



## JAN JAROŠ NÁBOŽENSTVÍ, CÍRKEV A TELEVIZE 1948–1989

Televizní tvorba odrážela zájmy vládnoucí strany ještě přísněji, než tomu bylo v případě filmů určených do kin nebo u divadel. Komunisté si záhy uvědomili, že televize představuje nástroj masového ovlivňování obyvatelstva. A byl to odhad naprosto správný. Roku 1962 – po pouhém desetiletí, které uplynulo od zahájení činnosti – přesáhl počet televizních koncesionářů jeden milion.

Televizní tvorby se proto v zásadě nijak nedotkla iluze z prvních let po únoru 1948 (tehdy ještě Československá televize neexistovala), kdy komunisté věřili, že církve se plně podřídí jejich režimu – mimo jiné to měla zajistit kolaborantská organizace Mírové hnutí katolického duchovenstva, posléze v době normalizace sdružení *Pacem in terris*. Ostatně páter Josef Plojhar, dlouholetý předseda Československé strany lidové, byl celá dvě desetiletí členem vlády (1948–1968).

Ještě v časech těsně poúnorových byl kněz líčen jako ušlechtilý stařeček se smyslem pro lidské slabosti. Takového jsme jej mohli zahlédnout v adaptacích klasických literárních předloh, ať již šlo o Fráňu Šrámka a jeho **Léto** (K. M. Walló, 1948) nebo o Boženu Němcovou a její **Divou Báru** (Vladimír Čech, 1949). Po létech takové pojetí, posunuté až k rozměru národního buditelství, nalezneme i v televizním seriálu **F. L. Věk** (1970–1971). A vrátíme-li se ještě na rozmezí 40. a 50. let, musíme dodat, že i v neskonale trapné agitační komedii **Slepice a kostelník** (1950), která odhalovala rejdy vesnických zpátečníků, kněz vystupoval na straně budovatelů nového řádu.

Doznávaly pokusy postavit proti sobě prosté venkovské faráře jako souznějící s lidem a církevní hierarchii zaprodanou imperialistům. To se změnilo po umučení pátera Toufara v souvislosti s takzvaným čichošťským zázrakem. Řvavě demagogický (pseudo)dokument s názvem, zlomyslně převzatým z Matoušova evangelia, **Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení** (1950) – okolnosti jeho vzniku byly později volně rekonstruovány v televizním filmu **In nomine patris** (2004) – jednoznačně odsoudil katolickou církev jako semenišť úkladů a zneužívání důvěry prostých věřících. Primitivně animované náčrty, nacházející u zákeřných nepřátel spojitost s Vatikánem i s finančníky z amerického Wall Streetu, působily více než panoptikálně.

Od té doby postavy kněží získávaly jednoznačně záporné rysy, ničily lidskou přirozenost – stačí si připomenout zákeřného katechetu v Krškově filmu **Stříbrný vítr** (1954), ale také mistrně karikovaného, až ke grotesce posunutého polního kuráta Katze ve Steklého přepisu **Dobrého vojáka Švejka** (1956). Zpochybnění kněžské úlohy proniká i do látek ze současnosti: v původní verzi Gajerova dramatu **Králíci ve vysoké trávě** (1961), který upozorňoval na neblahé důsledky tmářského rodinného zázemí, vedla farářova vyděračská kázání a šalebná snaha připoutat dítě ke kostelu až k tragédii; v Brynychově romanci **Neschovávejte se, když prší** (1962) nespolehá podnikavý farář na víru svých oveček, spíše na moderní technické vymoženosti (ozvučení kostela, příjem televizního signálu), s jejichž pomocí chce přilákat zejména mládež. Častěji se však volí látky historické, kde církvi a jejím představitelům připadla dvojí utlačovatelská funkce – jednak ubližovala chudým a bezbranným, a tím pádem bránila pokroku, jednak pronásledovala jinověrce i ty, kteří se pokoušeli napravit její zlořády. To hlásají filmy jako Steklého **Temno** (1950),



samozřejmě Vávrova „husitská trilogie“ (1954–1957), poplatné kánonu socialistického realismu, ale také Vláčilův raný snímek **Ďáblova past** (1961), jakkoli již vizuálně, inscenačně i vypravěčsky vytříbený.

Teprve v **Údolí včel** (1967) nacházíme prvky podobenství a duchovního přechýlení stejně jako ve Škvoreckého a Schormově bizarní, jako by mimo čas a prostor zasazené, ale přitom soudobými reáliemi vybavené, tragikomedii **Farářův konec** (1968), kde se kněz – bytí falešný – stává uznávanou mravní autoritou. Doba politického uvolnění dovolila přiblížit se k současnosti a činit portréty kněží i vzhled do prožitku víry daleko členitějšími, než šlo vylíčit dříve: vytratilo se jednoznačné záporné nálepkování.

Souběžně však vládla snaha z biblické tematiky vytěsnit náboženský rozměr a výsledek posunout k poloze báje či legendy. Některé postavy – zejména čerti – se ve zneškodněné, humorně nadsazené podobě dostávali už od padesátých let nejprve do filmových pohádek, kupříkladu do animovaného **Stvoření světa** (1957) nebo do ladovských kulis prolnutých **Hrátek s čertem** (1956), a poté i do pohádek televizních. Zde vzniká loutkový, barevně (!) natočený **Čertův mlýn** (1959), z hraných dílek upozorněme třeba na **Zapomenutého čerta** (1964), jehož další, již barevná verze, která tu původní zcela zastínila, se nazývá **Dalskabáty, hříšná ves** (1976). A přidejme ještě pantomimické ztvárnění biblických dějů **Am a Ea** (1977), převzaté z Divadla na provázku – jež zhmotnilo vyhnání z ráje.

## O současnosti skrze dějiny

Československá televize se ve své dramatické tvorbě dlouho vyhýbala náboženské tematice, hlavně té spojené s tehdejší současností. Mlčení mělo navodit dojem, že žádné aktuální problémy neexistují. Nanejvýš se čas od času vynořila historická témata, připomínající temná období církevních dějin. Například Alfred Radok režíroval v roce 1957 Feuchtwangerovu hru **Ďábel v Bostonu**, která se dotýká zlověstného čarodějnického třeštění v raných protestantských koloniích.

Zdá se však málo pravděpodobné, že by se tato inscenace měla jakkoli vztahovat k politickým procesům v Československu té doby (respektive navozovat povědomí souvislostí s nimi), jak někteří radokovští badatelé – zřejmě pod vlivem Vávrova **Kladiva na čarodějnice** (1969) – naznačují. Vždyť jen onoho roku 1957 u nás tuto čerstvě přeloženou hru uvádělo rovných sedm divadel (!) bezmála souběžně, její ideologická vhodnost byla tedy zaručená! Sotva však zjistíme, jak televizní zpracování dopadlo, protože se vysílalo naživo, a tudíž bez záznamu. Navíc mějme na paměti, že Feuchtwanger – stejně jako později Arthur Miller – sám přiznal, že na mysli měl zejména svévolná vyšetřování „neamerické činnosti“, která se v poválečném období v Americe rozhořela.

Jinou historickou záležitost zpracoval Antonín Moskalyk, když v inscenaci **Noc bez úsvitu** (1966) vylíčil bezohledné tažení inkvizice. Protože se však v té době již uvolňovaly ideologické zábrany, nacházíme tu důraz na svědomí a ochotu zaprodat se represivnímu systému. Tady by se už asi lépe daly odečítat případné jinotaje. Přidejme ještě **Pařížského kata** (Jan Matějovský, 1968), který čerpá z procesu s templáři z počátku 14. století.

Církevního pokrytectví – s dosahem však daleko širším – se dotýká moliérovská hříčka **Tartuffe 2** (1963), záznam divadelního představení z pražského Rokoka. **Zločin pátera Amara** (1968), Dudkův přepis de



Queirozova románu, nastoluje téma, v němž duchovní – a opět vlastně kdokoli, kdo by měl aktivně sloužit jako mravní příklad – podlehl světským pokušením, přibližuje uvažování i mentalitu člověka, jenž se vyvíjí ze zodpovědnosti za spáchané skutky. A bohužel nedochovaný **Jan Hus**, vysílaný v červenci 1968, měl zdůraznit, jak důležité je nepoddat se vnějšímu nátlaku. Vesměs tedy šlo o pořady, které již bylo možné vykládat v dalších významotvorných dimenzích...

Publicistické pořady začínají hlásat, že i věřící jsou rovnoprávními občany této země. Vznikají reportáže věnované odrazu náboženské víry v lidové kultuře. Z té doby pochází např. dokument **Via dolorosa** (1965), pojednávající o křížové cestě i o pašijové tradici v jihočeském Římově.

### Televize zpřístupnila divadelní představení

Velmi důležitou úlohou, již se televize tehdy zhostila, se stalo zprostředkování pozoruhodných kulturních statků, jinde nedostupných.

To se týká zejména televizních výprav do divadelních sálů, kde se mimo jiné vyhledávaly i lidové, často anonymní hry s výraznými náboženskými akcenty, vztažené nejen ke Kristovu narození či umučení, ale rovněž takové, které rozvíjely světské, např. milostné zápletky. Pro novodobé jevištní uvedení tyto texty nachystali zkušení divadelníci jako Jan Kopecký nebo E. F. Burian. Bohužel se tyto záznamy, cenné jako dokumenty tehdejšího uměleckého směřování, povětšinou nedochovaly.

Na počátku stojí Connollyho biblická parafráze **Černošský pánbůh a proroci**, jejíž záznam odvysílala ČST v dubnu 1964. Koncem roku 1967 následovala hra se starozákonním zakotvením **Život Josefa**, sepsaná polským renesančním dramatikem Mikolajem Rejem z Nagłowic. Největší přísun náboženské tematiky, těžící výhradně z tuzemského odkazu, nastal v rozmezí let 1968 a 1969. Tehdy mohli televizní diváci spatřit celou plejádu lidových her, jejichž novodobé nastudování respektovalo výchozí naivisticky patetické znění i původní výrazovou stylizaci. Realizovaly je přední profesionální divadla, ale i studentské, či dokonce dětské herecké soubory. Některé pořady obsahovaly záznamy, pořízené přímo v divadle, v několika případech se však představení přenesla do televizního ateliéru a teprve tam byla natočena.

Už názvy těchto děl dýchnou starobylostí: **Komedie o Anešce, královně sicilíánské, z dob, kdy rytíři pro dosažení slavného jména a cti po světě putovali; Komedie o Františce, dceři krále anglického, též Honzíčkovi, synu kupce londýnského; Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista; Lidová suita** (skládající se ze tří částí: Hra o svaté Dorotě, Salička a Žebravý Bakchus); **Komedie o přijetí svatých tří králů a o smrti krále Herodesa, Komedie o hvězdě aneb Sobotecké jablíčko; Rakovnická mše vánoční.**

V téže době se objevují hudební pásma s vánočními koledami, která nezastírají svůj náboženský původ ani zaměření – **Slyšte je pilně a neomylně, Půjdeme spolu do Betléma, U Betléma na tom place, Léhle tamhle v Betlémě.** Na obrazovky pronikla i Rybova **Česká mše vánoční**, která zazněla během slavnostní půlnoční mše v pražském kostele svatého Jakuba. Je pozoruhodné, že když se v době normalizace pořídil nový záznam „Rybovky“, musel se nazývat odlišně, zcela nenábožensky – totiž **Hej, mistře...**



## Jak vyhlíželo zpodobnění kněží

Všimněme si, jakými změnami prochází postava „sluhy božího“ v kinematografii – během 60. let se filmový farář ocitá v kolonce státní zaměstnanec. Jeho zobrazení se projevuje značnou členitostí. V Jasného **Všech dobrých rodácích** (1968) se duchovní vyznačuje pochopením pro své hříšné farníky, aniž by chtěl jakkoli zasahovat do složité doby násilného združstevňování. V Kunderově a Jirešově **Žertu** (1968) hluboce věřící hrdinův kamarád zosobňuje odpuštění, poznal, že člověk uvězněný v nenávisti není schopen smysluplně existovat.

Častěji je však kněz – nebo obecněji věřící člověk – představen jako opatrníkový človíček, který nechce mít žádné problémy se světskou vrchností; případně se náboženství prezentuje coby zlidovělý svéráz z minulých epoch, málokdy zosobňuje nesmiřitelný odpor vůči stávajícímu režimu. Tak postupovaly komedie **Procesí k panence** (1961) a **Bílá paní** (1965). I v otevřeně politických dramatech je postava kněze takto pojednána, protože vzdor, na který musí reagovat, zosobňuje někdo jiný: v **Noci nevěsty** (1967) se jí stává bývalá jeptiška, ve **Smuteční slavnosti** (1969) do popředí vystupuje zachmuřeně mlčenlivá vdova, která s nesmiřitelností hodnou antické tragédie prosazuje „nevhodný“ pohřeb svého muže, i posmrtně vykázaného z rodné obce. Naopak do karikatury neškodného národopisného obrázku kněze i pobožné báby, protože jiná věková kategorie zastoupena v příběhu není, dovedl Zdeněk Troška v sérii veseloher **Slunce, seno...** (1983/1989/1991).

V televizní tvorbě našla tato významová specifikace svůj výraz např. v Mahlerově a Růžičkově sci-fi komedii **Ta slepička kropenatá** (1970), kde je bezradný a snad i pohoršený farář konfrontován s prosbami muže, jemuž se po náhodném požití hormonálního přípravku mění pohlavní identita – jako kdyby se předvídal některé současné výstřednosti. Zato v příběhu s pohádkovými rysy **Zázrak v Oužlabičkách** (1972), dalším, stejně jako v případě předešlého rovněž zcela zapomenutého titulu, se požívačný a nadutý farář vyznačuje samými špatnostmi.

## Dilemata svědomí

V období těsně „pokrizovém“ nabídla Československá televize výpovědi, které – opět na historickém půdorysu – zkoumají, nakolik má člověk zůstat věrný svému přesvědčení. Takové námětové okruhy se objevují v několika komorně zacílených snímcích, mezi nimiž dodnes upoutává po verbální stránce skvěle pojednaný (Jiří Šotola) i střídme, s důrazem na herectví režírovaný **Julián Odpadlík** (1970). Jiří Bělka tu vypočetl dilemata dávného římského císaře, jenž bolestně zvažuje, zda má smysl stavět se na odpor novému náboženství, notně bojovnému a vítězně se šířícímu, jakým je právě křesťanství.

Inscenace **Kardinál Zabarella** (Jan Matějovský, 1968) a **Ohnivý máj** (Antonín Dvořák, 1974) se s trochou proklamativního balastu dotýkají tragického osudu kazatele Jeronýma Pražského, jenž po dočasném zaváhání následoval Husova příkladu a hrdinně zvolil smrt na hořící hranici. Přidat lze ještě **Králův kalich** (Jan Matějovský, 1974) s nejen věroučnými dilematy českého krále Jiřího z Poděbrad.

Souběžně se však prosazují i nenávistné, ideologicky podbarvené produkty, jež se vracejí k ostouzení náboženské horlivosti i zfanatizovaných církevních struktur jako nepřítel všeho lidského a pokrokového.



Stačí připomenout několik částí ze Sequensova seriálu **30 případů majora Zemana** (1974–1979), kde se kněží – jak upřesňuje znalec tohoto seriálu Daniel Růžička – paktovali se zločinci, emigranty a agenty, hromadili cennosti a majetek, který jim nepatřil, v církevních objektech přechovávali zbraně i nepřátele, aktivně brojili proti budování socialismu, a dokonce se v minulosti provinili spoluprací s gestapem.

Ideologickým požadavkům přístupní tvůrci využijí i amerického prostředí, aby ho v inscenaci **Ohnivý kříž** (Karel Pokorný, 1977) obvinili z tmářství a soudní svévole. Západní (tentokrát anglické) reálie byly rovněž zužitkovány v dalším prvoplánovém politickém dramatu **Čarodějky z Greenham Common** (Vladimír Kavčiak, 1985). V příběhu, inspirovaném skutečnými událostmi, měl být proti protestujícím antimilitaristickým aktivistkám použit středověký zákon namířený proti čarodějnictví...

Často se vyskytují zaujaté názory, v nichž církve brání vědeckému bádání, navíc někdy i svým vlastním, ovšemže duchovně osvíceným příslušníkům, kteří odmítali myšlenkovou zatuchlost, či jak si podmaňovala umělce. Takto diváky oslovil astronom Mikuláš Koperník, českými tvůrci zpodobněný v inscenaci **Konec knihy šesté** (Zdeněk Kubeček, 1972) a slovenskými ve snímku **Stoj, Slnko – hýb sa, Zem** (Zora Bachnárová, 1971), přírodovědec a genetik Gregor Mendel ve **Stromu vědění dobrého** (Jiří Bělka, 1976), vynálezce bleskosvodu Prokop Diviš ve stejnojmenné inscenaci (Jiří Bělka, 1977), pedagog Bernard Bolzano v **Zákonu rovnosti** (Evžen Němec, 1979) nebo třeba jazykovědec Josef Dobrovský ve volně návazných titulech **Čas obvinění** (Vladimír Kavčiak, 1984) a **Čas zrání** (Vladimír Kavčiak, 1985).

Mezi zvláště oblíbené postavy patřil biskup Jednoty bratrské Jan Amos Komenský, nucený vystěhovat se z vlasti. Jako zosobnění ryzosti a současně jako oběť náboženské nesnášenlivosti našel uplatnění v mnoha televizních pořadech dokumentárních i hraných. Připomeňme alespoň názvy: **Učitel národů, Pocta Janu Amosu Komenskému, Truchlivý mír, Mysterium naturae, Světlo z temnot**. Všechny opěvují Komenského mravní velikost a ušlechtilost oproti vládnoucí nesnášenlivosti a fanatismu, výsledek často propadá k popisnosti a k vytěšňování jeho kněžství.

Pozornost přitahovali nejen vědci a myslitelé. Zdánlivá bezkonfliktnost historického ukotvení, pro jistotu zaštitěného frázemi o boji s utlačovateli, vyzývala k příběhům, jež zkoumaly nadčasově platné procesy, třeba jak byli pronásledováni všichni, kteří svému svědomí přikládali zásadní význam a odmítali se přizpůsobit vnučeným poměrům. Ale ani tehdy se autoři nevyhnuli podezření, že zastřeně šíří podvrtné myšlenky – třeba pronásledování jinověrců v **Psí kůži** (1983), kterou scenárista Vladimír Körner a režisér Antonín Moskalyk zasadili do reálií třicetileté války v časech vítězí rekatolizace, prý mělo alegoricky odkazovat k disidentům, tudíž se tento titul vrátil na obrazovky až po pádu komunistického režimu.

V 80. letech nabídla tehdejší ČST dvě důležité položky, které sice můžeme chápat jako ostře proticírkevní (spíše než protináboženské), ale současně z nich lze odečítat, že je důležité vzepřít se arogantní moci, ať již se zaštiťuje čímkoli, případně že i kněz jako kterýkoli jiný člověk má svědomí a musí se rozhodnout, jak se ve vypjaté situaci zachová.

K prvnímu případu, tedy zneužití moci, se vztahuje soudní drama **Políčko** (1984). Režisér Jiří Bělka, opírající se o scénář J. S. Kupky, vychází ze skutečných událostí z konce předminulého století. Vypráví, jak se redaktor brněnského deníku *Rovnost* ujal obhajoby drobného sedláčka, jehož jeden pozemek si chce přivlastnit všemocný arcibiskup Kohn. Autoři pracují se schématy oblíbenými i v zahraničí, kdy se novináři



(nebo také právníci) nezištně – z pouhého soucitu nebo také pod vlivem oprávněného rozhořčení – ujímají bezmocných lidí, jimž se ubližuje. Musíme podotknout, že opatřit vysokého církevního hodnostáře (jmenovitě olomouckého arcibiskupa Kohna) židovským původem lze označit za obratný dramaturgický tah – podprahově navozuje antisemitské konotace, naznačuje, že mezi církvemi nakonec není valného rozdílu.

Téma svědomí akcentuje v dosti modelovém rozvržení snímek **Polní mše** (1988). Příběh, napsaný Karlem Valterou a režírovaný opět Jiřím Bělkou, se odehrává za první světové války na italské frontě a uprostřed všeobecného zmaru rozkrývá, za koho nebo za co, za jaké hodnoty by se lidé měli modlit, jmenovitě nejen lékaři, ale zejména vojenští kaplani ze zneprátelených vojsk, které osud zavál do jednoho poničeného kostela. Snímek vznáší otázku smyslu fanatického běsnění, jež pohlcuje jakékoli lidství i soudnost.

Vidíme tedy, že leckteré televizní pořady, vznikající během 70. a 80. let, mohly být interpretovány nejen v souladu se žádoucím ideologickým vyzněním (jak předpokládal spíše než autorský tým jeho cenzorský dohled), ale dovolovaly aktualizovat i výklad opačný. Téma nátlaku a zneužívání moci, téma věrnosti svědomí, téma zásadovosti zůstává zkrátka nadčasovým a není jednoduché jej vtěsnat do nějaké politické nebo ideologické přihrádky.

Normalizační režim však produkoval proticírkevně zaměřené pořady do poslední chvíle – slovenský dokumentární seriál o pěti částech **Kříž v osidlach moci** se začal vysílat od května 1989. Hraný seriál **Roky prelomu** (1989) měl podle tvrzení svých tvůrců rekonstruovat poválečnou cestu komunistů k převzetí moci (s přihlédnutím k poměrům na Slovensku) a mimo jiné se dotkl i procesu s „kněžským“ prezidentem Tisem coby zosobněním klerofašistického Slovenského štátu. O jejich úspěšném propagandistickém působení však lze pochybovat, ani dobový ohlas nehýřil nadšením. Ve výčtu pominutelných normalizačních produktů by neměl chybět ani televizní discomuzikál **Stvoření světa** (1989), který starozákonní látku zbavil jakéhokoli mysteria a neobratně ji posunul k rozverně, vizuálně nablýskané písničkové zábavě.

Připomeňme si, že téměř symbolicky se jedním z posledních televizních počínů s náboženskou tematikou, současně jako by předjímajících budoucí změny, stalo ve sledovaném období, vatikánské svatořečení Anežky Přemyslovny – přímý přenos zajišťovaný vatikánskou televizí trval půldruhé hodiny a vysílal se dopoledne 12. listopadu 1989. Režijní dohled měl František Filip, známý tvůrce mnoha dodnes oblíbených pořadů. O pár týdnů později se dosavadní všeobjímající mocenské struktury zhroutily...

### Pojetí víry a jeho divácká interpretace

Nabízí se otázka, zda a nakolik se lišila proticírkevní propaganda ve filmu a naproti tomu v televizi. Pokud odmyslíme nenávislné karikatury, příznačné pro dobu stalinismu, filmaři dozajista nabídli vícero titulů, ať již v nich církev, potažmo kněží vystupují jako protivníci stávajícího politického zřízení, protože na svou stranu chtějí strhnout vírou zaslepené jedince i jejich děti (jak to dokládá zejména drama **Kráľci ve vysoké trávě**), nebo se více či méně ustrašeně snaží uhájit i v nepříznivých poměrech své okleštěné pozice a vyhýbat se z jejich pohledu zbytečným konfliktům s mocenskými orgány (např. komedie **Bílá paní** a zvláště politická podobenství **Noc nevěsty** a **Smuteční slavnost**).

V televizi naopak nalezneme relativně málo hraných děl (dokumenty či reportáže vznikaly častěji), která by se zabývala otázkou víry, náboženství a postavením kněží v socialistické společnosti. Zjevně se chtěla vyhnout tomu, aby popouzela zejména venkovské (vesnické) obyvatelstvo, kde „ideové tmářství“ přetrvávalo nejsilněji. Volila proto takřikající cestu oklikou: zejména na příkladech z minulosti zdůrazňovala



fanatismus církevních – přirozeně katolických! – představitelů, kteří brutálně potlačovali vše, co považovali za podvrtné, to znamená v první řadě nekatolická vyznání. Další tematická linie v televizní tvorbě zdůrazňovala pokrytectví, kdy církev – a opět především její hodnostáři – činila zhusta pravý opak toho, co hlásala.

Jak již bylo výše zmíněno v souvislosti s **Psí kůží**, ani umístění do minulosti, ani pronásledování jinověrců nezabránilo cenzuře v „jinotajném přečtení“. Že taková interpretace nemusela být úplně bezdůvodná, nasvědčuje jedno svědectví, podle něhož i pověstné **Temno**, zcela poplatné stalinistickému duchu, mohlo být interpretováno jako podobenství o násilí, jakého se dopouštěli komunisté. Každopádně se ukazuje, že každý divák – v závislosti na své duchovní vyspělosti – vkládá do výkladu libovolného díla postoje a očekávání, jež se mohou stát i zcela protikladnými vůči původně zamýšlenému vyznění.

20. 7. 2020

---

*Autor se narodil roku 1958 v Písku, vyrůstal v Putimi. Absolvoval Filozofickou fakultu UK, obor divadelní a filmová věda. Zaměstnán byl v Československém filmovém ústavu, v Týdeníku Televize, nyní pracuje v České televizi. Je členem identifikační komise Národního filmového archivu, přispívá do Týdeníku Rozhlas. Dlouhodobě zkoumá českou i zahraniční filmovou tvorbu v totalitních podmínkách (sborníky Film a dějiny). Sepsal řadu studií věnovaných českým i zahraničním filmařům, některé rozpracoval do monografických publikací či pro vzdělávací cykly Českého rozhlasu.*