

MARTIN PLEŠTIL / 11. 3. 2026

Za volantem nepřítel

Nebohé dispečerky sedí před blikající mapou Prahy, přijímají telefonáty od zákazníků a snaží se na taxikáře delegovat práci. Panuje přetlak a chaos, nemají dostatek aut. Pravda je však jinde. Vykutálení taxikáři zevlují v hospodě a odmítají pracovat. Dispečerky jsou z nich unavené, nedá se však nic dělat. Jsme v první polovině roku 1968 a liberalistické tendence protnuté západním smýšlením, které pochopitelně práci nemá v lásce, ohrožují nejen životnost taxislužby, ale celý stát.

Film *Za volantem nepřítel* (1974) na příkladu taxikářského mikrokosmu reviduje události Pražského jara. Stranou vyhledávanou agitku, jež by se jasně vymezila vůči nedávným událostem, natočil Karel Steklý. Normalizace dlouhodobě trpěla nedostatkem aktuálních námětů. V letech 1974 a 1975 se tak barrandovská produkce tento trend rozhodla razantně zvrátit. První jmenovaný rok jich z celkové produkce 30 titulů přinesl hned 20.[1]

Jakkoli se mezi ně počítá i třeba hravá a ideologií nezatížená komedie Václava Vorlíčka *Jak utopit dr. Mráčka*, drtivou většinu filmů tvořila díla jako *Noc oranžových ohňů*, v němž se zarytý komunista svého světonázoru hrdinsky nevzdá ani pod vězeňským tlakem, rozmáchlý muzikál s Karlem Gottem *Hvězda padá vzhůru*, jenž je bizarní variací příběhů Švandy Dudáka, tentokrát odmítajícího prohnílý západní styl života a kariéry, nebo psychologické drama *Kdo hledá zlaté dno* o mladém muž odmítajícím maloměšťáctví díky tvrdé práci a mužským vzorům.

Všechny filmy natočili již etablovaní režiséři. Jakkoli normalizační kinematografie prahla po mladých tvůrcích s čistým štítem, musela spoléhat hlavně na starší a zkušené režiséry, neboť kvalita začínajících svazáků byla tristní. Ladislav Rychman byl ozkoušeným žánrovým tvůrcem, Jiří Menzel *Zlaté dno* natočil jako pomyslný odpustek, uvědomělý Jaroslav Balík a Antonín Kachlík se požadavkům ochotně přizpůsobili. Karel Steklý patřil mezi služebně nejstarší. Jeho nejambicióznější období ale přišlo právě se

sedmdesátými léty, byť už byl starší sedmdesáti let. A právě on si troufl na „kritické“ zhodnocení událostí roku 1968, do čehož se řadě tvůrců nechtělo.

Steklý začínal v Osvobozeném divadle jako inspicient nebo rekvizitář. Během první republiky psal scénáře k úspěšným veselohrám, režírovat začal až po válce, jeho debut *Průlom* (1946) je příznačně považovaný za vůbec první film uvedený pod hlavičkou nově zestátněné kinematografie. Umělecký věhlas si zajistil hlavní cenou v Benátkách oceněným filmem *Siréna* (1947), v němž poetický obraz snesl práci s rodinným i sociálním dramatem z řad dělnické rodiny během probíhající stávkový horníků. Posléze Steklý rozjel značně didaktičtější a ideologicky ještě pronikavější filmy, jako například opulentní *Anna Proletářka* (1952). Stal se ideálním kandidátem pro adaptaci komunismem ohýbaného Jiráskova díla (*Temno* z roku 1950), dnes si jej připomínáme díky divácky oblíbené adaptaci Švejka (1956 a 1957) a pozdějším veselohrám *Slasti otce vlasti* (1969) či *Svatby pana Voka* (1970).

Šlo o řemeslně precizního režiséra, pro něhož však v rozvolněném období šedesátých let nebylo místo. Filmů natočil jen pár, byl zastíněn novovlnným proudem i dravějšími mladými tvůrci, kteří objevovali dříve upozaděné žánrové modely. S normalizací se tak prorežimnímu tvůrci otevřely dosud největší kariérní možnosti. Mohl pracovat na velkých filmech, stát jej pro jeho oddanost pravidelně oceňoval. Šlo o člověka, jenž neposkytoval mnoho rozhovorů. Údajně chtěl, aby za něj mluvila především jeho tvorba.[2] Obecně byl vnímán jako sám sebe neupřednostňující autor, spolehlivý dělník kultury. Vždy prý myslel hlavně na diváky. Jak ironické, že právě jim v sedmdesátých letech nadělil ubíjející filmy, na něž do kina nikdo nechodil a dnes hnijí v propadlišti dějin.

Točil film ročně, roku 1973 se dostal k adaptaci svého satirického *Hrocha*, s jehož námětem přišel již v šedesátých letech. Alegorie s mluvícím sudokopytníkem je Steklého ryze autorským projektem, do té doby spoléhal především na literární předlohy. *Hroch* jímá absurdní bezradnost a jeden z nejvíce nechtěných dadaistických zážitků normalizační kinematografie. Započal Steklého tematickou trilogii, jež urputně hájí nové pořádky a odsuzuje liberalistické tendence. Druhým příspěvkem se stalo právě taxikářské drama *Za volantem nepřítel*.

Dramaturgickou výjimečnost titulu podtrhuje, že autorem námětu byl Miroslav Müller, roku 1972 jmenovaný vedoucím oddělení kultury ÚV KSČ, jenž ve funkci v mnoha ohledech přesahující důležitost ministra kultury zůstal až do revoluce. Ten mimo to pod uměleckými pseudonymy psal texty k různorodým písničkám i literární díla, jež se vyznačovala komunální satirou, jednoduchým humorem a kritikou společenských nešvarů. Jeho jediný filmografický počín je však značně fatalistický a vážný. Film byl realizován pod přímým dozorem Ludvíka Tomana, tehdejšího ústředního dramaturga na Barrandově, ke konzultaci byly přizvány i další stranické špičky.[3]

Cílem filmu bylo jasně odsoudit Pražské jaro, vykreslit beznadějnou kapitolu dějin, po níž přijde světlo. Většina taxikářů do sebe přes den leje pivo, jiní zase na Václaváku vozí dívku oděnou v plavkách a kupují jí zmrzlinu. Po ulicích pobíhají karikované máničky, jedna z nich má na triku krkolomně napsané jméno Jimmyho Hendrix. Mladí vlasáči hlásající Dubčeka jsou agresivní, utlačují ty, kteří se hlásí k poctivému komunismu. Otevřeně je kritizována role médií, jež liberálním zprávám dává prostor. Vyvolávači prodávající noviny hlásí šokantní zprávy o nových skutečnostech v případě smrti Jana Masaryka, zprávy rádoby mimoděk dotvářejí dobový kolorit. „Jsme pro marxismus, leninské pojetí se pro naši zemi nehodí,” říká jeden z dotazovaných. Václav Neckář zde ztvárnil drobnou roli extravagantně oděného hudebníka, trochu sebezpytujícím stylem, jenž kabrioletem odjíždí z luxusní restaurace, v níž není místo pro jednu z uvědomělých postav.

Dekadentní doba, kdy lidé nechtějí pracovat, nabízí ve filmu jen dva opěrné majáky. Ředitele taxislužby Mudrocha a hlavního dispečera Chaluše. Ti ztělesňují jediné, pomyslně donkichotské figury, které se nebojí rozverným a hulvátským taxikářům vzdorovat. Když odmítají kšefty, Chaluš je neváhá s vlastním nasazením zastoupit. Chce být dobrým a prospěšným člověkem. Mudroch je zase starší autoritativní postavou, jež nepřestala věřit v komunistický ideál navzdory dobovému tlaku. Neochvějnou stabilitu poskytuje i rodině, navzdory tomu, že se jej manželka od zarytého přesvědčení snaží při v práci se stále vyostřující situaci odradit. Jeho syn Milan, s oblibou jezdící na motocyklu, symbolizuje naději uvědomělého, zároveň stále živelného mládí. Donáší totiž otcí pozitivní zprávy o tom, že dělníci pražské Pragovky sepsali otevřený dopis vymezující se vůči probíhajícím událostem, což se skutečně stalo.

Funkce vyprávění tkví v zachycení odstrašující doby, která se už nesmí opakovat. Milan je však jedinou postavou, s níž se mohou mladí jakž takž ztotožnit. Jinak jsme odkázáni na takřka exploatační zhýralost taxikářů, kteří se rozhodnou Mudrocha svrhnout poté, co odmítne zvýšení platů. Obě strany hledají podporu ve vyšších kruzích, ty se však revoltujících událostí zaleknou. Mudroch je degradován na obyčejného taxikáře, této role se však chopí se ctí. Chaluš mezitím řeší především partnerské problémy, neboť vztah s jeho manželkou Zdenou je ohrožen zemi navštěvujícím emigrantem – bývalým přítelem Zdeny, který ji láká na Západ, zatímco je vykreslen jako arogantní kapitalista. Dokáže Zdeně nabídnout luxus, na rozdíl od Chaluše. Ten se pro své přesvědčení a poctivé jednání setkává s odmítavým přístupem ze strany číšníků i policistů. Být poctivý je totiž nežádoucí.

I když v taxislužbě nikdo nepracuje, stále nějak funguje. Ne všichni jsou proti Mudrochovi. Jeden taxikář neustále chodí se svým štěňátkem, za což se mu ostatní vysmívají. Právě on se rozhodne Mudrochovi v rámci možností pomáhat. Pak ale tato vazba z příběhu vymizí, stejně jako řada dalších ledabyle nahozených motivů. Osobní linie jsou do systému a společnost kritizujícího vyprávění křečovitě našroubované. Buď film není skoupý na směšně bizarní momenty, většinu času sledujeme kolotoč přílišně napsaných dialogů. Oproti explozivně zvrácenému *Hrochovi* jde o titul značně sterilní. Dramaturgická bezradnost je provázána s inscenační těžkopádností, postavy vidíme nehybně hovořit ve staticky komponovaných záběrech.

Film je snímán na širokoúhlý barevný materiál, jenž sám o sobě křičí velkolepostí. Většinu stopáže jsme zavřeni v umaštěných interiérech a garážích, případně krátce prolétáme Václavským náměstím, koupalištěm a restauračními zařízeními. Pomyslně poetickým leitmotivem jsou panoramatické záběry pražských dominant podkreslené vážnou klavírní hudbou. Právě tento výjev i celý film uzavírá, poté, co Mudroch na následky zranění způsobených taxikáři zničenou brzdou umírá. Tentokrát ale za doprovodu burčujících tónů dechových nástrojů. Když Mudroch umírá, ještě dokáže po vzoru antických tragédií pravit: „Vraždit mohou. Ale vyhrát schopni nejsou. Nikdy.” Praha jako semeniště hříchu je tak smrtí pomyslně očištěna, blízká se na lepší časy. Právě díky neochvějné síle jedinců, kteří si uvědomují, že nejdůležitější je boj za ideály. Konkrétní mechanismy nadcházející změny režimu však příznačně ukázány nejsou.

Volba taxikářského prostředí je pak mimořádně úsměvná, jelikož zrovna roku 1976 se pražské taxislužby potýkaly s problémy spojenými se vzrůstající popularitou automobility: „Kupříkladu zpráva o cestovním ruchu v Praze za rok 1976 vytýkala hlavnímu městu nedobrou praxi existující v místní taxislužbě, svěřené hned několika podnikům, kdy byla veřejností kritizována nedostatečné úroveň dispečinku poptávaných vozů, a to zejména v nočních hodinách z ruzyňského letiště nebo opačným směrem.”[4]

Kromě propagačních zpráv během produkce filmu o něm dobový tisk moc nereferoval. Většinou mu byl ke cti přičten pokus o nelehké zhodnocení nedávných událostí. Pilíř komunistického psaní o filmech Jan Kliment ve svém textu zmiňuje, že dramaturgické a realizační nároky musejí být obecně větší.[5] *Za volantem nepřítel* společně s filmy *Sokolovo* (1974) nebo *Tobě hrana zvonit nebude* (1975) oceňuje, jelikož se nevyhýbají potřebné a složité věci artikulovat. Z jeho stati je však jasně čitelné, že čeští filmaři kvalitativně pokulhávají a musejí zabrat. Sborník *30. výročí znárodnění čs. kinematografie* film také označuje za pokus o zobrazení kritického období, za ideově umělecky zdařilé ale považuje Vávrovy historické opusy.[6]

Stanislav Jaga film v *Nové svobodě* označuje za věrnou kroniku doby, nezkreslující dokument naší nedávné historie.[7] „Bude značným přínosem zejména pro ty, kteří ještě v krizovém období pro svůj věk či názorovou nezralost nebyli s to posoudit objektivně tehdejší politickou situaci,” píše, uměleckou reflexí se však vůbec nezabírá. Zmínění výchovného a oči otevírajícího díla je klíčové. Stejně o filmu přemýšlel i představitel Mudrocha Miloš Willig v rozhovoru pro časopis *Květy*. [8]

„Přesto, že se poměry konsolidovaly, myslím, že je důležité se k této době vracet. Už kvůli mladým lidem. Tenkrát jim bylo dvanáct, třináct. Dnes dospívají. Aby pochopili! Mnoho diváků se bude moci podívat na situaci s odstupem let, budou mít možnost o filmu hovořit, diskutovat, konfrontovat. V tomto filmu jsem hrál skutečně rád,” říká poté, co mimo jiné zmiňoval: „V roce 1968 jsem se v mnoha lidech velice zklamal. Nejen politicky, ale lidsky. V té těžké době jsem ztratil řadu přátel. Ne svou vinou. Oni se mě změnili. Mnozí z nich se ke mně nezachovali pěkně. Samozřejmě, mohl jsem žít plně i bez nich, ale mrzelo mne to. Když potom zvítězilo nové vedení strany, neoplácel jsem stejnou.” Obsazení Williga je tak v mnoha ohledech více než výmluvné. Herec se objevil i v dalším Steklého filmu *Tam, kde hnízdí čápi* (1975), který je posledním dílkem

účtující s rokem 1968. A nejen s ním. Vyprávění se totiž rozpíná také do roku 1948 a hledá napříč dvaceti lety paralely, tentokrát ze zemědělského prostředí.

Za volantem nepřítel si vysloužil cenu na italském festivalu pracujících Avellino, společně s dalším československým filmem *Dvacátý devátý* (1974), jenž obdržel Zlatou plaketu. *Nepřítel* získal Stříbrnou plaketu a cenu za námět. Porotě tehdy předsedal scenárista nejen neorealistických filmů Cesare Zavattini.

O Karlu Steklém časopis *Záběr* tehdy napsal: „K většině jeho filmů se budeme vracet nejen v televizních retrospektivách, ale jako k živým dílům filmové současnosti.”[9] Reprízované jsou dnes pouze jeho veselohry, jež mají svým laděním mnohem blíže k prvorepublikové tradici. *Za volantem nepřítel* představuje obskurní a ve své těžkopádné neohrabanosti fascinující artefakt a svědectví o tom, jak těžko se dá ideologická tíha přetavit v dobrý film, navzdory očividnému přesvědčení většiny zúčastněných.

Za volantem nepřítel (Československo 1974), režie: Karel Steklý, scénář: Miroslav Müller, Karel Steklý, kamera: František Uldrich, hudba: Jan Seidel, hrají: Miloš Willig, Libuše Řídelová, Petr Skarke, Regina Rázlová, Karel Hábl, Svatopluk Matyáš a další. Filmové studio Barrandov, 93 min.

Poznámky:

[1] *Panoráma: sborník filmových teoretických statí*. Praha: Čs. filmový ústav, s. 16.

[2] *Vlasta*, 21. 11. 1973, s. 8.

[3] Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011, s. 246.

[4] Pavel Mücke, Normalizovaný cestovní ruch a pohostinství v Praze. In: *Pražský sborník historický* 51, 2024, s. 224.

[5] *Rudé právo*, 28. 2. 1976, s. 5.

[6] Slavoj Ondroušek, 30. výročí znárodnění čs. kinematografie: 1945–1975: *Sborník dokumentů z r. 1975*. Praha: Čs. filmový ústav 1976, s. 75.

[7] *Nová svoboda*, 17. 10. 1975, s. 6.

[8] *Květy*, 9. 1. 1975, s. 39.

[9] *Záběr*, 26. 9. 1975, s. 3.