počest pracujícího lidu", kteří vstoupili hluboko do povědomí svého publika – a dodnes v něm setrvávají. Uvést stačí dvě čelná jména: Vladimír Menšík a Jiřina Bohdalová. Téměř nikomu z těch, kteří směli veřejně vystupovat, nepřipadalo nemravné účastnit se těchto opiových dýchánek, zvláště silvestrovská galapředstavení, zaplněná nejpobláznějšími hvězdami, jsou toho jasným dokladem.

Pak je ovšem zcela zbytečné a pošetilé rozhořčovat se nad nezodpovědností těch, kteří se uvolili vystupovat právě ve 30 případech majora Zemana. Považovali své angažmá za stejně přirozené a bezproblémové jako vystupování v jiných televizních inscenacích či divadelních hrách. Vnímali je jako další více či méně výnosnou položku svého zaměstnání a neuvažovali o eventuálních etických rozporech. Příkladem jim mohli být uznávaní herci starší generace, kteří bez uzardění přijímali role v daleko příšernějších dílech stalinistického období – nejde jen o notoricky známého Jaroslava Marvana, jehož věčně popuzení a hudební tatíci se stali zosobněním přerostlých se hrdiny v komediálních agitkách, ale také o Františka Smolíka či Jaroslava Vojtu (a další), kteří svůj talent též omezili na splynutí s hlásknými troukami krvežíznivého režimu.

Ostatně dnes sporná stanoviska, hájící imperiální politiku, nalezneme i v dávných filmech francouzských, italských, anglických či amerických, kde ušlechtilí běloši coby nositelé civilizačního (to jest křesťanského) pokroku kosili jak na běžícím pásu zákeřné divochy, domorodé obyvatelstvo z Ameriky, Afriky i Asie, neboť odmítalo přijmout vnucovaná dobrodiní. Později se hrozbou stali nacisté, komunisté a v posledku i spiknuvší se státní struktury, které se vymkly kontrole. Nebo se zamysleme si, odkud se v nedávných hollywoodských spektaklech vynořili teroristi všeho možného druhu a zaměření.

II.

Etikou filmařské – potažmo i herecké – profese se zabývala řada tuzemských dokumentů, připomenu aspoň **Na další štaci?** (1999), **Sametovou kocovinu** (2000), **Zpátky ni krok? aneb Zpráva o podepisování v Čechách** (2002) nebo **Pod křídly svatováclavské orlice** (2009). Jsou to vesměs vyprávění potřebná, poučená, protože osvětlují souvislosti, které nemusí být okamžitě zřejmé. Týkají se nejen normalizačních aktivit, ale také protektorátní činnosti, zejména spolupráce českých filmařů s německou výrobnou Prag-Film. Běžné alibi? Proč bych nemohl(a) já, když všichni mí kolegové postupují stejně. Osudy umělců se sice různily, ale fascinace filmařinou, herectvím, které jako by se proměnily ve vše zaslepující smysl života, je

sjednocovala. Toto ostatně platilo pro jakýkoli represivní režim včetně komunistického.

Také za nacistické okupace se filmaři podřizovali příkazům, jak naznačuje dodatečné vložení antisemitských scén do **Jana Cimbury** (1941), i když v některých případech dokázali vnucovaný projekt dovést "do ztracena" (konkrétně velkofilm o svatém Václavu coby německém vazalovi). Ovšem protektorátní tvorba nabyla dalšího důležitého rysu, který se zhusta opomíjí – vyzdvihuje práci, zejména tu fyzicky náročnou, protože teprve ta mravně očisťuje a zušlechťuje. Když porovnáme protektorátní **Velkou přehradu** (1942) se stalinistickou **Velkou příležitostí** (1949), v obou případech vyprávějících o budování důležitých průmyslových staveb, až užaseme, jak nacistické ideály osvobozující fyzické práce hladce vpluly do obdobných komunistických pouček.

Čeští filmaři (z režisérů např. Frič, Cikán, Slavínský) se nezříkali účasti na německých filmech. Dlužno podotknout, že to vesměs byly neškodné komedie a melodramata, stejně jako české protějšky zasazené mimo čas a prostor, snad po námětové stránce ještě přitroublejší a realizačně odbytější. Jsem v pokušení napsat, že to byly produkty natolik (vědomě?) blbé, až snad hraničily se sabotáží. Jistou výjimkou může být účast Vladimíra Majera v „říšském“ politickém dramatu **GPU** (1942), kde ušlechtilí nacisté zachraňují nebohé oběti ze spárů ruských bolševiků – zahrál si tam zlotřilého ruského komisaře. Zjevně kolaboroval i podřadný režisér Václav Binovec (paradoxně až za války natočil svůj nejdůležitější film **Městečko na dlani**, 1942), upozorňující okupační úřady na málo loajální chování svých kolegů a žebronicí o zakázky na jejich úkor.

Po válce se spíše hledali obětní beránkové. Případy Vlasty Buriana či donedávna zbožňovaných ženských hvězd jsou známy. Kdo se včas přidal na stranu budoucích vítězů a hlásal jejich zájmy (nejen obligátně citovaný Jiří Dohnal, ale také Otomar Korbelář, Jaroslav Marvan, Jindřich Plachta, Zdeněk Štěpánek, Martin Frič, Miroslav Cikán, všemi režimy úspěšně proplouvající Otakar Vávra, nakonec též Oldřich Nový a Jan Werich), ten mohl počítat – aspoň dočasně a pokud "nezlobil" - s uplatněním i prebendami. Jen ohnutá páteř se obtížně narovnávala a občas se nenarovnávala nikdy.

III.

V diskusích kolem uvádění **30 případů majora Zemana** občas zazní tvrzení, že se ani nacistická díla se po válce neuváděla – proč by se měla zveřejňovat někdejší komunistická propaganda? Není to úplná pravda, neboť až na výjimky se filmy natáčené v hitlerovském Německu vrátily do kin i na televizní obrazovky. Například Harlanovo **Zlaté město** (1942), líčící, jak poctivou a důvěřivou německou dívku ze Sudet doženou k sebevraždě proradní Češi. Oním pozlátkovitě zlatým městem je Praha, dle režiséra odvěká německá osada, kterou zaplevelil podřadný český živel. Mimochodem: **Zlaté město**, svým laděním nezastřený kýč, dnes přirovnatelný jihoamerickým či tureckým telenovelám, nacisté nikdy nenasadili v protektorátních kinech. Myslím si, že jeho zpřístupnění na českém trhu (zásluhou DVD vydaného Levnými knihami) je cenné. Ukazuje, jak se šíří zášť, jak se vytyčují vhodné i nevhodné vzorce jednání prostřednictvím žánrů řekněme "lidových".

Jako nepravdivá se rozplynula očekávání, že **30 případů majora Zemana** sice ospravedlňuje teror bezpečnostních složek, ale realizačně dosahuje vysoké úrovně. Možná, že se vtíral na mysl věhlas spojený s předchozím Sequensovým seriálem **Hříšní lidé města pražského** (1968) i čtyřmi následnými celovečerními filmy, které na něj navazovaly, avšak nelze přehlížet základní rozdíly. **Hříšní lidé města pražského** se záměrně oddali idylickému duchu prvorepublikových soudniček, většinou zbaveni ideologických příměsí a soustředění na

maigretovsky pojednané kriminální případy, jimž vévodil rada Marvanův policejní rada Vacátko. U **30 případů majora Zemana** je naopak zjevná politická objednávka.

Ta neprosakuje jen ideologicky vyrocenými příběhy, ale odráží se i ve zdánlivě "neškodných" epizodách. Dokonce lze tvrdit, že v nich působí účinněji, protože ty ideologicky nejvyhrocenější díly vyznívají natolik kalkulativně, až hraničí s nechtěnou sebedeparodii. Možná je někteří diváci takto vnímali už v 70. letech. Spisovatel Patrik Ouředník si vybavuje své tehdejší počínání: „*Vzpomínám si, že jsme s přítelem napsali synopsi scénáře k novému dílu **Majora Zemana**, v němž major Zeman infiltroval Chartu a byl znásilněn Petruškou Šustrovou. (...) Vzpomínám si, že jsme návrh scénáře přepsali na stroji a poslali do televize.*“ (Patrik Ouředník: Rok čtyřicet; Praha 1995, s. 38)

Otevřenou otázkou, která by si zasloužila hlubší sociologický průzkum, ovšem zůstává, nakolik diváci vnímají především vnější napínavý rámeček vyprávění, aniž by se zatěžovali jeho významovými aspekty (je jim lhostejné, zda Zeman pronásleduje loupežné vrahy, šmelináře, protivníky režimu či třeba lidi stojící si za svým přesvědčením – v tomto rozestavení je Zeman vždy ten kladný, zatímco jeho protivníci vždy záporní). Obavy, že by je mohli infikovat komunistické ideje, lze nejspíš považovat za liché.

IV.

Sequensův seriál poznamenal především spěch, scénářistický i režijní. Nutnost rychle napsat a natočit tři desítky minimálně hodinových příběhů – ostatně dva z nich pronikly až na plátna kin sloučený do jednoho filmu **Rukojmí z Bella Vista** – se odrazila v mnohdy chatrné stavbě zápletek, v hlásání proklamací a ploše vysvětlujících přednášek namísto přirozeně plynoucích rozmluv, ale také v inscenační neobratnosti. Často selhává věrohodnost dobového zakotvení, které neodpovídá ani v účesech, ani oblečení, ani v používaných vozidlech. Lze rozpoznat ledabylost v líčení zahraničních reálií, zejména těch "nepřátelských", západní cizinci, pokud se vyskytnou na našem území, jsou téměř bez výjimky líčeni jako náchylní k podvodům či ještě závažnější trestné činnosti.

Požadavek divácké atraktivity si vynutil akční scény, které však propadaly k těžkému ochotničení, výjevy soubojů, přestřelek či honiček postrádají nutnou autenticitu, jsou až rušivě markýrované. Ale i zdánlivě banální kriminální případy, které by dovolovaly uplatnit deduktivní postupy tak říkajíc od pracovního stolu (a připodobnit se tak odkazu **Hříšných lidí**), narážely na vypravěčskou topornost a motivickou nepřesvědčivost. Na rozdíl od charismatického Marvanova rady Vacátka se totiž Brabcův Zeman vedle zdřevnatělého odhodlání ocitá na pomezí jakéhosi šaškovství, které mělo dokládat bodré lidumilství, prozíravost, ba soucit.

Jistými hodnotami se snad vyznačuje hudba Zdeňka Lišky, zmiňovaná jak v souvislosti s úvodní znělkou, ale hlavně v případě pověstné „undergroundové“ písně Bič boží, k níž slova prý napsal sám režisér (a dodnes není jasné, kdo ji s obdivuhodnou přesvědčivostí nahrál). Liškův podíl na výsledném dramatickém vyznění však nepřeceňujme. Jeho hudba by snad nevzbuzovala námitky, kdyby ovšem nebyla tak těsně spjata (v myslí posluchače) právě s tímto seriálem. To je ovšem téma, které by si zasloužovalo delší úvahu: týká se totiž obecně (zne)užití hudby. Rozhodla-li se Leni Riefenstahlová v **Triumfu vůle** (1934), opěvujícím spořádanost nacistické strany, pracovní uvědomělost jejích členů i téměř božský původ Vůdcův, použít majestátní Wagnerovy melodie, a to s nepochybnou katarzní účinností, budou tyto melodie navždy spjaty právě s oním filmem? Nepochybně taková spojení fungují: řada lidí mi přiznala, že rovněž Wagnerovu Jízdu valkýr budou mít navždy propojenou

s Coppolovou **Apokalypsou** (1979), kde provází mistrně nasnímanou i sestříhanou sekvenci leteckého náletu.

S otázkou uvádění (a nikoli uvedení) se pojí i celá causa seriálu **30 případů majora Zemana**. Podle mého názoru je správné jeho zpřístupnění. Každé dílo je přece také odrazem doby, kdy vznikalo – a Sequensovým seriálem vrcholí snahy přesvědčit publikum, že nastolený režim je plně legitimní, obyvatelstvem akceptovaný, a tudíž oprávněný se jakýmkoli prostředky bránit. Tento aspekt by neměl být podceňován, tím méně zapomínán, protože se stává výstražným mementem pro budoucnost, vypovídá o způsobech manipulace lidským vědomím, o mechanismech ideologické indoktrinace.

*

14. 11. 2019