

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Trezorové filmy v Československu a jejich tvůrci:
Vybrané příklady**

Martin Steinbach

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra historických věd

Studijní program Historické vědy

Studijní obor Moderní dějiny

Diplomová práce

**Trezorové filmy v Československu a jejich tvůrci:
Vybrané příklady**

Martin Steinbach

Vedoucí práce:

PhDr. Lukáš Novotný, Ph.D.

Katedra historických věd

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2015

.....

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce PhDr. Lukáši Novotnému, Ph.D. za jeho odbornou pomoc, vstřícnost, cenné rady a za jeho čas, který mi věnoval při vedení mé práce.

Obsah

Úvod.....	7
1. Vývoj československé kinematografie do počátku 70. let 20. století... 12	
1.1 Kinematografie od konce druhé světové války	12
1.2 Nová vlna.....	21
1.3 Nástup normalizace	24
2. Cenzura a trezorový film.....	28
2.1 Filmová cenzura v Československu	28
2.2 Trezorový film	32
3. Karel Kachyňa – Ucho	37
3.1 Karel Kachyňa	37
3.2 Ucho	40
3.3 Konflikt s režimem	44
4. Zdenek Sirový – Smuteční slavnost	48
4.1 Zdenek Sirový.....	48
4.2 Smuteční slavnost	50
4.3 Konflikt s režimem	52
5. Otakar Vávra – Kladivo na čarodějnice	57
5.1 Otakar Vávra.....	57
5.2 Kladivo na čarodějnice.....	60
5.3 Konflikt s režimem	63
6. Zdeněk Podskalský – Bílá paní	68
6.1 Zdeněk Podskalský.....	68
6.2 Bílá paní.....	71
6.3 Konflikt s režimem	73

7. Jiří Menzel – Skřivánci na niti	78
7.1 Jiří Menzel	78
7.2 Skřivánci na niti.....	81
7.3 Konflikt s režimem	84
8. Vojtěch Jasný – Všichni dobří rodáci.....	89
8.1 Vojtěch Jasný	89
8.2 Všichni dobří rodáci	92
8.3 Konflikt s režimem	95
Závěr.....	100
Seznam použitých zdrojů.....	103
Resumé.....	107

Úvod

Film jakožto masmédiu byl na českém a slovenském území od únorového puče v roce 1948 hojně využíván státním komunistickým aparátem. Předkládaná diplomová práce se však zaměřuje především na příklady těch režisérů (a jejich filmů), kteří v druhé polovině šedesátých let minulého století svojí tvorbou vystoupili proti naplánované ideologické schematičnosti a rozhodli se v rámci vlastních děl pro určitou formu politické nebo společenské kritiky. Tato díla však neušla pozornosti s normalizací znovuobnovené cenzury, byla označena za zakázané neboli „trezorové“ filmy a na dvě desítky let odstraněna z distribuce a promítání. Toto téma jsem si pro svoji diplomovou práci vybral z důvodu nepříliš rozsáhlého zpracování dané problematiky a také proto, že jsou trezorové filmy příkladnou reflexí doby a zacházení s nežádoucí kulturní tvorbou. Hlavní výzkumnou otázkou této práce je pak zhodnocení konkrétních důvodů, jež se rozcházely se stranickou totalitní ideologií, a kvůli kterým byly jednotlivé filmy zakázány. Dále pak zaměřit se na vymezení stěžejních momentů v historickém vývoji tuzemského filmového průmyslu a na fungování cenzurních aparátů, které omezovaly svobodnou tvorbu v Československu.

První část práce stručně přibližuje vývoj československé kinematografie od konce druhé světové války do nástupu normalizace. Nejprve je analyzována cesta k zestátnění tuzemského filmu, kdy šlo v podstatě o snahu o nezávislost tvůrců na bohatých investorech, což ovšem následně vedlo k využití tohoto masmédiu ve prospěch státní (socialistické) ideologie. Poté je věnován pohled na založení československé filmové školy FAMU v Praze v roce 1946 a jejím prvním studentům a vyučujícím. Dále je pozornost zaměřena na filmovou produkci padesátých let, kdy se žánrově prosadil socialistický realismus a jednoduchý budovatelský film. Tento trend byl později mírně oslaben (především díky událostem spojenými s vývojem po projevu Nikity

Chruščova na XX. sjezdu KSSS v únoru 1956) a na československém území se objevily pokusy o ideologicky a žánrově složitější díla. Tyto tendence však byly rázně utnuty v roce 1959 na filmovém festivalu v Banské Bystrici. Zde cenzura tvrdě postihla filmy *Tři přání* Jana Kadára a *Elmara Klose*, *Zde jsou lvi* Václava Kršky, *Hvězda jede na jih* Oldřicha Lipského nebo *Velká samota* Ladislava Helgeho. Tuzemská kinematografie se však přibližně v letech 1962 a 1963, kdy byla zrušena umělecká rada FBS a kdy došlo k postupnému přehodnocení tvrdých banskobystričských direktiv, dostala z tvůrčí deprese.

S nástupem tzv. „Nové vlny“ zažila československá filmová tvorba pravděpodobně své kvalitativně nejneprodnější období, čemuž se dostalo uznání i v zahraničí. Mladí absolventi pražské FAMU, jakými byli například Jiří Menzel, Vojtěch Jasný, Miloš Forman, Věra Chytilová, Štefan Uher nebo Evald Schorm, opustili stranou nastolenou schematičnost a mnohdy se ve svých filmech odhodlali i k poměrně otevřené společensko-politické kritice. Vznik několika nových uměleckých žánrů a relativně nezávislá tvorba na ideologických požadavcích totalitního státu však ustala se sovětskou okupací v srpnu 1968 a s násilným ukončením Pražského jara. Následná normalizace a s ní spojená kádrová obměna vedení v československém filmovém průmyslu nebo odchod mnoha významných tvůrců do emigrace, zapříčinily postupný kvalitativní úpadek tuzemské kinematografie. Do snímků se vrátila schematičnost a mnoho děl nepostrádalo propagandistický charakter, čímž se z filmu jako takového stala opět jakási „ideologická služka“ režimu.

Druhá kapitola je věnována fenoménu filmové cenzury v rámci Československa, speciálně pak vysvětlení pojmu tzv. „Trezorového filmu“, což je také jedním z ústředních témat této práce. Následuje krátký pohled na přelom osmdesátých a devadesátých let minulého století, kdy došlo k opětovnému uvolnění politicko-společenské situace a s tím

spojeným přehodnocováním dříve zakázaných snímků. V této části je věnován stručný pohled na historii filmové cenzury na našem území od první republiky (vznik cenzurního poradního sboru Výnosem Ministerstva vnitra v roce 1919), přes období protektorátu, až do cenzurních opatření komunistického režimu v Československu (založení Hlavní správy tiskového dohledu v roce 1953 nebo fungování Ideologického oddělení ÚV KSČ). Kapitulu pak uzavírají analýza a příklady trezorového filmu v porovnání s obdobnými cenzurními zásahy v ostatních zemích východního bloku a pohled na postupný proces navrácení zakázaných snímků do distribuce.

Následujících šest kapitol je věnováno konkrétním příkladům trezorových filmů v Československu. Jedná se o snímky *Ucho Karla Kachyni*, *Smuteční slavnost Zdenka Sirového*, *Bílá paní Zdeňka Podskalského*, *Kladivo na čarodějnice Otakara Vávry*, *Skřiváci na niti Jiřího Menzela* a *Všichni dobří rodáci Vojtěcha Jasného*. Každá z těchto částí obsahuje nejprve pohled na vývoj kariéry jednotlivých režisérů a zhodnocení jejich tvorby v kontextu tuzemské kinematografie. Následuje stručný popis děje onoho zakázaného filmu se zohledněním důvodů, proč byl následně stažen z distribuce, nebo bezprostředně po svém dokončení umístěn na index zakázaných děl.

Téma trezorových filmů není v rámci české nebo slovenské odborné literatury nijak obsáhle zpracováno. Diplomová práce vychází z několika hlavních knih a článků k tématu. Těmi jsou především práce filmového historika Jana Žalmana s názvem *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, která obsahuje detailní pohled na téma filmové cenzury v československé kinematografii, ale postrádá hodnocení několika snímků, které autor nestihl zpracovat po jejich znovuuvedení po pádu komunistického režimu. Jan Žalman zemřel v roce 1990. Dále pak mnohé odborné články a studie ve filmovém časopisu *Illuminace*, které se zaměřují na výše zmíněné téma. Autoři, kteří se touto

problematikou zabývají, jsou například Jan Lukeš, Ivan Klimeš nebo Jindřiška Bláhová. Velice přínosná byla také rozsáhlá publikace *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně* kolektivu autorů, který sestavila Stanislava Přádná. Tato práce se věnuje výhradně filmům československé nové vlny, kde hrají trezorové filmy výraznou roli. Zajímavý „třetí“ pohled na danou problematiku a nabídla práce anglického historika Petera Hamese s názvem *Nová vlna*. Přínosným jsem rovněž shledal knihu Josefa Škvoreckého, který ve své knize *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu* vzpomíná na jednotlivé tvůrce nové vlny a hodnotí jejich díla v rámci celkového přínosu českému a slovenskému filmu.

V souvislosti s kapitolou o vývoji tuzemského filmového průmyslu bych vyzdvihl podrobnou práci Petra Bilíka *Panorama českého filmu* a Jana Lukeše *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Pro kapitolu věnované cenзуře jsme použil například knihu Dušana Tomáška *Pozor, cenzurováno!* aneb *Ze života soudružky cenzury* nebo sborník editora Jana Táborského *Securitas imperii: sborník k problematice bezpečnostních služeb*. Následující části zaměřené na nástup normalizace a jejího vlivu na tuzemskou tvorbu čerpají především z publikací Štěpána Hulíka – *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Jana Lukeše – *Pád vzestup a nejistota. Český film 1970–1996* či Jiřího Hoppeho – *Normalizace a československá kinematografie*. K závěrečnému pohledu na povolování trezorových filmů v letech 1989 a 1990 přispěl například článek *Ven z trezoru. Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let* autorky Jindřišky Bláhové. K rozkrytí témat a významu jednotlivých filmů výrazně přispěly publikace, které se konkrétně vztahují k oné hlavní šestici zkoumaných děl. Mezi tyto práce patřily například paměti tvůrce Zdenka Sirového *... není zač, řekl Bůh: Vyprávění filmového režiséra* nebo sbírka kolektivu autorů sestavená Brianou Čechovou *Všichni dobří rodáci*.

V rámci použitých metod a postupů v rámci mého historického bádání, tak pomocí přímé metody a prací s jednotlivými prameny jsem postupně zjišťoval a popisoval fakta ohledně historického vývoje československé poválečné kinematografie. Kombinací diachronního a synchronního přístupu jsem zkoumal osobní historii jednotlivých tvůrců a jejich význam, díky kterým se tito umělci zapsali a čím přispěli do kulturního vývoje ve svém žánru. Ve své práci jsem pouze okrajově využil statistických metod a technik (například při zkoumání seznamového výčtu zakázaných filmů v různých časových obdobích) a komparativní metodou jsem posléze určil jednotlivé důvody, kvůli kterým byly zkoumané snímky umístěny do trezoru.

1. Vývoj československé kinematografie do počátku 70. let 20. století

1.1 Kinematografie od konce druhé světové války

S koncem druhé světové války bylo hlavním tématem českých politiků konsolidovat území Československa. Dočasná vláda Zdeňka Fierlingera, která vznikla jako kompromis mezi londýnským a moskevským exilem a byla oficiálně ustanovena v dubnu 1945 v Košicích, měla zajistit stabilitu v prvních poválečných měsících. Zásadní problémy týkající se například zestátnění průmyslových podniků nebo konfiskace majetku etnických Němců a Maďarů řešily dekrety navráťivšího se prezidenta republiky Edvarda Beneše.

V prvních parlamentních volbách po druhé světové válce, v květnu 1946, přesvědčivě zvítězila Komunistická strana Československa, která těžila z všeobecné popularity Sovětského svazu jakožto hlavního osvoboditele našeho území. Premiér Klement Gottwald postupně uplatňoval vládu podle stalinistického modelu a po vládní únorové krizi z roku 1948, kdy prezident Edvard Beneš přijal demisi nekomunistických ministrů, získal prakticky neomezenou moc. Následující květnové volby téhož roku byly již typickou ukázkou voleb totalitního režimu – téměř 90 % hlasů na jediné kandidátce Národní fronty, kterou však drželi komunisté pevně v rukou. Československo se plně zařadilo mezi ostatní satelitní státy východního bloku pod dohledem Sovětského svazu.

Ať už republika zažívala politicky i společensky neklidné poválečné období, tak právě první měsíce po osvobození patřily k těm kulturně velmi plodným. *„Umělci navráťivší se z emigrace přinášeli do vlasti nové inspirační zdroje, populární zahraniční rozhlasové stanice hrály nejmodernější jazz. Divadla, koncertní sály i galerie doháněly několikaletou ztrátu a představovaly aktuální tendence ve světovém i domácím umění. V kinech mohli diváci konečně vidět nejnovější*

*hollywoodskou produkci,*¹ zmiňuje filmový historik Petr Bilík. Kromě slavných amerických filmů Orsona Wellese, Billy Wildera nebo Walta Disneyho pronikaly do naší vlasti i snímky evropských filmařů. Jisté oblíbenosti v Československu doznaly především francouzská, sovětská a italská kinematografie.

Důležitým faktorem pro vývoj poválečné československé kinematografie bylo její zestátnění. Tento pojem je mnohdy považován za negativní způsob nakládání se soukromým vlastnictvím, ale převod filmového průmyslu do státního vlastnictví bylo pravděpodobně nejlepším řešením. *„Zní to zejména dnes možná paradoxně, ale zestátnění filmu v roce 1945 leží v základu nejen všech obtíží poválečného československé kinematografie, ale také jejich úspěchů,*² tvrdí spisovatel Jan Lukeš. Už ke konci protektorátní správy Československa probíhaly přípravy na kompletní reorganizaci kinematografie, která měla vést k finanční soběstačnosti tohoto odvětví. Filmový dramaturg Jaroslav Boček komentuje tehdejší situaci následovně: *„Ne kapitálově silný jedinec, ne podnikatel, finanční dobrodruh, mecenáš, ale sám stát měl napříště pečovat o kinematografii a její osud.*³ Skupina odborníků, mezi kterými byli například kameraman František Pilát, publicista Lubomír Linhart či režisér Elmar Klos, už v roce 1944 připravila nové směrnice poválečného vývoje kinematografie, které byly postupně představeny zástupcům londýnského a moskevského exilu. Nepočítalo se s návratem k prvo-republikovému modelu, kdy bylo velmi obtížné shánět finance na náročnější projekty. *„Filmaři doufali, že poválečné uspořádání filmového průmyslu v rámci státního hospodářství umožní nezávislost tvůrců na komerčních zájmech investorů,*⁴ hodnotí Bílek. Již 9. května 1945, v době konce Pražského povstání, docházelo k prvnímu zabavování

¹ BILÍK, Petr, *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000, s. 87–88.

² LUKEŠ, Jan, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*, Praha 2013, s. 25.

³ BOČEK, Jaroslav, *Kapitoly o filmu*, Praha 1968, s. 148.

⁴ BILÍK, s. 88.

německých kin a filmových výrobních prostředků. Dekret č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu podepsal prezident Edvard Beneš 11. srpna 1945 s účinností od 28. srpna 1945. V něm bylo napsáno, že „*k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických, k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát*“.⁵ Filmový průmysl byl tedy úplně prvním zestátněným sektorem československého hospodářství a vize koloběhu výnosů a investic však neměla delšího trvání. Kina čekala převedení pod správu jednotlivých národních výborů. Úplně prvním snímkem, který byl natočen v rámci zcela zestátněné filmové produkce, bylo drama *Průlom*. Jednalo se o adaptaci knihy *Blázen z Lorety* spisovatele Jana Morávka, kterou natočil režisér Karel Steklý a premiéru v kinech měl snímek 4. června 1946. Zestátnění neminulo ani ikonu československého filmového průmyslu, a to studio Barrandov.

Kromě zestátnění by se jako další milník poválečného vývoje československé kinematografie dalo označit založení historicky první filmové školy na našem území. Stejným dekretem prezidenta republiky, kterým byl ustanoven Československý filmový ústav, vznikl samostatný obor při Akademii múzických umění v Praze – zkráceně FAMU. Pojetí této školy vypracovali především filmový režisér a scénárista Otakar Vávra, kterému bude věnována jedna z následujících kapitol této diplomové práce, a divadelní teoretik Jindřich Honzl. Akademickým rokem 1946–1947 vznikla FAMU v rámci pražské AMU a po Moskvě, Berlíně, Římu a Paříži šlo teprve o pátou filmovou školu na světě. První studenti zde studovali filmový obraz, dramaturgii a režii.⁶ Škola se stala v pozdějších letech jádrem naší umělecké tvorby, jehož kvalita mnohdy pronikala i za hranice republiky. Mezi pedagogy, kteří se zde během prvních let vystřídali a patřili mezi tehdejší filmařskou špičku, patřili

⁵ Tamtéž, s. 89.

⁶ BERNARD, Jan, *FAMU*. In: AMU = DAMU + FAMU + HAMU, Praha 2006, s. 32.

například Karel Plicka, Václav Gajer, Otakar Vávra, Václav Krška nebo Václav Hanuš.⁷ Zdejší absolventi získali významné zahraniční ceny, například jedni z prvních studentů Miloš Forman a Jiří Menzel a jejich vítězství na Cenách akademie s filmy *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1976) a *Amadeus* (1985), respektive *Ostře sledované vlaky* (1968).

Po únorovém politickém puči, který dostal komunisty Klementa Gottwalda k absolutní moci v republice, a po abdikaci prezidenta Edvarda Beneše, se z Československa stal totalitní stát. Začala likvidace soukromého sektoru, potlačování lidských práv, zatýkání nepohodlných jedinců, vznik kultu osobnosti a národní hospodářství bylo přeorientováno na těžký průmysl (strojírenství a hutnictví). Republika byla úzce vázána na spolupráci se Svazem sovětských socialistických republik, ze kterého byly přebírány mj. i prvky, které hluboce ovlivnily vývoj československé kultury, včetně filmového průmyslu. Společnost se začala ohrazovat vůči snížené životní úrovni nebo hospodářským problémům. Vláda podle sovětského vzoru nepraktikovala změny ve vlastních řadách, ale bylo zavedeno obviňování nepřátel (vnitřních – lidé s buržoazním původem i vnějších – západní imperialisté), na které byla svalena veškerá vina. Kultura byla poznamenána bojem proti buržoazním přežitkům z minulosti nebo individualismu a zjednodušený schematismus a účelová propaganda přinášela zcela novou formu obsahu umění.⁸ Časové období mezi léty 1948 a 1956 je často vymezováno jako doba největšího kulturního propadu. Jestliže si tvůrci filmů po konci druhé světové války slibovali uměleckou volnost, tak té se v komunistickém režimu dožadovali marně. Filmový průmysl byl prakticky bez výjimky podřízen ideologické propagandě vlády jedné strany. Toto tvůrčí odvětví bylo pro totalitní formu vlády velmi přínosné, což potvrdil i Vladimír Iljič Uljanov Lenin svým proslulým výrokem: „*Ze všech umění je pro nás nejdůležitější film.*“⁹

⁷ LUKEŠ, s. 65.

⁸ BILÍK, s. 96.

⁹ Lenin větu údajně pronesl v únoru 1922 v rozhovoru s Anatolijem Vasiljevičem Lunačarským (lidový komisař pro vzdělávání v tehdejším Sovětském svazu).

Propagandistická využitelnost filmu byla pro komunisty nenahraditelná, obzvlášť v tak přelomové době, jakým byl rok 1948.¹⁰

Film začal být sluhou stranické ideologie a veškeré náměty, které státní aparát předložil filmařům, se měly zpracovávat podle „předeepsaného“ způsobu pod přísným dohledem stranickosti a aktuálnosti.¹¹ Tvůrci se chtě nechtě museli podřídit a natáčet podle pravidel socialistického realismu. Ideologická doktrína Andreje Alexandroviče Ždanova, který působil jako přední politik stalinistického režimu, zásadně ovlivnila kulturu ve všech zemích východního bloku. Ve své řeči na 1. všesvazovém sjezdu spisovatelů v roce 1934 pronesl: „Vytvořte veliká mistrovská díla velikého ideového a uměleckého obsahu. Budte nejaktivnějšími organizátory přetváření vědomí lidí v duchu socialismu. Budte na předních pozicích bojovníků za beztřídní, socialistickou společnost.“¹² Sociální realismus neboli *sorela* začal být důkladně prosazován a tento směr měl ve filmu za následek mj. i důraz na jednoduchou formu příběhů nebo odklon od intelektuálních témat. Kulturní oddělení KSČ vzneslo na filmaře dva hlavní požadavky: „1. většina filmů musí být ze současnosti; 2. všechny filmy musejí zdůrazňovat výchovné aspekty uměleckého díla, musejí mít propagační hodnotu.“¹³ Někteří tvůrci však v sobě našli odhodlání se tomuto směru postavit, což mělo ale mnohdy za následek konec jejich kariéry – například filmový a divadelní režisér Alfréd Radok, který se svými filmy *Daleká cesta* (úspěch a ocenění v zahraničí) a *Divotvorný klobouk* (nedoporučen k promítání) znelíbil režimu a nesměl být zaměstnán nikde v uměleckém odvětví.

V souvislosti s budováním republiky se kladl důraz na tzv. „budovatelské filmy“. Šlo o takové snímky, při kterých lidově řečeno bolely

¹⁰ LUKEŠ, Jan, *Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996*. In: *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 45.

¹¹ LUKEŠ, *Diagnózy času*, s. 37.

¹² <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/zdanov01.htm>, [cit. 2015-01-13].

¹³ ŠKVORECKÝ, Josef, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*, Praha 1991, s. 48–49.

diváky v kinech ruce. Stejně jako se v celé republice stavělo, vyrábělo a budovalo, přenesla se tato tematika i na filmová plátna. Kdysi návštěva kina plnila funkci relaxační a umožnila diváka vtáhnout alespoň na chvíli do jiného světa, než byl ten, ve kterém se běžně pohyboval. Nyní si mnohý dělník, unavený celodenní vyčerpávající prací v továrně, připadal v sále biografu, jako by přišel na druhou směnu. Příkladem tohoto žánru je film *Štika v rybníce* z roku 1951 prorežimního režiséra Vladimíra Čecha, jenž propaguje zapojení žen do typicky mužského povolání – zedničiny. V podobném duchu se nesly i filmy věnující se tématice venkova. Náměty často zobrazovaly socialistickou vesnici, kde mladí a uvědomělí komunisté vstupují do družstev a společně bojují proti bohatým sedlákům, kulakům a odpůrcům kolektivizace – filmy jako *Žízeň* (1949) režiséra Václava Kubásky nebo *Slepice a kostelník* (1950) od tvůrčího dua Oldřich Lipský a Jan Střejček. Divácky úspěšné a oblíbené byly filmy komediální. Bořivoj Zeman natočil v roce 1952 *Dovolenou s Andělem*, kde mohli diváci spatřit známou hereckou tvář Jaroslava Marvana v podprůměrné agitaci.¹⁴

Popularitu získaly i snímky jako *Císařův pekař a pekařův císař* (1951) nebo *Cirkus bude* (1954). Výrazněji se ale ideologická propaganda prosazovala v dobrodružných filmech, přesněji řečeno ve špionážním žánru. Zde byli záporní hrdinové zpravidla nepřátelští agenti, nábožensky orientovaní lidé, nekomunisté, a tak dále. Drama *Únos* režisérské dvojice Kadár-Klos z roku 1952 pojednává o skupině „zdravě“ smýšlejících komunistů, kteří se vzepřou západním teroristům během únosu letadla. V rámci socialistického realismu došlo i a na falzifikaci historie, především v husitské trilogii režiséra Otakara Vávry *Jan Hus* (1955), *Jan Žižka* (1956) a *Proti všem* (1957). *„Oficiální socialisticko-realistický systém*

¹⁴ BILÍK, s. 98.

podporoval natáčení značně překroucených představ o skutečném životě a o opravdových dějinách,¹⁵ tvrdí anglický filmový historik Peter Hames.

Po smrti Josifa Vissarionoviče Stalina a Klementa Gottwalda 5. března 1953, respektive 14. března téhož roku zlehka ustal největší teror a po kritickém projevu Nikity Sergejeviče Chruščova na XX. sjezdu KSSS v únoru 1956 došlo k postupnému uvolňování politické i společenské situace v zemích socialistického bloku. V odezvě na kritiku Stalina a jeho kultu osobnosti nebyl zpochybňován komunismus jako celek, ale spíš jako selhání zesnulého vůdce. Filmový historik Jan Žalman ve své knize *Umlčený film* přibližuje situaci následovně: „*Pochybný systém byl odhalen a okamžitě opět přikryt absurdním tvrzením, že nešlo o systém, nýbrž o omyl jednotlivce, a že s osobou a jejím kultem zmizí i všechna nezákonnost a nepořádek. XX. sjezd strany se nestal velkým rozhraním komunismu; jeho rozporuplný výsledek pomohl mocenským aparátům odvrátit to, co nejvíce nenáviděly - socialistickou demokracii.*“¹⁶

Ke konci 50. let došlo k významnějším pokusům o natáčení složitějších či ideologicky nezávislých filmů. Zvolna se opouštěl schematismus sociálního realismu a například Vojtěch Jasný natáčí v roce 1957 poměrně odvážný film *Záříjové noci*, kde se pokouší o kritiku vojenského systému v Československu. Ivo Novák ve stejném roce zfilmoval (společně se začínajícím Milošem Formanem) komedii *Štěňata*, kde je ústředním motivem boj mladých lidí proti umístěnkám.¹⁷

Podobné tvůrčí snahy však byly utnuty v roce 1959 na únorovém filmovém festivalu v Banské Bystrici. Očekávalo se, že závěry této kulturní akce budou v souladu s výsledky XX. sjezdu KSSS, ale opak byl pravdou. Festival měl posloužit k obnovení pořádku mezi filmaři

¹⁵ HAMES, Peter, *Československá nová vlna*, Praha 2008, s. 45.

¹⁶ ŽALMAN, Jan, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha 2008, s. 40.

¹⁷ Umístěnka – dokument, který se vztahoval k umístění absolventa odborné či vysoké školy do určitého podniku, podle potřeb centrálně řízeného hospodářství. V roce 1959 byly umístěnky nahrazeny doporučením k přijetí do pracovního poměru.

a pacifikaci problémových umělců.¹⁸ Již před festivalem pronesl ostrou stížnost na tvůrčí proces v Československu prezident Antonín Novotný a v referátu ministra školství a kultury Františka Kahudy došlo k tvrdé kritice aktuálních filmových námětů. „Zazněly ostré připomínky proti výlučným charakterům hrdinů českého filmu, proti ignorování dělnického prostředí, proti nahrazování optimistických perspektiv mládeže pochybami a morálními otázkami,“¹⁹ píše Bilík. Zde stranická komise jednoznačně odmítla snímky jako *Tři přání* (1958) Jana Kadára a *Elmara Klose*, *Zde jsou lvi* (1958) Václava Kršky, *Hvězda jede na jih* (1958) Oldřicha Lipského, *Velká samota* (1959) Ladislava Helgeho a některé další. „Pro aparátní úředníky ÚV KSČ i cenzory HSTD byl první z nich jasným projevem revizionismu v umění, druhý nahrával maloburžoaznímu individualismu a třetí označovali za maloměšťácký kýč a umělecký zmetek,“²⁰ píše ve své práci Ivan Klimeš. Jan Žalman v souvislosti s těmito opatřeními tvrdí, „že filmy mohly dát příklad následování ostatním uměleckým druhům“.²¹ Nastupující nové tendence filmování byly jednoznačně odmítnuty, výše zmíněné snímky byly staženy z veřejného promítání a rovněž byla posílena cenzura.

Ačkoliv výsledky festivalu v Banské Bystrici přinesly pro mnohé tvůrce filmového průmyslu šok, tak uvolněný vývoj v tomto kulturním odvětví nešel zcela zastavit. Atmosféra rozvíjející se názorové různorodosti došlo k veřejnému přehodnocení banskobystrických závěrů v časopise *Film a doba*, a i když byla v roce 1960 přijata nová Ústava Československé socialistické republiky, která například potvrdila vedoucí úlohu KSČ ve společnosti i v politice, tak dochází se začátkem 60. let k opravdovému uvolnění. Republika se ocitla v ekonomické krizi, která snížila životní úroveň obyvatelstva. Začaly vznikat rehabilitační komise,

¹⁸ LUKEŠ, *Diagnózy času*, s. 78.

¹⁹ BILÍK, s. 104.

²⁰ KLIMEŠ, Ivan, *Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959*. In: *Illuminace* 16, 2004, 4, s. 134.

²¹ ŽALMAN, s. 17.

které se zabývaly přehodnocováním zásadních problémů let padesátých, což vedlo k oslabení hlavních opor režimu – Státní bezpečnosti a soudů. Všechny tyto události vedly k uvolnění přísného cenzurního dohledu nad společností i kulturou a začínají se pozvolna prosazovat různá reformní hnutí.

Stranická schematičnost přestala výt v kultuře radikálně prosazována a umělci dostávali čím dál tím větší tvůrčí svobodu. Z FAMU se stala jedna z nejkvalitnějších filmových škol na světě a absolventské snímky studentů z let 1960 až 1963 daly jasně najevo, že se československá kinematografie nebude držet vzoru filmové produkce 50. let. Společenská sebereflexe byla vyjádřena například ve filmu *Až přijde kocour* Vojtěcha Jasného z roku 1963, ve kterém se malí školáci se svým učitelem snaží zachránit „kouzelného“ kocoura, který vidí a zobrazuje lidi v různých barvách podle jejich charakterových vlastností. Dospělí hrdinové, tedy jádro současné socialistické společnosti, jsou zde vykresleni převážně jako nevěrníci, lháři a prospěcháři. Snímek získal řadu zahraničních ocenění jako například zvláštní cenu poroty na XVI. MFF v Cannes (1963) či první místo v kategorii zahraničních kinematografií na MFF v Soluňi (1964). Filmový historik Peter Hames komentuje tento Jasného film následovně: *„Ačkoli se ukrýval za nálepku pohádky a alegorie, jeho politické cíle jsou poměrně jasné a zcela jistě by jej v 70. a 80. letech zakázali, i kdyby režisér neemigroval.“*²² Některé filmy rovněž polemizovaly s národní historií – *Transport z ráje* (1962, režie Zbyněk Brynych), *Smrt si říká Engelchen* (1963, režie Kadár-Klos) – a působily jako kontrast k filmům „na zakázku“ z předchozího desetiletí.

²² HAMES, s. 67.

1.2 Nová vlna

Vrchol poválečné kinematografie přichází s pojmem „Nová vlna“. Mladí filmaři a především absolventi FAMU využívají svůj potenciál v tvorbě, která je zcela bez závislosti na politické objednávce. Distančují se od ideologických požadavků, socialistického realismu a celkově je jejich tvorba velmi rozmanitá a různorodá.²³ Historik Petr Král tvrdí: *„Počátek nové vlny Československého filmu čerpá jak z impulzů let 1956–1959, tak z proměny atmosféry a nových témat i zesílených zahraničních vlivů následující dekády.“*²⁴ Prosazují se nová témata a základními poznávacími znaky Nové vlny je mj. angažování neprofesionálních herců, častá improvizace, zevšednění hlavních hrdinů (filmy často postrádaly jednu dominantní postavu a příběh byl zaměřen na kolektivní hrdiny), opouštění výchovného hlediska děl a tak dále. *„Subjekt, intimní drama, vnitřní psychika člověka, nevyslovitelné stavy lidského nitra jsou hlavním objektem nové vlny,“*²⁵ hodnotí Jaroslav Boček. Prosazovaly se i experimentální postupy natáčení podle vzoru dokumentárních filmů, avantgarda, v příbězích často splýval rozdíl mezi přítomností, minulým časem a vizí. Scénáře se psaly podle odvážných literárních předloh (Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký) a hudba ztratila dojem pouhého ilustračního doprovodu a stala se zásadní uměleckou složkou konečného díla. Směr se oprostil od dřívějších ustrnulých tvůrčích pouček, ale otevřeně nevyhlašoval žádný nový umělecký a už vůbec ne politický směr.

Vzniku Nové vlny pomohlo i několik vnitrostátních faktorů – zrušení Ideově umělecké rady FBS v roce 1962, o rok později stranické přehodnocení tvrdých banskobystřických omezení nebo založení Svazu československých filmových a televizních umělců FITES v roce 1965. Za

²³ PREČANOVÁ, Noemi, *Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii*, Praha 2002, s. 19.

²⁴ BILÍK, Petr, *Nová vlna československého filmu. Studijní text pro kombinované studium*, Olomouc 2013, s. 10.

²⁵ BOČEK, s. 206.

historicky první snímek nového směru je považován film slovenského režiséra Štefana Uhera (taktéž absolventa FAMU) *Slnko v sieti* z roku 1962.²⁶ Nástup Nové vlny sebou nesl i velkou žánrovou různorodost. Objevují se snímky, které by se daly žánrově zařadit do muzikálu (*Starci na chmelu*, 1964, režie Ladislav Rychman), podobenství (*O slavnosti a hostech*, 1965, režie Jan Němec) nebo do historického filmu, které však nijak nepropagují stranickou ideologii (za vrchol této tematiky by se daly označit tři zásadní filmy Františka Vláčila *Ďáblova past* z roku 1961, Markéta Lazarová a *Údolí včel* z roku 1964).

Dalšími výraznými režiséry, jejichž jméno je spjato s vrcholem Nové vlny, jsou především Evald Schorm, Věra Chytilová, Miloš Forman, Juraj Herz a Jiří Menzel, jehož film *Perličky na dně* (1965) podle stejnojmenné sbírky povídek Bohumila Hrabala se stal jakýmsi manifestem filmové Nové vlny. Například podle Josefa Škvoreckého však nebyla Nová vlna žádným zázrakem, nýbrž výsledkem čtyř konkrétních faktorů poválečného vývoje. Tím prvním bylo znárodnění, čímž pro filmaře skončily finanční starosti. Druhým se stalo založení školy FAMU, na které měli studenti přístup k prvotřídním technikám a působily zde naši nejlepší učitelé/filmaři. Třetím faktorem bylo „zestátnění estetiky“ – vznik sociálního realismu, od kterého se pak tvůrci začali hromadně odklánět. Posledním, čtvrtým faktorem pak byl zájem o zahraniční filmy a jejich inspirace mladých československých autorů.²⁷

Československá filmová scéna začala získávat větší mezinárodní ohlas, což však také vedlo k hodnocení ze strany Sovětského svazu. V dokumentu sovětského velvyslanectví v Praze z 25. března roku 1968 hovoří první tajemník Vitalij Žuravlev kriticky o stavu československé kinematografie a v souvislosti s některými tvůrci hovoří o jejich protirežimní roli. FITES označil za centrum opoziční protisocialistické

²⁶ BILÍK, *Panorama*, s. 122.

²⁷ ŠKVORECKÝ, s. 45–47.

inteligence a Novou vlnu jako jeho nejaktivnější složku. Historik Jiří Hoppe ve své práci tvrdí: „*Největší výhrady měl k filmům Jana Němce a Věry Chytilové (Démanty noci, O slavnosti a hostech, Sedmikrásky), které obvinil z propagace existencialismu a odsuzování socialistické společnosti.*“²⁸

Československá společnost a její filmoví tvůrci však byli už určitou dobu posílení na sebevědomí. V reakci na zákaz realizace scénářů Jaromila Jireše nebo Pavla Juráčka z února 1967 vznikl otevřený dopis ministrowi kultury Karlu Hoffmanovi. Ten na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (konec června 1967) přečetl Václav Havel a řada tvůrců v něm kritizovala omezování uměleckého projevu a ohrožení základních lidských práv a svobod. Zajímavostí je, že spisovatelé byli po této ostré stížnosti zásadně postiženi (odebrání svazového orgánu Literárních novin), ale filmařům bylo povoleno vydávání Filmových a televizních novin, které byly až do svého zrušení v září 1969 důležitým místem kulturní opozice Novotného režimu i později nastupující normalizaci. Jan Lukeš ve své knize píše: „*Protikladnost a nekoordinovanost akcí stranické a státní moci navzdory konkrétním dopadům naznačovala, že režim se od druhé půle šedesátých let dostává do vleklé krize a defenzivy.*“²⁹

Uvolnění v kultuře však nebylo v roce 1968 ústředním motivem diskuzí v československé společnosti. Země zažívala proces Pražského jara, kdy stále silnější proreformní křídlo KSČ prosadilo v lednu 1968 zvolení Alexandra Dubčeka do funkce prvního tajemníka ústředního výboru KSČ a částečnou výměnu stranického vedení. Došlo k oddělení dvou nejvyšších politických funkcí v republice (první tajemník a prezident), které doposud držel pevně v rukou konzervativní Antonín Novotný. Především umělci a novináři vycítili příležitost pro zrušení

²⁸ HOPPE, Jiří, *Sovětský pohled na československou novou vlnu*. In: *Illuminace* 13, 2001, 1, s. 117.

²⁹ LUKES, Diagnózy času, s. 124.

cenzury, k němuž došlo 4. března. Šlo o konec předběžné cenzury, což získalo silný ohlas veřejnosti. Antonín Novotný v březnu taktéž ztratil i post prezidenta, kde ho vystřídal Ludvík Svoboda. Sdělovací prostředky již déle nebyly pod plnou kontrolou komunistického aparátu. Stalo se tak po dvaceti letech a až do sovětské invaze plnily funkci opoziční síly KSČ.³⁰ 5. dubna byl přijat Akční program KSČ, který představil nové cíle vedení politiky, ekonomického sektoru a částečné demokratizace. Nedošlo ke zpochybnění vedoucí úlohy strany, ale hospodářské a stranické reformy dávaly obyvatelstvu naději na změnu. Bylo založeno či obnoveno mnoho nekomunistických zájmových i politických organizací.

Snahy reformistů i naděje celé společnosti však byly potlačeny násilnou sovětskou intervencí v srpnu 1968. Likvidací Pražského jara skončilo i období Nové vlny a mnoho filmů, které byly v tomto období natočeny, byly staženy z distribuce a umístěny do trezoru. Tímto způsobem bylo postiženo ze začátku normalizace především 12 snímků, které se po jejich dokončení nedostaly vůbec do distribuce. Šlo například o díla *Smuteční slavnost* (1969, režie Zdeněk Sirový), *Skřivánci na niti* (1969, režie Jiří Menzel), *Ucho* (1970, režie Karel Kachyňa) nebo *Nahota* (1970, režie Václav Matějka). Do trezoru se postupně dostalo přibližně 100 snímků dokončených i přerušených v průběhu natáčení. *„Film šedesátých let a vybraná díla let předchozích se staly důkazním materiálem proti ‚ideové diverzi‘, byla popřena jejich kvalita a zdůrazněn ‚jednoznačný politický podtext‘,*“³¹ píše Bilík.

1.3 Nástup normalizace

Následující dvacetiletí, které můžeme datovat od konce Pražského jara je spojováno s pojmem normalizace. *„Smyslem okupace bylo vrátit gubernii, která se začínala vymykat kontrole, zpátky na řetěz – ze*

³⁰ HOPPE, s. 120.

³¹ BILÍK, *Panorama*, s. 125.

*sovětského pohledu k normalitě. Proto normalizace,*³² hodnotí novinář Adam Drda. Tvrdá a nekompromisní politika komunistické strany však nemohla zajít do takových praktik jako v padesátých letech (hromadné zavírání, popravy), ale šlo hlavně o konsolidování poměrů jak v politice, tak ve společnosti. Nebylo vyžadováno aktivní zapojení občanů, ale spíš jakýsi tichý souhlas. Reformní křídlo československých komunistů bylo poraženo a moc pevně uchopili konzervatisté.

V dubnu 1969 skončil ve funkci prvního tajemníka ÚV KSČ národem oblíbený Alexander Dubček a na jeho místo nastoupil Gustáv Husák, který na Sověty zapůsobil už během srpnových dnů, kdy jako člen československé delegace v Moskvě podepisoval Moskevský protokol. Husák, který později získal i post prezidenta Československa, se jakožto velmi pragmatický politik vydal cestou opětovné plné spolupráce se Sovětským svazem a rychle potlačil veškeré zbytkové reformistické naděje. Dokumentem Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti byla načrtnuta linie budoucího směru Československa. Výměnou prošlo vedení Strany, prověrky čekaly i na její členskou základnu a jakákoliv nepřizpůsobivost byla potlačena. Podobné praktiky čekaly rovněž na filmový průmysl. Do poloviny roku 1969 postihly rozsáhlé čistky filmové studio Barrandov, byly rozpuštěny mnohé filmové tvůrčí spolky nebo umělecké rady a FITES byl vypovězen z Národní fronty. Vývoj naší kinematografie byl utnut v její zlaté době. Dva snímky získaly dokonce nejprestižnější světovou filmovou cenu – Obchod na korze (1965, režie Ján Kadár a Elmar Klos) a Ostře sledované vlaky (1966, režie Jiří Menzel) obdržely Oskara za nejlepší cizojazyčný film.

Nové stranické vedení si dalo záležet, aby z vedoucích funkcí postupně zmizeli nežádoucí lidé, a proto byl v září 1969 odvolán Alois Poledňák z pozice ředitele Československého filmu, jehož následně

³² DRDA, Adam, STRACHOTA Karel, *Naše normalizace: člověk v tísní. Jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011, s. 8.

vystřídal Jiří Purš, bývalý politický pracovník padesátých let.³³ V listopadu téhož roku skončil na místě ředitele studií v Barrandově Vlastimil Harnach a jeho úřad v lednu 1970 převzal Jaroslav Šťastný, jehož působení komentuje historik Štěpán Hulík: „Šťastný byl zoufalý. Protože on filmu vůbec nerozuměl, pořád čekal, odkud a kdy na něj vyrazí nějaký ideový nepřítel a podstrčí mu něco, co on nerozpozná jako protistátní.“³⁴ Jeho absolutní nevhodnost nakonec přiznala i KSČ a Šťastného v říjnu 1970 nahradil scénárista a dramaturg Miloslav Fábera. To je jen letmý výčet těch nejdůležitějších kádrových výměn počátku normalizace. Cílem těchto změn bylo navrátit československý film čistému socialismu, zajistit nad ním dohled komunistické strany a obnovit spolupráci s kinematografií východního bloku, především se Sovětským svazem.

Samotní filmaři zhodnocovali své následující působení v normalizační společnosti. Chtěli se vyhnout stranickým prověrkám a pokračovat ve své státem až tolik nekontrolované tvorbě. Mnoho z nich proto volilo raději emigraci do zahraničí. „Nejvíce lidí emigrovalo hned po politickém zvratu, tedy v letech 1968 a 1969. Další dramatický nárůst byl zaznamenán na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, tj. po Chartě 77 a prvních procesech s disidenty,“³⁵ píše ve své knize Jiří Voráč. Mezi nejvýznamnější tvůrce, kteří odešli z rodné vlasti a později se výraznou stopou prosadili ve světě, patří Miloš Forman, Ivan Passer, Vojtěch Jasný, Jan Němec, Zdeněk Brynych, Jana Boková či Václav Reischl. Někteří z těch, co zůstali v Československu, byli donuceni přestat natáčet (Věra Chytilová se zpět ke svému řemeslu dostala až v roce 1976), ostatní se museli přizpůsobit. Evald Schorm byl přesunut k divadelní režii, Karel Vachek začal pracovat na krátkometrážních snímcích, ale do roku 1975 nebyl žádný jeho scénář realizován, atd.

³³ BILÍK, *Panorama*, s. 153.

³⁴ HULÍK, Štěpán, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Praha 2011, s. 97.

³⁵ VORÁČ, Jiří, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*, Brno 2004, s. 32.

Co se týče filmů samotných, tak z hlediska počtu natočení šlo o jedno z kvantitativně nejlodnějších období historie československé kinematografie. Stát začal masivně dotovat jednotlivé projekty a za pětiletku se natáčelo přibližně 200 filmů (150 českých a 50 slovenských). Filmy však musely působit jako jakási ideologická opora režimu a natáčeny byly především snímky pro masovou zábavu.³⁶ Cílem režimu bylo rovněž zaměřit se na televizní průmysl, který sloužil stranickým požadavkům ještě lépe než kinosály.³⁷ Dne 2. září 1970 Jiří Zelenka jakožto ředitel Československé televize dokonce prohlásil, že jeho ústav plní funkci centrální mocensko-politické instituce.³⁸

Divácky nejoblíbenějšími žánry byla veselohra a kriminální příběhy. Ve filmech spadající do první kategorie se prosadilo i několik tvůrců Nové vlny – například Jaroslav Papoušek, který hned na počátku sedmdesátých let oslovil diváckou veřejnost pokračováním příběhů o rodině Homolkových (Hogo fogo Homolka – 1970, Homolka a tobolka – 1972). Podobně se prosazuje i Hynek Bočan nebo Antonín Máša. Samotná Nová vlna jako filmový umělecký styl byl však zcela zásadně potlačen, a i když v následujících dvaceti letech působila mezi zkušenými i začínajícími filmaři až jako legenda, tak do hlubšího podvědomí divácké společnosti se znovu dostává až s pádem komunistického režimu na začátku devadesátých let. V té době opět dochází nejen k tvůrčí svobodě, ale filmy, které byly s nástupem normalizace umístěny do trezoru, se dostávají do distribuce, především díky Svazu českých dramatických umělců a získávají ohlas jak v Československu, tak i v zahraničí.³⁹

³⁶ BILÍK, *Panorama*, s. 157.

³⁷ SLANINA, Ondřej, *Slavná česká filmová klasika*. Praha 2013, s. 15.

³⁸ BAUER, Šimon, *Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972*. In: *Illuminace* 24, 2012, 1, s. 154.

³⁹ BLÁHOVÁ, Jindřiška, *Hry s režimem. Přehodnocování zakázaných filmů z 60. let a role kulturní inteligence*. In: *Illuminace* 23, 2010, 3, s. 115.

2. Cenzura a trezorový film

2.1 Filmová cenzura v Československu

„Dokud nebyly knihy a noviny, nebylo co cenzurovat. A tak tedy vše začalo rokem 1444, kdy mohučský zlatník Johannes Gensfleisch řečený Gutenberg vynalezl knihtisk,“ přibližuje vznik cenzury český spisovatel Dušan Tomášek.⁴⁰ Až do 20. století se vždy objevovala současně s novými formami sdělovacích prostředků a stejně tomu tak bylo i v případě cenzury filmové. Ačkoliv samotné slovo „cenzura“ je nejčastěji spojováno s totalitními režimy, tento pojem tehdejší stranické a státní orgány vůbec nepoužívaly. V oficiálních dokumentech byla cenzurní praxe formulována jako „kontrola“, „státní dohled“ nebo „zásah“. Pokud nějaké dílo neodpovídalo zavedené komunistické ideologii, tak bylo následně omezeno nebo zcela zakázáno a staženo z distribuce. Pro podobnou cenzurní praxi v rámci československé kinematografie je nejčastěji používán pojem „Trezorový film“.

Cenzurní zásahy do filmové tvorby na našem území však nebyly vynálezem totalitního komunistického režimu. Už za první a druhé republiky a následně i v rámci protektorátu nebylo omezování tvůrčí svobody ničím neobyčejným. Výnosem Ministerstva vnitra ze dne 16. června 1919 byly reorganizovány dosavadní zemské cenzurní sbory (ještě z dob Rakouska-Uherska), ze kterých vznikl osmičlenný cenzurní poradní sbor.⁴¹ Všechny filmy, které se ucházely o veřejné promítání, musely být tomuto sboru předvedeny. Sbor následně určil diváckou věkovou přístupnost a často rozhodoval také o tom, které nevhodné a závadné scény měly být z filmu vystřiženy. Filmový historik Tomáš Lachman přibližuje tehdejší normy ve své práci následovně: „*K veřejnému předvádění neměl být povolen film, jehož výjevy by zakládaly skutkovou*

⁴⁰ TOMÁŠEK, Dušan, *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury*, Praha 1994, s. 5.

⁴¹ LACHMAN, Tomáš, *Filmová cenzura v ČSR 1919–1939*. In: *Illuminace* 18, 2006, 3, s. 195.

*podstatu trestného činu, ohrožovaly pokoj a pořádek nebo by se přičily slušnosti a dobrým mravům.*⁴² Po pohlcení československého území nacistickým Německem došlo podobným způsobem i na tuzemskou kinematografii. Ještě v roce 1939 byla cenzura a ponechána českým úřadům, ale brzy měl hlavní slovo Úřad říšského protektora. Na podzim 1940 vznikla Filmová zkušebna v Čechách a na Moravě, která byla následně přejmenována na Úřad pro schvalování filmů. Do roku 1944 bylo zakázáno celkem 113 filmů a zahraniční dovoz byl omezen pouze na italské a německé filmy.⁴³ V první poválečné socialistické ústavě z května 1948 (paragraf 21) bylo sice napsáno: „*Svoboda tisku se zaručuje. Není proto v zásadě dovoleno podrobovat tisk předběžné cenzuře,*“⁴⁴ ale konečná praxe byla zcela jiná.

V únoru 1953 navrhl Ústřední výbor KSČ název pro instituci se zněním Hlavní správa tisku a publikací, přičemž definitivní název této cenzurní instituce byl ustanoven 22. dubna 1953 a šlo o Hlavní správu tiskového dohledu (HSTD). Vedoucím se stal František Kohout, kterého později nahradil jeho zástupce Eduard Kovářik. Činnost orgánu byla zahájena 3. srpna 1953 a šlo o neveřejný cenzurní orgán, který podléhal ministerstvu vnitra a oficiálně byl legalizován až v roce 1966. Historik Ivan Klimeš hodnotí HSTD následovně: „*Tento aparát podroboval cenzurní kontrole vše, co mělo být jakýkoliv způsobem zveřejněno, a to jak v tisku, časopisech či knižní produkci, tak i v divadle, rozhlasu, filmu či televizi.*“⁴⁵ Vnitřní strukturu HSTD tvořil vedoucí neboli náčelník a jeho dva zástupci, vnitřní oddělení, skupina pro zvláštní úkoly, kádrový referent a dva odbory, z nichž každý byl rozdělen na dvě oddělení. Hlavními úkoly bylo „*zajišťovat, aby nebyly zveřejňovány a šířeny jakýmkoliv způsobem a prostředkem informace a skutečnosti, jež obsahují státní, hospodářské*

⁴² Tamtéž, s. 196.

⁴³ <http://kavalkova.webnode.cz/news/cesky-film-v-obdobi-nemecke-nacisticke-okupace/>, [cit. 2015-02-03].

⁴⁴ Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, roč. 1948, s. 1090.

⁴⁵ KLIMEŠ, Ivan, *Film v péči cenzorů*. In: *Iluminace* 16, 2005, 1, s. 109.

nebo služební tajemství a údaje a skutečnosti, které jsou jinak škodlivé naší lidově demokratické republice a jejímu zřízení a nesmí být v obecném zájmu zveřejňovány a rozšiřovány“.⁴⁶ Slovenskou verzí HSTD byla Správa tiskového dohledu (STD). Činnost HSTD byla rozdělena do čtyř segmentů: tisku, Československého rozhlasu a televize, umění a osvěty (pod kterou spadaly kinematografické záležitosti), kontroly zpráv zahraničních dopisovatelů působících v ČSR. Žádný film nemohl být zveřejněn bez schválení plnomocníka této instituce (úřad se záměrně vyhýbal označení „cenzor“). Plnomocník pracoval po celé republice na krajských i okresních úrovních a kontroloval náměty, scénáře, nesestříhané verze filmů a první kopie po zhotovení. Souhrnná zpráva složená z denních hlášení těchto úředníků byla jednou za měsíc poslána na Ministerstvo vnitra. Ve zprávě ministra vnitra Baráka o činnosti HSTD byru ÚV KSČ v říjnu 1956 bylo doporučeno vyslání pětičlenné družiny do Sovětského svazu, aby tam byli zaškoleni pracovníky sovětské cenzurní instituce Glavlitu. Vnitřním problémem HSTD totiž bylo, že její zaměstnanci postrádali jakoukoliv odbornou způsobilost. Původní zaměstnání pracovníků byla například dělníci, číšníci, ale třeba také policisté, kteří dávali pozor na to, aby nebyly divákům podkryty některé jejich pracovní postupy. V dubnu 1965 například major Jiří Betelka ve své zprávě tiskovému dohledu řešil připomínky k filmu *Anděl šťastné smrti* následovně: *„Upravit ve scénáři ty obrazy a pasáže, ve kterých se ukazuje odposlech telefonních rozhovorů*“.⁴⁷

Od roku 1959 do roku 1962 byl úřad i celá československá filmová tvorba poznamenána přísnou kritikou z Banské Bystrice, kdy došlo na odsouzení jakéhokoliv náznaku liberalizační či opoziční tvorby. *„Nešlo ani tak o to, o čem inkriminované filmy vypovídaly, jako o to, že mohly dát příklad k následování i ostatním uměleckým druhům*“, tvrdí Jan Žalman.⁴⁸

⁴⁶ *Securitas imperii: sborník k problematice bezpečnostních služeb*, TÁBORSKÝ, Jan (ed.), Praha 2001, s. 7–8.

⁴⁷ TOMÁŠEK, s. 66.

⁴⁸ ŽALMAN, s. 16.

Ústup moci a vlivu HSTD na československou kinematografii je spojen s postupným uvolněním v polovině 60. let. Se začátkem roku 1967 byla HSTD nahrazena Ústřední publikační správou (ÚPS), ale šlo v podstatě jen o přejmenování instituce. Eduard Kovářík z pozice náčelníka HSTD přešel do funkce předsedy ÚPS spolu s dřívějšími podřízenými. Cenzurní zásahy byly výrazně omezeny a zpomaleny, protože omezení a zákazy mohly být aplikovány pouze na zveřejňování státních, hospodářských a služebních tajemství. Pokud vydavatel tiskové publikace nebo filmu odmítl změny uskutečnit, musel rozhodnout ústřední výbor strany. Proreformní křídlo československé vlády dospělo k rozhodnutí zrušit cenzuru, k čemuž došlo 26. června 1968. Dne 4. července téhož roku byla Národním shromážděním ukončena činnost ÚPS. Po invazi zemí Varšavské smlouvy v srpnu 1968 a násilném ukončení Pražského jara byl vládním rozhodnutím č. 292 zřízen Úřad pro tisk a informace (UTI), čímž můžeme hovořit o nové (normalizační) etapě cenzurní moci na území Československa.

Kromě HSTD a následné ÚPS zasahoval do kulturní politiky také samotný Ústřední výbor Komunistické strany Československa. Šlo o jeho III. a IV. oddělení. Cenzurní činnost spadala rovněž pod Ideologické oddělení ÚV KSČ, které původně neslo název Kulturně propagační oddělení nebo Oddělení propagandy a agitace. Mezi léty 1964 až 1989 pracovala instituce pod jménem Ideologické oddělení, která vydávala stranické směrnice a usnesení a byla přímo podřízená Ideologické komisi. Ta byla stranickou institucí, která měla oficiálně pouze poradní a konzultativní funkci. Ve skutečnosti však působila jako orgán nepřímé stranické cenzury, který skrytě řídila HSTD. Od začátku roku 1958 do března 1968 pracovaly tři Ideologické komise ustanovené vždy přímo ÚV KSČ. První zasedala od 7. října 1958 do poloviny roku 1960 a řešila především XI. sjezd KSČ, na kterém bylo přijato usnesení o dovršení výstavby socialismu na našem území. Druhá byla ustanovena 11. dubna 1963 s aktivním působením do září téhož roku. Třetí komise fungovala

s přestávkami od 20. září 1963 do března 1968. Její členové se zabývali jednotlivými problémy napříč celým spektrem v rámci sdělovacích prostředků, školství, kulturou atd. Na jednotlivých zasedáních byly řešeny zprávy o československé kinematografii.

I když měl způsob zasahování státní moci do tvůrčího procesu filmařů v 60. letech více podob, tak cenzuru jako takovou můžeme podle jejího působení rozdělit do dvou druhů. Tím prvním je cenzura přímá, kdy pracovníci HSTD sami měnili a ovlivňovali dle své vůle jednotlivé snímky. Druhým je pak cenzura nepřímá, při které se tvorba řídila vyhláškami a směrnicemi Ideologické komise ÚV KSČ. Tento způsob státního zásahu lze ještě hodnotit několika podkategoriemi. Cenzurou předběžnou docházelo ke kontrole ve čtyřech fázích – dohled nad literárním scénářem, dohled nad technickým scénářem, zhodnocení pracovní kopie filmu a konečné zhodnocení finální kopie. Opakem těmto postupům je cenzura následná, což byl nejčastější typ celého cenzurního systému. Zde byly postiženy filmy, které se již dostaly do distribuce, nebo snímky z let minulých. S tím souvisí zakazování, ale i přehodnocování starších filmů, které byly odsouzeny kvůli banskobystřickým direktivám. Specifickým druhem československé cenzury bylo omezování zahraničních snímků. K českým divákům se spíše sporadicky dostávala díla západních filmařů, ale postiženy byly rovněž i některé filmy ze zemí východního bloku – například maďarský snímek pojednávající o tamějších poválečných událostech 20 hodin (režie Zoltán Fábri, 1965) nebo polské psychologické drama tamější nové vlny Nevinní čarodějové (režie Andrzej Wajda, 1960).

2.2 Trezorový film

Trezorový film jakožto fenomén je spojen se všemi státy tehdejšího východního bloku. Polskou, ruskou a ukrajinskou obdobou našeho trezoru je „police“, země bývalé Jugoslávie používají slovo „bunkr“,

v Maďarsku mají „skříňku“ a v Německu, Bulharsku a Rumunsku se jedná jednoduše o „zakázané filmy“.⁴⁹ Do trezoru, který se nacházel v Praze na Žižkově,⁵⁰ se dostaly filmy, které po zásahu státních mechanismů byly shledány nějakým způsobem závadné. Filmový historik Jaromír Blažejovský rozděluje trezorové filmy do dvou skupin – primární a sekundární.⁵¹ Mezi primární se řadí snímky, které byly postiženy buď už během natáčení, nebo až ve fázi postprodukce (Skřivánci na niti, Ucho). Sekundární filmy jsou ty, jež se nějakou dobu promítaly, například na festivalech, ale po určité době byly z distribuce staženy (Všichni dobří rodáci). Došlo ale také na filmy let minulých – z období první republiky, protektorátu a od únorového puče do nástupu normalizace. Snímky nesměly být promítány v kinech či v televizi a do kulturního oběhu se mnohdy dostaly až s listopadovým převrácením roku 1989. Filmový historik Jan Lukeš ve své práci tvrdí, že úplně první povinné čistky postihly krátkometrážní filmy Jana Švankmajera *Zahrada* (1968) a *Byt* (1968).⁵²

Historicky prvním významným trezorovým zásahem byl zákaz filmů po festivalu v Banské Bystrici v roce 1959 – *Tři přání*, *Hvězda jede na jih*, *Zde jsou lvi*. Tato díla se však po přehodnocení ideologickou komisí v květnu 1963 dostala do distribuce.⁵³ Proces předchozího uvolňování byl násilně utnut novým ředitelem Československého filmu Jiřím Puršem a jeho „normalizátory“, kteří během krátkého časového úseku posoudili filmy let minulých (především tvorbu v období 1966 až 1969) a první vlna konsolidačních kroků ze začátku roku 1970 zrušila některé umělecké rady a tvůrčí skupiny.⁵⁴ Jan Lukeš hovoří doslova o „čištění terénu“.⁵⁵ Aby se předešlo vzniku filmů, které by mohly být v rozporu s politikou KSČ, byla zřízena Ideově umělecká rada Filmového studia Barrandov s jeho

⁴⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, *Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích*. In: *Iluminace* 23, 2010, 3, s. 8.

⁵⁰ SLANINA, s. 14.

⁵¹ BLAŽEJOVSKÝ, s. 9.

⁵² LUKEŠ, *Diagnózy času*, s. 156.

⁵³ BLAŽEJOVSKÝ, s. 10–12.

⁵⁴ HOPPE, Jiří, *Normalizace a československá kinematografie*. In: *Iluminace* 9, 1997, 1, s. 157.

⁵⁵ LUKEŠ, *Diagnózy času*, s. 152

prvním ředitelem Miloslavem Fáberou. Ve *Zprávě o situaci v československé kinematografii s přílohou obsahující složení tvůrčích skupin a jejich ideově uměleckých rad* z ledna 1970 hlavního stranického ideologa Jana Fojtíka se píše mj. o nutnosti kádrových opatření ve všech odvětvích československého filmu, o uplatnění vlivu moskevského Filmového institutu na pražskou FAMU či o filmech stažených z distribuce (Ucho, Smuteční slavnost, Skřivánci na niti a dalších celkem 89 snímků).⁵⁶ Na tuto zprávu navázala *Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii* z března 1971, která počet trezorových filmů ještě výrazněji rozšířila.⁵⁷

V následujících letech se český a slovenský filmový průmysl opět plně ocitl pod státním dohledem a ideologickými požadavky. Snímky znovu sloužily stranickému aparátu a jeho propagandě například v dílech Otakara Vávry *Dny zrady I. a II.* (1973), *Sokolovo* (1974), *Osvobození Prahy* (1975) nebo ve filmu Vojtěcha Trapla *Vítězný lid* (1977). Historik Jan Lukeš tvrdí: „*V nich se konkrétně naplnily stranické požadavky, aby filmová tvorba ztvárňovala výsledky budování socialistické společnosti.*“⁵⁸ Oficiální a jediný tolerovaný směr se vrátil k způsobům padesátých let a volně i k Ždanovově ideologii socialistického realismu.⁵⁹ Cenzura neměla až takovou práci jako v dřívějších letech, protože filmaři byli jednoduše podřízeni a o nějaké tvůrčí opozici nemohla být vůbec řeč. Kdo chtěl filmovat, musel poslouchat. Zakázané nevyhovující snímky čekaly téměř dvacet let „pod zámkem“ na znovuuvedení.

S koncem komunistického totalitního režimu v Československu došlo k pomyslnému otevření žižkovského trezoru a v letech 1990 až 1991 se premiér a obnovených premiér dočkalo na pět desítek dříve

⁵⁶ Srov. *Dokumenty z archivu ÚV KSČ*. In: *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 162–201.

⁵⁷ HULÍK, Štěpán, *Nástup normalizace ve filmovém studiu Barrandov*. In: *Illuminace* 22, 2010, 2, s. 53.

⁵⁸ LUKES, Jan, *Pád vzestup a nejistota. Český film 1970–1996*. In: *Illuminace* 9, 1997, 9, s. 63.

⁵⁹ HAMES, s. 266.

zakázaných filmů.⁶⁰ Výraznou měrou se o to zasloužil Svaz českých dramatických umělců (SČDU), který už několik let pracoval na procesu postupného přehodnocování českých a slovenských filmů z minulosti. První pokusy o revizi trezorových filmů se ale datují rokem 1981, kdy pracovníci Ústřední půjčovny filmů (ÚPF) Václav Březina a Aleš Danielis navrhli postupné přehodnocování filmů s tím, že by se snímky promítaly nejprve na ÚPF vybraným členům SČDU a následně by byly uvedeny do celostátní distribuce.⁶¹ Tento návrh byl ovšem odmítnut. V letech 1983 až 1985 Filmová sekce SČDU promítla vybrané komisi 49 filmů z 60. let, z čehož vzniklo *Stanovisko komise teorie a kritiky filmové sekce SČDU k dvouletému studijnímu promítání filmů ze šedesátých let*. Došlo k „omilostnění“ tří filmů, které komise doporučila k uvedení do distribuce – *Slnko v sieti* (režie Štefan Uher, 1962), *Obžalovaný* (režie Elmar Klos a Ján Kadár, 1964) a *Konec Srpna v hotelu Ozon* (režie Jan Schmidt, 1966).⁶² Později však nedošlo k žádné významnější diskuzi k přehodnocení postoje k československým trezorovým filmům.

V Sovětském svazu (pod vlivem reformy Michaila Sergejeviče Gorbačova), Polsku či Maďarsku přistupovalo vedení strany ke kulturní reorganizaci a mnohem otevřenějšímu vztahu k zakázaným snímkům, než jak tomu bylo na českém a slovenském území. Situace však byla pro domácí komunisty neudržitelná a na rok 1989 se počítalo se vznikem hodnotící komise při SČDU, která měla obšírněji posuzovat snímky uzavřené v trezoru. Projednány byly filmy *O slavnosti a hostech*, *Spalovač mrtvol*, *Případ pro začínajícího kata*, *Žert*, *Čest a sláva*, *Všichni dobří rodáci*, *Stud*, *Návrat ztraceného syna*, *Zbehovia a pútníci*, *Vtáčkovia*, *siroty a blázni*, *Do videnia v pekle*, *priatelia*, *Slávnosť v botanickej záhrade*, *Devět kapitol ze starého dějepisu*, *Archa bláznů*, *Ezop*, *Zabitá neděle*, *Pasťák*, *Den sedmý*, *osmá noc*, *Smuteční slavnost*,

⁶⁰ BLAŽEJOVSKÝ, s. 13.

⁶¹ BLÁHOVÁ, Jindřiška, *Ven z trezoru. Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let*. In: *Illuminace* 23, 2010, 3, s. 85.

⁶² Tamtéž, s. 86–87.

Ucho, Skřivánci na niti. Závěrečná zpráva z června 1989 doporučila všechny filmy k uvolnění do distribuce.⁶³ Kromě uvedení do kin posloužily zmíněné filmy také jako možnost pro historické hodnocení jejich nezpochybnitelného přínosu.⁶⁴ Jaromír Blažejovský tvrdí, že „*po roce 1990 se s trezorovostí začalo pracovat jako se značkou či garancí morálních hodnot a kvality: trezorové filmy dostávaly ceny na festivalech, na trezor se upozorňovalo v publicistice, při uvádění v televizi či klubech*“.⁶⁵

⁶³ Tamtéž, s. 94–96.

⁶⁴ PŘÁDNÁ, Stanislava a kol., *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 333.

⁶⁵ BLAŽEJOVSKÝ, s. 23.

3. Karel Kachyňa – Ucho

3.1 Karel Kachyňa

Filmový tvůrce Karel Kachyňa se narodil první květnový den roku 1924 v moravském Vyškově. Své mládí prožil především na venkově, ale během válečných let se kvůli studiím na uměleckoprůmyslové škole přestěhoval do Zlína. Jeho oborem byla figurální kresba. Válečná léta zanechala v Kachyňovi silný odraz a stejně jako mnoho tehdejších vrstevníků podlehl vlivu Sovětského svazu a komunismu jako takového. Československo bylo osvobozeno převážně z východu a mládež viděla v silném SSSR záruku stability pro poválečnou společnost. Karel Kachyňa se začal politicky angažovat a v roce 1946 vstupuje do KSČ.

S otevřením filmové školy FAMU v Praze vycítil příležitost pro uplatnění své umělecké povahy. V roce 1947 nastoupil na obor kamera, kde se stal spolužákem například Vojtěcha Jasného, Jaroslava Balíka, Zdenka Podskalského či Štefana Uhera, tedy budoucích výrazných osobností česko-slovenské nové vlny. Na svá studijní léta vzpomíná Kachyňa následovně: *„Na FAMU jsem pak studoval původně kameru, Vojta Jasný také, jenže ten chtěl odjakživa především psát, já ne, já tu kameru dělat chtěl. Teprve pak jsem se dostal k filmové režii. Takové jsou tedy moje cesty.“*⁶⁶ V podstatě by se dalo konstatovat, že po celou dobu kariéry Karla Kachyni plnil tento tvůrce především funkci režijní, kdežto náměty a scénáře většinou pocházely od jiných autorů.⁶⁷

Jeho umělecký projev byl úzce spjat s dokumentárním žánrem. S Jasným natočil absolventský snímek *Není stále zamračeno* (1950) a také *Za život radostný* (1951), který dokonce obdržel státní cenu. Kachyňa byl v té době přesvědčený komunist, což se projevilo na jejich dalším dokumentárním filmu *Neobyčejná léta* (1952), kde je ústředním

⁶⁶ LIEHM, s. 192.

⁶⁷ MELOUNEK, Pavel, *Karel Kachyňa*, Praha 1984, s. 8.

motivem vyzdvižení funkce družstev. V té době však bylo natáčení zcela podřízeno státní ideologii a podobné tvůrčí agitky nebyly ničím neobvyklým.

Oba filmaře na krátkou dobu rozdělilo plnění armádní povinnosti, ovšem ještě na konci roku 1952 byli Kachyňa s Jasným a početnou delegací vysláni na dálný východ do Číny. Armádní film měl v plánu natočit další ze svých propagandistických děl, ale během cesty přes Sovětský svaz se čeští tvůrci setkali s bídou a útlakem stalinistického režimu. Ideologické „prozření“ se projevilo více u Vojtěcha Jasného, který později Armádní film opustil, kdežto Karel Kachyňa zde plnil své povinnosti až do roku 1959. Během této doby natočil jeden z nejvýraznějších filmů své kariéry – *Král Šumavy* (1959). Příběh o hrdinných pohraničnících sice fungoval silně prorežimně, ovšem z technického režijního hlediska šlo o vsutku povedené dílo. Filmový historik Martin Štoll bere *Krále Šumavy* jako „*zručně natočený a populární vzdor jeho hrubé ideologické manipulaci*“.⁶⁸ Do konce kalendářního roku 1959 přešel Kachyňa do filmového studia na Barrandově do služeb Československého státního filmu, kde působil jako režisér tvůrčího týmu Jana Procházky.

Spolupráce s Procházkou, hlavním scénáristou jeho nadcházejících filmů, úspěšně fungovala po celá šedesátá léta. Jejich prvním společným filmem byl snímek *Pouta* (1961), ale výrazný ohlas si vysloužil až jejich druhý počín *Trápení* (1961) o mladé dívce bez přátel, která svoji lásku věnuje týranému koni. Ve filmu *Naděje* (1963), který vypráví příběh prostitutky a řidiče nákladního vozu, se výrazně projevuje Kachyňův tvůrčí rukopis – důraz na psychologii postav. Dalo by se říci, že v popředí příběhů filmů Karla Kachyni je vždy člověk a jeho vnitřní vnímání okolního světa s tím, že na hlubší společenské problémy není kladen až takový

⁶⁸ ŠTOLL, Martin, *Český film: režiséři-dokumentaristé*, Praha 2009, s. 252.

zřetel.⁶⁹ Sám Kachyňa v roce 1968 zhodnotil svůj způsob filmování následovně: „*Filmař filozof ze mě nikdy nebude. Ne snad, že by mé filmy neměly filozofii, ale není jejich základním kamenem. Vycházím ze zkušeností vlastního mládí.*“⁷⁰

Za psychologická dramata by se daly označit následné filmy Kachyni a Procházky *Ať žije republika* (1965) a *Kočár do Vídně* (1966). I když se jedná o tematicky válečné snímky, samotný konflikt je zde až na druhém místě. Filmový historik Petr Bilík píše: „*Kachyňa s Procházkou velmi razantně zpochybňují hrdinství, které v poválečných letech leckoho vyneslo k moci, a zpochybňují především mýtizovaný národní charakter.*“⁷¹ Oba snímky přesně zapadají do československé nové vlny – neobvyklé kamerové záběry, důraz na psychologii, odklon od stranických požadavků. Jinak je ale Kachyňa brán především jako tvůrce, který filmovou realitu nijak nedeformuje a zachovává především dojem autenticity.⁷² Oficiálně posledním společným filmem autorské dvojice byl film *Směšný plán* (1969), ovšem Procházka napsal pro Kachyňa ještě scénář k snímku *Už zase skáču přes kaluže* (1970, v titulcích nesměl být Procházka uveden) a k trezorovému filmu *Ucho* (1970, Procházka jakožto oblíbenec bývalého prezidenta Novotného toho jistě věděl o fenoménu odposlechů dost).⁷³ Od začátku normalizace už spolu Kachyňa s Procházkou nikdy nenatočily jediný film. Jan Procházka zemřel v roce 1971. Za výjimku by se daly považovat dva televizní snímky *Kráva* a *Městem chodí Mikuláš* z roku 1992, které Kachyňa natočil podle knižní předlohy svého bývalého kolegy.

Co se týče stranické „poslušnosti“, tak protirežimní snímek *Ucho* byl posledním protestním dílem Karla Kachyni. Sám tvůrce je tak trochu

⁶⁹ BARTOŠKOVÁ, Šárka, *Filmové profily: Českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Praha 1986, s. 175.

⁷⁰ LIEHM, s. 193.

⁷¹ BILÍK, *Panorama*, s. 128.

⁷² MELOUNEK, s. 15.

⁷³ BILÍK, *Panorama*, s. 129.

výjimkou mezi ostatními filmaři v této diplomové práci. Ve svých prvních filmech neváhal přizpůsobovat skutečnost požadavkům komunistického aparátu, později se však se svojí netradiční stylizací připojil k nové vlně a po Uchu a nástupu normalizace si zachoval až do konce režimu neposkvřenou přizpůsobivou kariéru.⁷⁴ Tvůrce nemusel na rozdíl od mnoha kolegů odejít z filmového Barrandova, ale filmařsky už nijak nevyčníval. Jeho snímky z první poloviny 70. let (Robinsonka, Pavlínka, Škaredá dědina) výrazně zaostaly za vlastními dřívějšími příspěvky do nové vlny. V osmdesátých letech se prosadil především filmovými adaptacemi známých knih – například Cukrová bouda z roku 1980 podle předlohy Vladimíra Körnera nebo Smrt krásných srnců v roce 1986 na motivy knihy Oty Pavla. Kachyňa se věnoval také tvorbě televizních seriálů jako Vlák dětství a naděje (1985, dětský pohled na období protektorátu) či porevoluční Prima sezona (1994, šest povídek podle Josefa Škvoreckého).

V roce 1995 převzal prestižního Českého lva za dlouhodobý přínos českému filmu a v roce 1999 získal Karel Kachyňa cenu za mimořádný umělecký přínos světové kinematografii na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Následovala také nominace na Českého lva v kategorii nejlepší režie za film Hanele. Do své smrti natočil už pouze tři televizní filmy. Zemřel 12. března 2004 v Říčanech. Dne 28. října téhož roku obdržel od prezidenta republiky Václava Klause in memoriam Medaili Za zásluhy.

3.2 Ucho

Film Ucho byl dotočen v roce 1969 režisérem Karlem Kachyňou podle původního námětu a scénáře jeho dlouholetého kolegy Jana Procházky. Jejich snímek vznikl tedy už za přítomnosti sovětských vojsk

⁷⁴ HAMES, s. 88.

„o ulici dál“⁷⁵ a do Československých kin nebyl ve své době vůbec uveden, protože ihned po dokončení zamířil do komunistického trezoru. Odtud se dostal až po změně režimu na přelomu osmdesátých a devadesátých let. „*Jakmile byl tento film rok po okupaci dokončen, zmocnili se ho sovětští ideologové a uváděli ho jen na střežených projekcích jako doklad československé kinematografie,*“⁷⁶ píše historik Pavel Taussig.

Příběh filmu se odehrává v blíže nespecifikované době, ale jelikož je jednou z postav prezident Antonín Novotný, můžeme se domnívat, že jde o časové rozmezí mezi roky 1957 až 1968, tedy v době jeho prezidentského období. Vláštní vůz Tatra 603 zase odkazuje na polovinu padesátých let. Hlavními hrdiny Ucha je manželská dvojice – první náměstek ministra Košary Ludvík a jeho žena Anna. Tento pár ztvárnili herci Radoslav Brzobohatý a Jiřina Bohdalová, kteří byli v době natáčení partnery i v osobním životě.

Ludvík s Annou se vrací v pozdních nočních hodinách do svého pražského domu. Už u vstupní branky, kde pár zjistí, že ztratil klíče, pozoruje Ludvík neosvětlené podezřelé auto, které zaparkovalo několik desítek metrů od nich. Ludvík se do domu dostane přes sklep a snaží se už trochu podnapilé Anně otevřít. Zde ale zjišťuje, že byl přední vchod odemknut a klíče někdo nechal z vnitřní strany dveří. Zpočátku si oba myslí, že jde pouze o sled náhodných událostí, ale postupem času především hlavní mužský hrdina nabývá dojmu, že měli v domě nezvanou návštěvu i proto, že jako jedinému v ulici jejich bytu nejde elektrický proud. Ludvík si dává pozor na to, co v místnostech říká, ale Anna si z toho místy dělá legraci. Mezi sebou však občas hovoří o nějakém tajemném „uchu“, které zaznamenává každý jejich rozhovor.

⁷⁵ Tamtéž, s. 97.

⁷⁶ TAUSSIG, Pavel, *Český biják: filmový historik Pavel Taussig vás provází zákulisím slavných filmů*, Praha 2009, s. 267.

Ve snímku se místy prolínají scény z domova a ze stranického večírku prezidenta Novotného, na kterém se Ludvík dozvídá, že jeho nadřízeného ministra Košaru i s několika kolegy zavřela Státní bezpečnost. Ludvík dostává strach, a když pohlédne několikrát z okna, tak vidí na ulici a na vlastní zahradě cizí muže, kteří ho patrně sledují. Rozhodne se spálit dokumenty z práce, které by ho mohly nějakým způsobem kompromitovat. Dělá tak především z důvodu, že to byl právě on, kdo ve velké míře spolupracoval s Košarou na jeho posledním projektu – renovaci staré cihelny. Když o několik okamžiků později zazvoní u jeho domu další neznámí lidé, tak se smíří se situací a očekává zatčení, i když vlastně neví z jakého důvodu. Ukáže se však, že u vstupní branky stojí podnapilí soudruzi z předchozího plesu a nesou Ludvíkovi s Annou jejich ztracené klíče. Hlavní hrdinové pozvou tuto skupinu domů, kde následujících několik hodin popíjejí. Anna s tím nesouhlasí a přeje si, aby odešli.

V nadcházejících scénách divák sleduje především hádku ústředního páru, kdy našťvaná a alkoholem ovlivněná Anna vyřvává po celém domě citlivé informace o Ludvíkovi (například to, že jeho bratr byl letcem v Anglii, nebo že kdysi působil v Sokolu a podporoval bývalého prezidenta republiky Edvarda Beneše atd.) tak, aby to „ucho“ slyšelo. Peter Hames ve své práci píše, že: *„Politika a osobní život jsou proti sobě kladeny prostřednictvím ústředního vztahu, ... ve kterém vzájemné obviňování ohledně domácích záležitostí a zvyků má zároveň morální i politické rozměry.“*⁷⁷ Anna se po chvíli uklidní a rozhodne se umýt špinavé nádobí. Při tom ale narazí na jakési záznamové zařízení umístěné pod jejich dřezem. Pár si později po důkladné prohlídce celého domu uvědomí, že mají podobné „štěnice“ rozmístěné po celém bytě a že za to může pravděpodobně jejich noční návštěva, tedy agenti StB.

⁷⁷ HAMES, s. 96.

Ludvík s Annou rezignovaně zamíří na balkón, kde žádné „ucho“ nenašli, a jedině zde mohou v klidu hovořit. Ludvík se nakonec rozhodne pro sebevraždu a zamkne se v pokoji, kde za ním Anna nemůže. Cizí agenti však ještě předtím zabavili Ludvíkovu služební pistoli, a tak se svojí ženou jen odevzdaně leží na podlaze. Anna se v posledních minutách filmu vzchopí a rázně se rozhodne spláchnout do záchodu všechna „ucha“, která v domě najde. V posledních vteřinách filmu zazvoní v obývacím pokoji telefon a pár očekává hovor oznamující jejich zatčení. Telefonát má však jiný účel, a to oznámit Ludvíkovi, že byl povýšen na ministra místo zatčeného Košary. Zmatený Ludvík s Annou se posadí na pohovku a tím také celý film *Ucho* končí.

Snímek by se dal žánrově zařadit mezi psychologicko-politické drama, ve kterém se však objevují i prvky kriminálního filmu, satiry, frašky a díky tajemné a mysteriózní atmosféře je občas srovnatelné například s filmy Alfreda Hitchcocka (*Muž, který věděl příliš mnoho*, *Okno do dvora* nebo *Vertigo*) nebo klasickými filmy kategorie *film noir*, což je na československé prostředí vskutku výjimečné. Všudypřítomný strach a pocit bezvýchodnosti dělá z tohoto minimalistického filmu velmi sugestivní a místy až depresivní záležitost. *Ucho* je jednoznačně namířeno proti odposlouchávacím praktikám Státní bezpečnosti, která tímto způsobem kontrolovala každodenní život stranických činitelů. Ukazuje, že ani ti nejvyšší představitelé strany si nemohou být jisti svým soukromým a musí si neustále dávat pozor na to, aby se nějakým způsobem nezkompromitovali. Není divu, že tento snímek byl okamžitě po svém dokončení zakázán a umístěn do trezoru, kde díky své tematice čekal na promítání dlouhých dvacet let.

3.3 Konflikt s režimem

Proč se vlastně dostalo toto dílo Karla Kachyni a Jana Procházky do trezoru po bok dalších zakázaných československých filmů? Důvodů je možné určit hned několik. Autorské duo se v Uchu nebálo narážet na citlivá společensko-politická témata a oba zmínění tvůrci snad ani nemohli čekat, že bude jejich odvážný a kritický film uveden do distribuce. Pavel Taussig ovšem píše, že: *„Režisér, který si musel být vědom ,nevhodnosti svého díla v začínající normalizaci, záměrně bagatelizoval kritické ostří díla v bláhové naději, že nová politická garnitura přece jenom povolí uvedení filmu. Tomu měl dopomoci i úvodní titulek, že film odsuzuje jevy socialismu cizí.“*⁷⁸

Motiv odposlouchávání a kontroly je zde spojen s klasickými hrdiny filmů Kachyni a Procházky. Ludvík s Annou jsou oběťmi tragických událostí, nad kterými nemají kontrolu. Jejich vlastní dům se stal jejich vězením, kde ztratili právo na soukromí. Ústřední dvojice ve filmu často hovoří o odpo-slouchávajících jako o „nich“ a jsou si moc dobře vědomi toho, že ve svém vlastním domě nejsou v bezpečí. Hovoří spolu jen v některých pokojích, o kterých si myslí, že tam by si agenti „štěnice“ dát nedovolili. To však později vyvrací Ludvík v souvislosti se zavřeným sousedem, který si myslel, že v dětském pokoji odposlouchávání nehrozí:

Anna: „Klepáčka říkala, že do dětskejch pokojů to nedávají. Když měli návštěvu, tak seděli jenom v dětským.“

Ludvík: „Taky už sedí.“

Kritizován je zde i kádrový kariérismus hlavního hrdiny, kdy Anna na Ludvíka během hádky pokřikuje například: „Víš, proč se tě všichni bojejí? Protože jdeš přes mrtvoly. Tobě bylo přece vždycky jedno, kudy se budeš drát nahoru.“ Ludvík svou neklidnou ženu nakonec uhodí, až jí

⁷⁸ TAUSSIG, s. 270.

teče krev, což také není ideální vizitka vysoce postaveného komunistického politika. Co se týče závěrečného nahrazení Košary Ludvíkem, zde tvůrci narážejí na netransparentní kádrovou politiku KSČ, která vlastně o novém ministrovi rozhodla bez jeho vědomí. Překvapivé je to o to víc, že sám hlavní hrdina cítí, že se začíná stávat pro režim nepohodlný a že se svojí manželkou řekl „uchu“ až příliš citlivých a nepohodlných informací.

Poměrně negativně je zde vylíčena i postava prezidenta Antonína Novotného (jehož ztvárnil herec Gustav Opočenský), který na večírku pronáší vsutku bezobsažnou řeč a dokola jen opakuje potřebu zničit imperialisty a přítomný dav mu nadšeně tleská, i když vlastně neví proč. V Uchu za celou stopáž ale není prezident zmíněn jménem a vždy se o něm hovoří jako o „nejvyšším soudruhovi“ či „soudruhovi“, ale alegorie na Antonína Novotného jde zde více než zřejmá. Touto uhlazenou a dobře vypadající autoritou se scénárista Jan Procházka vyrovnává s vlastní minulostí, poněvadž měl s Novotným zpočátku dobré vztahy. Filmový historik Pavel Taussig ve své knize píše: *„Při psaní scénáře mohl Jan Procházka využít důvěrných znalostí o ‚nejvyšším‘, neboť patřil mezi Novotného oblíbence.“*⁷⁹ Jan Žalman zase zmiňuje Procházkovu dřívější politickou angažovanost a dává ji do souvislosti s hlavním hrdinou Ludvíkem ve svém díle Umlčený film: *„Procházka, který to dotáhl až na jednoho z nejmladších kandidátů ÚV KSČ a jenž se o nemnoho let později vrhl do otevřené opozice vůči všemu, čím prohníval ‚nejhumánnější společenský systém dějin‘, viděl koncem šedesátých let jediné východisko v totálním kacírství, typ intelektuála a umělce hluboce zklamaného ‚socialistickou‘ praxí, jenž slovem i perem dštil síru proti dogmatickým poučkám, které tolikrát selhaly a jemuž jedinou vírou hodnou moderního člověka a jeho rozumu se stala skepse.“*⁸⁰

⁷⁹ TAUSSIG, s. 268.

⁸⁰ ŽALMAN, s. 225.

Dojde také na kritiku postoje komunistického režimu k židovství. V jedné ze scén na večírku se Ludvík baví s ministrem Cejnarem:

Cejnar: „*Vzali taky Tondla, Klepáče a Šlesingra!*“

Ludvík: „*Proč Košaru?*“

Cejnar: „*Košara se za svobodna jmenoval Karpeles, nejmenoval?*“

Tato scéna může odkazovat na zmanipulované politické procesy z počátku padesátých let dvacátého století, především na ten s Rudolfem Slánským, který měl nevyhovující židovský původ.

V expertním dotazníku, který vyplňoval filmový odborník Milan Hanuš, a v němž se hodnotil význam Ucha v rámci vypuštění zakázaných filmů z trezoru, napsal, že film přibližuje metody stalinského teroru (strach, nejistota) obrácené do vlastních komunistických řad vlivných.⁸¹ Jiří Cieslar ve stejném dotazníku napsal doslova: „*Deformace lidí, kteří se smířili s nedůstojnou existencí a ponížením, které je jen v zdánlivě nelogickém spojení s jejich vysokým společenským postavením.*“⁸² Jiří P. Kříž ve stejné práci vidí v Uchu konflikt s režimem především díky vykreslení české odnože stalinismu a udržení socialismu je zde jen díky pomocí tajné policie.⁸³

Ucho, které padlo za oběť velké konfiskaci na jaře 1970,⁸⁴ osobně považují za vůbec největší filmařskou kritiku komunistického totalitního režimu v Československu. Martin Štoll hovoří o Uchu jako o „*mistrovsky sevřeném dramatu*“⁸⁵ a po svém uvedení do distribuce po listopadu 1989 (obnovenou kinopremiéru mělo Ucho v červnu 1990)⁸⁶ získal několik cen, například cenu za režii v kategorii tzv. trezorových filmů ex aequo

⁸¹ BLÁHOVÁ, s. 132.

⁸² Tamtéž, s. 134.

⁸³ Tamtéž, s. 135.

⁸⁴ ŠKVORECKÝ, s. 242.

⁸⁵ ŠTOLL, s. 252.

⁸⁶ BLÁHOVÁ, s. 100.

v Bratislavě 1990 nebo hlavní cenu Ledňáček ex aequo na filmovém festivalu Finále Plzeň, taktéž v roce 1990.⁸⁷ Zajímavostí je, že v osmdesátých letech vznikl ještě druhý film Ucho, který v Rakousku natočil podle Procházkova scénáře český režisér Pavel Kohout a hlavní role zde ztvárnili Joachim Bissmeier, Gertraud Jesserer a Pavel Landovský jako jeden z agentů StB.⁸⁸

⁸⁷ *Český hraný film*, s. 391.

⁸⁸ BŘEZINA, s. 436.

4. Zdenek Sirový – Smuteční slavnost

4.1 Zdenek Sirový

Režisér jednoho z trezorových filmů Smuteční slavnost – Zdenek Sirový – se narodil 14. března 1932 v Kladně. Pocházel z rodiny, která v roce 1938 přišla o majetek kvůli zabrání Sudet Němci v roce 1938. Námět pro své zásadní dílo, které se však ihned po dokončení znelíbilo státnímu aparátu, získal Sirový ve svých šestnácti letech, kdy musel zařizovat pohřeb vlastního dědečka.⁸⁹ Po studiích na Masarykově reálném gymnáziu a Jiráskově reálném gymnáziu v Praze byl Sirový nucen nastoupit do závodu ČKD Sokolovo a až v roce 1956 se zapsal na FAMU na obor režie. Dostudoval v roce 1961 a ještě před promocemi zaujal svými studentskými filmy Ještě včera to znamenalo smrt (1960) a Hlídač dynamitu (1960).

Ve svém prvním zaměstnání po složení závěrečných zkoušek pracoval Zdenek Sirový ve Filmovém studiu Gottwaldov (1961 až 1963), odkud později přestoupil do Filmového studia Barrandov, kde vydržel až do roku 1972. Během své barrandovské doby natočil celkem sedm filmů, přičemž vždy šlo žánrově především o psychologická dramata – Handlíři (1963, mírná kritika vedení v jednom okresním JZD a vykreslení kulturní a společenské omezenosti⁹⁰) nebo Finský nůž (1965, snímek o dvou chlapcích, kteří po tragické nehodě prchají před zodpovědností, který však Jan Žalman hodnotí jako nevýrazné a psychologicky chudé dílo⁹¹).

Za vrchol tvorby Zdenka Sirového je však označována adaptace knihy Evy Kantůrkové Smuteční slavnost (1969) o poválečných poměrech na českém venkově. Snímek nebyl po svém dokončení uveden do distribuce a veřejně byl prvně promítán až 16. listopadu 1989 na Karlově

⁸⁹ SIROVÝ, Zdenek, *...není zač, řekl Bůh: vyprávění filmového režiséra*, Praha 1996, s. 15–16.

⁹⁰ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ, *Venkov v českém filmu 1945–1969: filmová tvář kolektivizace*, Praha 2013, s. 285.

⁹¹ ŽALMAN, s. 328.

univerzitě v jedné z poslucháren filozofické fakulty.⁹² Historik Peter Hames však ve své práci tvrdí, že k první projekci Smuteční slavnosti došlo až o den později, 17. listopadu.⁹³ Sám Sirový kvůli tomuto tvůrčímu počínu upadl do nemilosti stranických aparátů.

S nástupem normalizace byl nuceně přeřazen do sekce dabingu, kde se v pozdější době podepsal pod snímky jako Rocky, Černý korzár, trilogie Indiana Jonese nebo Hvězdné války. Možná by se mohlo zdát, že filmař s takovým talentem, který nemohl pracovat jako režisér, svým novým zaměstnáním opovrhoval, ale opak je pravdou. Sirový vzpomíná na tuto profesní zkušenost pouze v dobrém.⁹⁴ Na konci osmdesátých let vyučoval na FAMU na Katedře zvukové tvorby.

K režisérskému řemeslu se Sirový vrátil až filmy Hrozba (1978) a Paragraf 224 (1979). Šlo o jakési „vykoupení“ ze zákazu, protože obě díla se vyznačovala propagandistickým charakterem, tolik typickým pro normalizační tvorbu 70. let. Do pádu komunistického režimu v roce 1989 stihl natočit ještě snímky Outsider (1987) a Cesta na jihozápad (1989). V roce 1992 natočil své pravděpodobně divácky nejúspěšnější a nejznámější dílo – Černí baroni podle knihy Miloslava Švandrlíka. Od následujícího roku až do své smrti 24. května 1995 vedl Katedru režie na pražské FAMU. V témže roce obdržel in memoriam Cenu Františka Filipovského za mimořádnou celoživotní dabingovou tvorbu. Zdenek Sirový patří díky Smuteční slavnosti podle mého názoru k nejvýznamnějším, ale také k nejméně doceněným (v rozsáhlém přehledu filmových tvůrců od Martina Štolla není o Sirovém téměř zmínka⁹⁵ a Josef Škvorecký o něm mluví v převážně kritickém slova smyslu⁹⁶) režisérům československé kinematografie.

⁹² Tamtéž, s. 137–138.

⁹³ HAMES, s. 259.

⁹⁴ SIROVÝ, s. 112–118.

⁹⁵ ŠTOLL, s. 1–500.

⁹⁶ ŠKVORECKÝ, s. 219.

4.2 Smuteční slavnost

Film *Smuteční slavnost* režiséra Zdenka Sirového podle knižní předlohy Evy Kantůrkové byl natočen v roce 1969 v Putimově, Novém Rychnově a v Pelhřimově ve stejnojmenném okrese. Vypráví o poměrech na české vesnici, kde se členové tamějšího výboru vypořádali s neposlušným hospodářem – kulakem – a jak celou obec následně spojí jeho smrt a následný pohřeb. Jde o jeden z filmů této diplomové práce, který se po dokončení ani nedostal do distribuce a na svoji premiéru si musel počkat na přelom osmdesátých a devadesátých let.⁹⁷

Dílo Zdenka Sirového je rozděleno do tří částí. Ta první – *Chladilova smrt* – začíná v momentě, kdy starší paní Matylda Chladilová (Jaroslava Tichá) přichází na skromný statek za svým nemocným manželem Janem Chladilem (Ludovít Kroner, kterého předaboval Jaroslav Moučka). Tomu v zimním počasí (zima roku 1965, podle tříkrálovské značky nad dveřmi) dochází síly a evidentně zanedlouho zemře. Ráno, když jde Matylda svého muže zkontrolovat, tak ho najde mrtvého a ihned se vydá do nedalekého města zařizovat pohřeb. V Bezděšově, odkud byla před deseti lety s manželem vystěhována, však narazí na několik problémů. Místní farář ví, že provedení smuteční slavnosti bude vzhledem k minulosti zesnulého komplikovanou záležitostí a Matyldě radí, ať se vydá za předsedou výboru Janušem (Gustav Opočenský). Ten Chladilům dluží laskavost ještě z dob druhé světové války, ale Matylda odmítá jakoukoliv protekci.

Matylda se vydává na výbor osobně, kde se chtě nechtě musí střetnout Aloisem Deverou (Josef Somr), který v padesátých letech Chladila ze svého statku vystěhoval. Tato postava je už od prvního momentu, kdy se na scéně objeví, velmi nepříjemná, zlá a neurvalá. Deverova žena (Jana Vychodilová) dokonce Matyldu po městě špehuje.

⁹⁷ BILÍK, *Panorama*, s. 125.

Farář mezitím lobuje za Chladilovy u Januše, který nakonec na Deveru zatlačí, aby se pohřeb uskutečnil. Matylida je velmi neoblomná, a stojí si za svým a lidé jí mají rádi. Jde jí především o obhájení základního lidského práva pro svého manžela, kdy pohřeb samotný má být jakýmsi aktem vypořádání se s minulostí a vlastními hříchy.⁹⁸ Stanislava Příkladná o ní ve své práci hovoří jako o jedné z nevyraznějších filmových ženských postav československé kinematografie vůbec.⁹⁹ V hospodě se setká s muzikanty, kteří slíbí, že na pohřbu budou hrát zadarmo. Když se žena na konci dne vrátí domů, najde v manželově pokoji několik starších paní, které se za Chladila modlí a v tomto momentu končí první část.

Druhá část – Odchod – se celá odehrává v minulosti, deset let před smrtí Jana Chladila. Divák má možnost vidět, jak tento majetnější sedlák upadl do nemilosti úřadů. Na jedné schůzi se ostře ohradil proti předsedovi Janušovi, který zde oznámil výstavbu Jednotného zemědělského družstva. Chladil jakožto tvrdý odpůrce kolektivizace dokonce po Janušovi vystřelí z pušky. Hned následující den se za ním během práce na poli zastaví mladý Alois Devera, který mu předá dekret o vystěhování z okresu. To sedláka psychicky zničí a následně propadne alkoholu.

Následující scény Smuteční slavnosti jsou věnovány především odchodu Chladilů z jejich statku, kde je jim dovoleno vzít si jen to nejdůležitější. Šicí stroj proto Matylida hodí do žumpy, aby nepadl do rukou nejen nového nájemníka Devery, ale především ostatním lidem, kteří se na opuštěný majetek slétnou jako supi. Mezi příživníky na odchodu Chladilů je i manželský pár, který pošle vlastní dceru uklidit na statek novému pánovi. Tou dívkou je budoucí Deverova žena, jež od něj získá cenné Matyldiny šperky. Ráno jde Devera vyprovodit dívku ze statku a tím také končí prostřední kapitola příběhu. Tato část podle Petra

⁹⁸ SLINTÁK, ROTTOVÁ, s. 331.

⁹⁹ PŘÁDNÁ, s. 272.

Bilíka ukazuje: „*Jak se za prosazováním vznešeného ideálu socialistické vesnice skrývaly ziskové zájmy.*“¹⁰⁰

Závěrečná část nese název Smuteční slavnost a začíná přesně tam, kde skončila ta první – u mrtvého Chladila v pokoji. Deverovu ženu mezitím tíží svědomí, protože ví, že od vystěhování Chladilů a přijetí šperků Matyldy je provází smůla a neštěstí. Chodí se dokonce modlit do kostela a Deverovi chodí poštou výhružné dopisy. Je evidentní, že místní lidé jim nikdy neodpustili, jak se vypořádali s Janem a Matyldou.

Druhý den ráno je již vše připraveno k pohřbu. Matylda se vrací na bývalý statek, kde se rozhodne „vystavit“ Chladilovo tělo, aby se s ním obyvatelé vsi mohli osobně rozloučit. Ještě než začne hrát kapela a než farář začne svoji mši, tak je v okolí několik desítek lidí a další stále přicházejí. Souběžně s tím přijíždí opilý Devera na statek tchýně a tchána za svojí ženou, která se s ním už vůbec nebaví a ničí staré věci, které její rodiče ukradli Chladilům. Devera pak neunes situaci a vydává se narušit pohřeb osobně. Nadává Matyldě, ale nepodaří se mu přehlušit dav s kapelou a farářem a ponížene jen zůstává stranou. Průvod s rakví se vydá na cestu vsí a to už se smuteční slavnosti účastní několik stovek lidí. Deverova žena toužící po odpuštění se v zoufalosti vydá vrátit šperky Matyldě osobně, ale ta ji jen v klidu odmítne a pošle domů, aby nenastydla. Devera se poté se ženou jen na dálku střetnou pohledem a každý se vydá jinou cestou. Úplně poslední záběry jsou věnované osamocené smutné Matyldě během noční slavnosti ve vsi.

4.3 Konflikt s režimem

Dramatický psychologický snímek Smuteční slavnost je jednoznačným napadením tehdejšího socialistického způsobu vyvlastňování půdy, zabírání hospodářských statků a tvrdého zacházení s majetnějšími vesnickými sedláky. Zdena Škapová v v knize Démanty

¹⁰⁰ BILÍK, *Panorama*, s. 151.

všednosti píše: „*Půda je zde cítit za vším: za tragédiemi, svárem, nenávisť, mstou, příkořími. Proniká vším, ale již není nikým vnímána jako součást veškerenstva, byla přeměněna v předmět, po kterém se lační a o nějž se usiluje, vlastnit ji už nechce jenom pár chamtivců, ale i státní moc*“.¹⁰¹

Kolektivizace jakožto československý fenomén je spojen s obdobím první poloviny padesátých let minulého století. Tento centrálně zaváděný administrativní systém zemědělství násilně odebíral majetek kulakům, což Zdenek Sirový ve svém díle trefně vystihuje. Drsně, syrově a bez příkras jsou zde vylíčeny vesnické poměry, kdy ani samotný Jan Chladil není nijak zvlášť sympatická postava, ale s jeho osudem musí divák soucítit, stejně jako tomu dělají i obyvatelé vesnice při závěrečném pohřbu. „*Z filmu jasně vyplývá, že ač to byl zlý člověk, stalo se mu bezpráví – byl vystěhován z obce a přišel o pole. Umírá chudý v malé komůrce, ovšem se vzpomínkami na vlastní hospodářství,*“¹⁰² píše Hana Rottová ve své práci o Janu Chladilovi. Jelikož film vznikl až po sovětské okupaci, lze *Smuteční slavnost* vnímat jakožto otevřený umělecký protest bez ohledu na následky, protože tvůrcům snímku muselo být jasné, že se jejich dílo nikdy nedostane do distribuce. Jiný názor však zastává Peter Hames, podle kterého je *Smuteční slavnost* spíše mírnou politickou kritikou, která nedosahuje údernosti například *Všech dobrých rodáků Vojtěcha Jasného* a dílo Zdenka Sirového vyzdvihuje především po obrazové stránce.¹⁰³

Vykreslení zařizování pohřbu zesnulého kulaka se ve filmu jeví jako velmi obtížný úkol. I z dialogu mezi Matyldou Chladilovou a místním farářem je zřejmé, že člověk s takovouto minulostí (Devera o Chladilovi mluví jako o „pětapadesátce“ – podle paragrafu, kvůli němuž mu výbor zabavil majetek) a se svým odkazem bude místním komunistům ztěžovat

¹⁰¹ PŘÁDNÁ, s. 83.

¹⁰² SLINTÁK, ROTTOVÁ, s. 179.

¹⁰³ HAMES, s. 259.

život. Alois Devera si je toho plně vědom, což dokazuje v rozhovoru s jiným stranickým úředníkem na výboru v první části filmu:

Alois Devera: „*Hochu zlatej. Na takovej paragraf se dalo narazit kde co ... Už mi to leze krkem. Dřív to bylo všechno jasné. Kdo byl proti, dostal přes hubu. Dneska to věčný chytračení.*“

Poněkud překvapivý přístup k problému má žena předsedy výboru Januše, která si je vědoma jiných poměrů a snaží se na svého muže apelovat, aby pohřeb Chladila povolil:

Předseda Januš: „*Matylda? Nemusela za ním odcházet. Ona z vesnice nemusela. A teď bude dělat z Chladila mučedníka?*“

Manželka Januše: „*Dneska už si nemůžete dovolit to, co tenkrát.*“

Předseda Januš: „*Prosímte. Dovedeš vůbec domyslet, co všechno se může stát, když se mrtvej Chladil vrátí do okresu?*“

Manželka Januše: „*Taková je asi spravedlnost.*“

Fakt, že žena nejvýše postaveného komunisty v okrese takto za kulaka a jeho ženu bojuje, musela být další tvrdá rána ideologické komisi, která film schvalovala.

Sirový měl také problém se scénou, ve které kastelán vyhání z vyhlídky věže Januše a poslance za tamější kraj, kteří pozorují smuteční průvod, se slovy: „*Pánové, budeme zavírat!*“. Tvůrce snímku ve své knize vzpomíná: „*Ta poslední replika se po projekci seřazeného materiálu stala námětem k několikahodinové diskuzi mezi mnou a vedením skupiny ... Ta slova zdála příliš proklamativní, provokující a politicky neúnosná.*“¹⁰⁴ Režisér musel nakonec tuto scénu dodatečně předabovat a kastelán pronese náhradní větu: „*Pánové, musím tu zavřít.*“

¹⁰⁴ SIROVÝ, s. 99–100.

Velmi negativně je ve filmu vyličen charakter některých Chladilových sousedů. Ti se nejdříve prezentují jako jeho podpora, když se sedlák postaví Janušovi a jeho kolektivizačnímu plánu, ale když vejde v platnost dekret o vystěhování, tak jeden druhého předhánějí v tom, kdo toho více ze zabaveného statku ukradne. Jeden z nich si přivlastňuje Chladilův majetek, ještě když Matylda nakládá poslední věci na vozík a její manžel se v zoufalosti opíjí. To samé platí o rodičích budoucí ženy Aloise Devery, které vůbec nezajímá nešťastný osud chudoby bývalých sousedů a vyšlou svoji dceru, aby novému nájemníkovi statku uklidila a získala tak jeho přízeň, potažmo nějakou část zkonfiskovaného majetku.

Samotný vztah Aloise Devery se ženou je poněkud komplikovaný. Stranický úředník se evidentně řídí pouze vlastními zájmy, s čímž se jeho žena později nemůže ztotožnit. Její kostelní návštěvy a motlitby jí rozmlouvá vlastní matka, že se to pro ženu takového komunisty nehodí. Páru pak chodí po částech dopisy, které Deverovi vyhrožují oběšením a jejich krize vrcholí na pohřbu Chladila. Zde se opilý Devera marně snaží narušit poslední rozlučku se zesnulým, zatímco jeho žena se snaží dosáhnout vykoupení ze svých hříchů vůči vystěhovanému Janovi a Matyldě. „*Matylda, přes svůj bezúhonný a mravný život, se stává pro ty mnohdy bezohledné a kruté aktivisty kolektivizace, jakožto živá výčitka po svém zemřelém muži, nepřijatelnou,*“¹⁰⁵ přibližuje svůj snímek Zdenek Sirový.

Dramatický film *Smuteční slavnost* je odvážnou výpovědí o vesnických poměrech a lidských osudech („*v subjektivních vzpomínkách postav stojících mimo velké dějiny*“¹⁰⁶) v padesátých a šedesátých letech minulého století v Československu. Příběh se zde odehrává v souvislosti s kolektivizačními praktikami strany, a i když se

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 96.

¹⁰⁶ BILÍK, *Panorama*, s. 135.

snímku nedostalo uznání bezprostředně po jeho dokončení, tak úspěch tohoto filmu se dostavil s pádem komunistického režimu. Kinopremiéru zažilo dílo Zdenka Sirového v červnu 1990 a na různých festivalech (Plzeň, Bratislava, Karlovy Vary, Montreal) získalo mnoho prestižních ocenění.¹⁰⁷ Svoji poctu Smuteční slavnosti umělecky vyjádřil i mladý filmař David Bumbálek, který se ve svém studentském filmu s názvem „Jenom starý trezorový film“ vrátil do lokací, kde byl film natočen a přiblížil tedy divákům okolnosti, které provázely vznik a následný zákaz díla Zdenka Sirového.¹⁰⁸ S porovnání například se Skřivánky na niti nebo se Všemi dobrými rodáky tento film nepatří mezi nejpopulárnější díla československé kinematografie, ale svoji nezpochybnitelnou kvalitou a odvážnou kritikou si uznání zaslouží. Jaroslav Sedláček hodnotí dílo Zdenka Sirového jako vynikající snímek konce šedesátých let¹⁰⁹ a filmový historik Václav Březina ve své práci dokonce ohodnotil Smuteční slavnost jako jeden z minima filmů absolutním hodnocením 100 %.¹¹⁰

¹⁰⁷ *Český hraný film*, s. 443–444.

¹⁰⁸ http://www.pelhrimovsky.denik.cz/zpravy_region/natocil-dokument-o-smutecni-slavnosti-pe14.html, [cit. 2015-03-27].

¹⁰⁹ SEDLÁČEK, Jaroslav, *Rozmarná léta českého filmu*, Praha 2012, s. 82.

¹¹⁰ BŘEZINA, s. 377.

5. Otakar Vávra – Kladivo na čarodějnice

5.1 Otakar Vávra

Kontroverzní filmový režisér a scénárista Otakar Vávra je nejstarším tvůrcem, o kterém tato diplomová práce hlouběji pojednává. Narodil se 28. února 1911 v Hradci Králové a jeho první a poslední natočený snímek od sebe dělí neuvěřitelných 75 let. Po složení maturitní zkoušky začal navštěvovat školu architektury nejprve v Brně a následně v Praze. Studium však nedokončil a již od roku 1930 se podílel na tvorbě několika dokumentárních a avantgardních filmů. Prvním celovečerním samostatným snímkem, který Vávra natočil, byla adaptace novely Aloise Jiráska *Filosofská historie* (1937).

Z existenčních důvodů psal Otakar Vávra scénáře pro mnoho filmařských kolegů. Například *Jedenácté přikázání* pro Martina Friče (1935) či *Hlídač č. 47* pro Josefa Rovenského a Jana Svitáka (1937). Velmi toužil po práci režiséra a při filmování vlastních scénářů si vždy vymohl, aby mohl na natáčení osobně dohlížet, čímž získal potřebné zkušenosti.¹¹¹ Vlastní snímky mnohdy natáčel podle knižních předloh (*Pacientka dr. Hegla*, *Krakatit*) a dodnes je považován za tvůrce, který se vždy přizpůsobil každému režimu. Za protektorátní okupace dál aktivně natáčel a stejně tak tomu bylo i po únorovém komunistickém puči v roce 1948. V práci filmového historika Martina Štolla se o Vávrově tvůrčí činnosti píše: *„Filmografie (autor více než 80 sc., r. cca 50 celovečerních filmů) je výjimečná kvantitou a někdy i kvalitou. U většiny děl figuruje hodnotná literární předloha, nicméně málokdy překročil hranici solidní filmové ilustrace, opakovaně se přetřásá i ochota vyhovět každému režimu, který u nás panoval.“*¹¹²

¹¹¹ VÁVRA, Otakar, *Zamyšlení režiséra*, Praha 1982, s. 55.

¹¹² ŠTOLL, s. 602.

Otakar Vávra se podílel na založení pražské FAMU v listopadu 1946 a právě zde pedagogicky velkou měrou přispěl k vývoji československé poválečné kinematografie. Založil katedru filmové režie a mezi jeho nejznámější studenty patřili například Jiří Menzel, Evald Schorm, Miloš Forman nebo Věra Chytilová – jedni z hlavních představitelů pozdější nové vlny. Jiří Menzel na Vávru vzpomíná následovně: „*Slušný člověk ctí svoje rodiče a má ctít i své učitele. Ale bez ohledu na tuto povinnost cítím se po celý život zavázán Otakaru Vávrovi za to, co díky němu umím.*“¹¹³

V padesátých letech natočil Vávra jedno ze svých stěžejních děl – tzv. Husitskou trilogii. Filmy Jan Hus (1954), Jan Žižka (1955) a Proti všem (1956) působily na svoji dobu velmi draze a výpravně, ale dodnes tyto snímky budí značnou kontroverzi. Husité jsou zde líčeni až jako komunističtí revolucionáři a Vávra tím plnil ideologicko-stranickou úlohu československé kinematografie. Žena Otakara Vávry – režisérka Jitka Němcová – přiznává, že co se týče politické orientace, byl slavný režisér vždy silně levicově smýšlející.¹¹⁴

V následujícím desetiletí však Otakar Vávra využil uvolněnějších poměrů v kulturní tvorbě a svými snímky jako Zlatá reneta (1965), ale především Romance pro křídlovku (1968) podle stejnojmenné básně Františka Hrubína přispívá do „zlatého období“ československé filmové historie. Nová vlna žánrově u Vávry končí filmem Kladivo na čarodějnice. Velmi sugestivní, brutální a depresivní adaptace románu Václava Kaplického o čarodějnických procesech z konce 17. století však politickým orgánům připomínala vykonstruované politické procesy 50. let 20. století, například ten s Miladou Horákovou nebo s Rudolfem Slánským, a proto se nejprve nesměl promítat v Praze¹¹⁵ a nástupem normalizace putoval snímek do trezoru. Promítán byl pouze výjimečně ve

¹¹³ MENZEL, Jiří, *Otakar Vávra – 100 let*, Statenice 2011, s. 9.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 18.

¹¹⁵ VÁVRA, Otakar, *Paměti aneb Moje filmové 100letí*, Praha 2011, s. 230.

filmových klubech a do televize se dostal až po sametové revoluci v roce 1989.

Ani Otakar Vávra však neunikl novým změnám a trestům ze začátku 70. let. Nesměl točit filmy a dokonce se uvažovalo o jeho odstranění z FAMU.¹¹⁶ Od roku 1973 až do roku 1989 se však vrací k „poslušné“ tvorbě a agitačními filmy ve prospěch vládnoucího režimu Dny zrady I. a II. (1973), Sokolovo (1974), Osvobození Prahy (1975) opět získává důvěru strany. Za tuto službu získal Vávra Státní cenu Klementa Gottwalda a Řád republiky. Nutno ovšem říct, že přes svoji propagační funkci těchto snímků jsou tato díla nadmíru zvládnuta po technické stránce. Zahraniční filmový historik Peter Hames komentuje tuto „válečnou trilogii“ ve své knize: *„Jasně můžeme vidět propagandistický účel těchto filmů, které znovu utvrzují vztah Československa a Sovětského svazu. Přestože šlo o dosud nejdražší snímky československé kinematografie, diváci je v kinech ignorovali.“*¹¹⁷

Po listopadovém převratu a konci vlády jedné strany se Otakar Vávra věnoval pouze producentské, dokumentární a pedagogické činnosti. V roce 2001 obdržel cenu za Mimořádný umělecký přínos světové kinematografii na filmovém festivalu v Karlových Varech a v témže roce si na své konto připsal obdobnou cenu v rámci Českého lva. Státní vyznamenání obdržel rovněž od prezidenta Václava Klause v roce 2004, o čtyři roky později ukončil své působení na FAMU a 15. září 2011 ve věku 100 let umírá v Praze. *„Vávra je první český filmař-profesionál. Nikdy, na rozdíl od Machatého nebo Rovenského, neudělal nic, co by v dějinách českého filmu stálo jako krásný vykřičník, ale nikdy také neklesl pod vysokou uměleckou úroveň,“*¹¹⁸ napsal ve své knize Josef Škvorecký.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 238.

¹¹⁷ HAMES, s. 270.

¹¹⁸ ŠKVORECKÝ, s. 30.

5.2 Kladivo na čarodějnice

Dílo Kladivo na čarodějnice je dalším snímkem z bohaté filmografie režiséra Otakara Vávry. Natočil jej v roce 1969 podle stejnojmenného románu spisovatele Václava Kaplického, který už sám měl problémy s ideologickou komisí při vydání knižní publikace.¹¹⁹ Scénář napsal Vávra společně s další výraznou osobností československé kinematografie – Ester Krumbachovou (za zmínku stojí především její spolupráce s režisérkou Věrou Chytilovou na filmech Sedmikrásky nebo Faunovo velmi pozdní odpoledne). Otakar Vávra chtěl snímek původně obohatit vlastním archivním výzkumem a studiem historických pramenů v tamějších archivech, ale nakonec zvolil jednodušší cestu, a tou byla věrná filmová adaptace knihy již zmíněného Václava Kaplického.¹²⁰ Kladivo na čarodějnice je jediným dílem této diplomové práce, které dějově nespadá do období 20. století. Otakar Vávra totiž natočil příběh pojednávající o jedněch z posledních čarodějnických procesů z konce 17. století (konkrétně mezi lety 1678 až 1695), ale díky své neskryvané analogii k politickým procesům československého komunistického totalitního režimu se Kladivo na čarodějnice dostalo na dlouhou dobu do trezoru vedle dalších zakázaných filmů. Petr Bilík píše: „*Vazba na realitu politických procesů padesátých let je nepřehlédnutelná.*“¹²¹

Kladivo na čarodějnice se odehrává ve Velkých Losinách v šumperské oblasti (Vávra zde natáčel na historicky autentických místech v prostorách barokního lichtenštejnského panství).¹²² Jednoho dne stará žebračka Maryna ukradne v kostele při bohoslužbě posvěcenou hostii. Neudělá tak pro nějaké čarodějnice záměry, ale chce pouze pomoci ženě, jejíž kráva přestala dávat mléko a hostií se pokouší o zázrak. Žebračka je však odhalena místním farářem (Eduard Cupák),

¹¹⁹ VÁVRA, Otakar, *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*, Praha 1997, s. 260.

¹²⁰ BILÍK, *Panorama*, s. 126.

¹²¹ Tamtéž, s. 324.

¹²² SLANINA, s. 64.

který ji nechá předvést před místní hraběnkou a ostatní duchovní, kde se rozhodne, jak bude potrestána. Rozumně a osvícensky uvažující děkan Kryštof Alois Lautner (Elo Romančík) považuje celou situaci za zbytečně vyhocenou a navrhuje jen trest ve formě odříkání; Maryna pak měla zalitovat svého přestupku. Farář ovšem nechce nic nechat náhodě a přesvědčí hraběnkou (Blanka Waleská) o nutnosti povolání inkvizitora, aby odhalil možné čarodějnické společenství.

Inkvizitor Jindřich František Boblig z Edelstadtu, kterého ztvárnil Vladimír Šmeral, a který byl skutečnou historickou postavou,¹²³ už nevykonává svou dřívější práci. Živí se jako hostinský, ale nový čarodějnický proces si ujít nenechá. Společně se svým písařem Ignácem (Josef Kemr) se vydá do Velkých Losin a po prvním výslechu žebračky Maryny dožene k usvědčující výpovědi ještě další dvě staré ženy. Všechny tři jsou však evidentně nevinné a k nesmyslným činům se přiznaly díky násilným mučícím metodám (natahování na skřípec, lámání palců, španělská bota). Ženy jsou upáleny na hranici, ale fanatickému Boblingovi to ani zdaleka nestačí. Předsedá speciálnímu soudnímu tribunálu a vychutnává si prakticky neomezenou moc. Přesvědčí hraběnkou, že její území je plné čarodějnic a sluhů ďábla. Ta se zděšením z kraje odjíždí na neurčitou dobu a pověřuje inkvizitora k úplnému řešení problému.

Bobling rozjede sérii velkých procesů, při kterých přijdou o své životy desítky nevinných lidí. Jednotliví občané ani neví, čím se vlastně provinili, ale po několika hodinách/dnech nelidských výslechů přiznají úplně všechno, z čeho je Bobling obviní. Zaměří se nejen na dívky a ženy každého věku, ale také na majetné občany v celém kraji. Z jejich peněz chce celý čarodějnický proces zaplatit a získané peníze rovněž využívá pro bohaté hostiny. Majetně obohacený inkvizitor nešetří ani opozici uvnitř tribunálu a zpochybňovatele samotných procesů, protože každý,

¹²³ VÁVRA, Zamyšlení režiséra, s. 266.

kdo nějakým způsobem brání obžalované, je považován za ďáblovu společníka. Hrůzné události a nespočetné oběti nespravedlivě odsouzených nejvíce vadí děkanovi Lautnerovi, který se s inkvizitorem několikrát dostane do konfliktu. Zpátečnický Bobling zesměšňuje jeho rozumné myšlení a touhu po vzdělání (napadá například jeho rozsáhlou sbírku knih) a pro své účely nakonec využije jeho domácí kuchařku Zuzanu Voglickou (Soňa Valentová). Ta je zprvu velmi statečná a nepodlehne brutálním vyšetřovacím metodám, dokonce se ve své cele pokusí o sebevraždu, ale nakonec je její vůle zlomena a ona Lautnera udá.

Lautner se ještě snaží situaci zachránit u biskupa (Martin Růžek) a informovat jej o nelidských praktikách inkvizitora, ale přijde pozdě. Bobling už rozšířil o Lautnerovi lži a obvinění z paktování s temnými silami a lidově oblíbený děkan je následně zatčen. Poměrně dost mu uškodí také fakt, že měl dříve se Zuzanou milostný poměr a po smrti její matky ji zaměstnal ve vlastním domě. Všechny činy, ze kterých je nařčen (různé tělesné hříchy a smilnění se Zuzanou a ostatními čarodějkami na tajemných Petrových kamenech, znesvěcování hostie), ale odmítá a označuje za smyšlené. Lautner se před tribunálem chytře brání, dokonce dožene k pochybám dva členy komise, ale Bobling nakonec ostatní přesvědčí díky lživým výpovědím od 36 lidí. Děkan se chce střetnout s osobami, které tyto výpovědi učinily, ale když uvidí Zuzanu, která je zničena mučením a říká jen naučené odpovědi, tak vidí, že je veškerý odpor zbytečný a podlehne nátlaku. Přizná veškerá obvinění, ale v posledním zbytku sil odmítne jmenovat další lidi, aby proces už dál nepokračoval. Zničený děkan je v poslední scéně upálen na hranici a místní farář, který na začátku příběhu celý inkviziční proces způsobil, lituje svých předešlých činů.

5.3 Konflikt s režimem

Drsné, syrové a sugestivní historické drama *Kladivo na čarodějnice* je jediným filmem Otakara Vávry, ve kterém se tento tvůrce výrazněji postavil proti vládnoucímu režimu. Filmový historik Ondřej Slanina ve své práci zmiňuje: „*Podobnost s procesy z 50. let byla příliš nápadná a Vávra se proto honem vrátil k velkolepým agitkám.*“¹²⁴ Před i po *Kladivu* platil Vávra vždy za přízpůsobivého autora, ale v rámci kulturně-společensko-politického tání v druhé polovině šedesátých let, kdy se „*nedařilo dusit kritiku procesů*“,¹²⁵ se rozhodl vypořádat s událostmi předchozího desetiletí, které tížily i jeho jako přesvědčeného komunistu. Těmi událostmi byly vykonstruované a zmanipulované politické procesy. Vávra ani tak nenapadá totalitní systém jako takový, jde mu především o výslechové metody, násilné donucovací prostředky k doznání viny a přiznávání nesmyslných obvinění, aby tak vypovídající posloužil vládnoucí moci či její propagandě.

Ideálním způsobem o tom vypovídá scéna, ve které písař Ignác instruuje žebračku Marynu v její cele. Písař jí dává vědět, co přesně bude chtít procesní tribunál slyšet. Maryna v následujícím momentu předstoupí před inkvizitora a ostatní přísedící a bez jediného zadrhnutí vypoví několik jednoznačně smyšlených vět, přesně ty, které se vyšetřovatelům hodí pro hledání „nezvratných důkazů“. Kdekdo si podobné momenty v *Kladivu na čarodějnice* mohl spojit s podobnými událostmi u československých soudů. V nich se obžalovaní své výpovědi učili nazpaměť a pro jistotu byla celá akce vysílána rozhlasem s několikaminutovým zpožděním. Čarodějnické procesy nebyly ničím jiným než předem připraveným divadlem. Podobný charakter měly i ty politické organizované totalitním komunistickým režimem. Peter Hames píše: „*Mechanismus soudních procesů byl vypracován velmi pečlivě a do*

¹²⁴ SLANINA, s. 63.

¹²⁵ ŽALMAN, s. 306.

*detailu, takže dokonce i nezvykle hloupá osoba s komplexem méněcennosti a touhou po moci a zisku ho mohla ovládat.*¹²⁶ K jakým procesům se autor vyjadřuje, je více než jasné. Hames pokračuje: *„Pro ty, kdo jako Vávra znali 50. léta, znamenalo uvedení filmu jasné varování před návratem politických procesů oné doby, před nastolením mechanismu, který by souhlasil s nespravedlností a triumfem průměrnosti.*¹²⁷

Politicky motivované procesy s dr. Miladou Horákovou (proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice), s generálním tajemníkem ÚV KSČ Rudolfem Slánským (proces s protistátním spikleneckým centrem) nebo například s farářem Josefem Toufarem (tzv. Číhošťský zázrak z prosince roku 1949) byly momenty, které v obyvatelích republiky zanechaly silný odraz. Na politické úrovni se s těmito stalinistickými praktikami postupně vypořádaly různé rehabilitační komise (Barákova – 1955 až 1957, Kolderova – 1962 až 1963, Barnabitská – 1963, Pillerova – 1968 až 1969), ale v rámci československé kulturní, v tomto případě filmové společnosti, bylo Kladivo na čarodějnice ojedinělým a zároveň nutným dílem. Samotný Otakar Vávra vzpomíná na vznik Kladiva na čarodějnice následovně: *„Co bylo motivací? Byly to procesy ... U nás to byly procesy z padesátých let. Když jsem tehdy vyslechl výpověď Slánského, došlo mi, že to nejsou jeho slova, že to má vše nacvičené nazpaměť ... Mě na tom zajímala ta metoda, jak se z člověka stává mechanismus, jak se zlomí jeho vůle a on nejenže se přizná ke všemu, co neudělal, ale pak už prosí o smrt.*¹²⁸ Je ale poměrně zajímavé, že v knize Zamyšlení režiséra z roku 1982 Vávra vůbec nezmiňuje jakoukoliv návaznost čarodějnických procesů s těmi

¹²⁶ HAMES, s. 270.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ MENZEL, *Otakar Vávra*, s. 108.

komunistickými a hovoří o svém díle čistě z historického hlediska konce 17. století.¹²⁹

Celý film je, jak je tomu u Otakara Vávry samozřejmostí, precizně natočen a excelentně zahrán (především Vladimír Šmeral v roli inkvizitora Boblinga podal vynikající výkon s „*osobitou kreativitou*“¹³⁰), ale samotný příběh *Kladiva na čarodějnice* je poměrně jednoduchý a snadno pochopitelný pro všechny diváky. Každému je hned jasné, na které tabuizované období nedávných československých dějin je snímek zaměřen. Postavy jsou zde spíše ploché a jejich psychologie ustupuje do pozadí na úkor nadčasového zobrazení násilí a zneužívání absolutní/totalitní moci.¹³¹ Jan Žalman píše o *Kladivu na čarodějnice*: „*Vávra se nezdržuje psychologií, vytváří nikoliv klenbu, nýbrž řetěz, v němž jeden článek je pouze nepatrnou variantou druhého a v němž jediným aktivním elementem je sám Bobling; všichni ostatní jsou jen tupé oběti, zlomené fyzicky, psychicky i morálně a spějí k témuž neodvratnému konci.*“¹³²

Vládnoucí komunisté špičky rozhodně nepotěšilo, že jeden z jejich nejoddanějších tvůrců natočil snímek o poměrně nedávné černé minulosti totalitního režimu. Film byl stranou vždy považován za velmi důležité masmédiu, a pokud měli všeobecné rádi filmy Otakara Vávry, nemohla strana dovolit, aby se tato „urážka“ dlouho promítala v kinech či televizi. Cenzorům kromě poměrně tvrdé kritiky politických procesů jistě rovněž vadila poměrně velká nahota v *Kladivu na čarodějnice*. Hned v úvodní několikaminutové scéně jsou poměrně detailní záběry věnovány nahým ženským tělům a například při výslechu Zuzany Voglické ke konci filmu je tato postava celá vysvlečena, přičemž kameraman Josef Illík nezapomene nasnímat ani jediný centimetr jejího pohledného těla. Josef

¹²⁹ VÁVRA, *Zamyšlení režiséra*, s. 264–266.

¹³⁰ PŘÁDNÁ, s. 360.

¹³¹ BILÍK, *Panorama*, s. 254.

¹³² ŽALMAN, s. 305.

Škvorecký píše, že *Kladivo na čarodějnice* je kromě jiného také „černou mší za nahotu,¹³³ i když velmi efektivně využitou. V porovnání s celkovým ideologickým vyzněním snímku však tyto scény, stejně jako násilné a krvavé momenty, působí vcelku nevinně a neškodně.

Premiéru snímek zažil 23. ledna 1970,¹³⁴ ale zanedlouho následoval definitivní přesun *Kladiva na čarodějnice* do trezoru. Ještě předtím ale získal tento film uznání na filmovém festivalu v Mar del Plata v Argentině, odkud si odvezl zvláštní cenu za vysokou uměleckou hodnotu.¹³⁵ Za dobu, co se promítal v Československu, na něj přišlo přibližně 1,5 milionu diváků.¹³⁶ Osobně řadím *Kladivo na čarodějnice* k tomu nejlepšímu, co československá kinematografie za celou svoji historii vyprodukovala. Značné oblíbenosti se film těší i téměř půlstoletí od svého vzniku. Na internetovém serveru Česko-Slovenská filmová databáze je s více než 25 tisíci hodnoceními na 80. místě v žebříčku nejlepších filmů všech dob¹³⁷ a ve světově nejrozšířenější internetové filmové databázi IMDb má pod zahraničním názvem *Witchhammer* nadprůměrné hodnocení 8,1 bodů z 10.¹³⁸ Václav Březina označuje tento snímek za nejlepší film Otakara Vávry vůbec.¹³⁹ Svým ideologickým protestem proti komunistickým procesům z 50. let se dostal do nemilosti vládnoucích špiček. *Kladivo na čarodějnice* bylo sice ve výjimečných případech na krátký čas promítáno v některých menších klubových kinech v době normalizace, ale do hlubšího podvědomí československé společnosti se film opět dostal až po pádu totalitního režimu v roce 1989 s tím, že návrat do distribuce zažilo dílo Otakara Vávry už v dubnu téhož

¹³³ ŠKVORECKÝ, s. 31.

¹³⁴ *Český hraný film*, s. 195.

¹³⁵ Tamtéž, s. 197.

¹³⁶ VÁVRA, *Podivný život režiséra*, s. 261.

¹³⁷ <http://www.csfd.cz/film/9455-kladivo-na-carodejnice/>, [cit. 2015-03-24].

¹³⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0064546/>, [cit. 2015-03-24].

¹³⁹ BŘEZINA, s. 175.

roku.¹⁴⁰ Samotný režisér považoval *Kladivo na čarodějnice* za svůj „poslední nejlepší film“.¹⁴¹

¹⁴⁰ LUKEŠ, *Diagnózy*, s. 233.

¹⁴¹ VÁVRA, *Paměti*, s. 230.

6. Zdeněk Podskalský – Bílá paní

6.1 Zdeněk Podskalský

Český filmový režisér, scénárista, ale také herec Zdeněk Podskalský se narodil 18. února 1923 v Praze, své mládí ovšem prožil na venkově v Malenicích na Šumavě. Po studiích na gymnáziu ve Strakoniciích navštěvoval Filozofickou fakultu UK v Praze, ale jeho tvůrčí umělecká povaha ho přivedla na filmovou FAMU. O Podskalském se nedá vyloženě mluvit jako o přesvědčeném komunistovi, ale v poválečné atmosféře s touto ideologií sympatizoval a po stranickém doporučení odcestoval do Moskvy na tamější filmovou školu VGIK (*Всероссийский государственный университет кинематографии*), kde studoval až do roku 1954. Později však ze svého levicového nadšení vystřízlivěl a o socialismu ve své knize dokonce píše jako o „základní pohlavní nemoci“.¹⁴²

Po návratu do Československa začal pracovat pro televizi a stal se představitelem specifického žánru hudební komedie. Spisovatel Robert Rohál přibližuje Podskalského tvorbu padesátých let ve své knize: *„Už tenkrát si vytyčil směr, což v jeho případě znamenalo, že chce svými pořady lidi bavit. Všechno, oč se snažil, bylo pro obveselení diváků a během dalších let se vypracoval v renomovaného odborníka ‚na zábavu‘, a to jak na poli televizním, tak i filmovém.“*¹⁴³ Podle Petera Hamese patří Zdeněk Podskalský společně s Oldřichem Lipským k nejvýraznějším představitelům populárně-komediálního žánru historie československé kinematografie.¹⁴⁴ Josef Škvorecký zase používá v souvislosti s Podskalským slova *„vynikající režisér komedií“*.¹⁴⁵

¹⁴² PODSKALSKÝ, Zdeněk, *Lásky a nelásky, aneb, Není tam nahoře ještě někdo jinej?*, Praha 1996, s. 69.

¹⁴³ ROHÁL, Robert, *Jiřina Jirásková a Zdeněk Podskalský*, Praha 2011, s. 21.

¹⁴⁴ HAMES, s. 282.

¹⁴⁵ ŠKVORECKÝ, s. 243.

Podskalský vždycky tíhnul k hudbě a v oblibě měl především staré pražské lidové písničky. Filmařsky slavil úspěch například s veselohrou *Ztracená revue* (1961), která získala Stříbrnou růži na prestižním festivalu v Montreux. V jeho snímcích se často točili ti stejní herci, se kterými Podskalský udržoval těsné přátelské vztahy – Vlastimil Brodský, Jiří Sovák, Pavlína Filipovská, Jiřina Jirásková, Jiřina Bohdalová, Miloš Kopecký, a co se týče hereček, tak se o něm dokonce hovořilo jako o sukničkáři nebo o bonvivánovi.¹⁴⁶

V roce 1965 natočil jedno ze svých stěžejních děl, a to tragikomickou *Bílou paní*. Poměrně výrazně společensko-kritický snímek si utahoval s tehdejšího usměrňovaného smýšlení, kdy dokáží lidé v sobě uchovat dvě naprosto protikladné informace a zároveň oběma bezmezně věří. Zde se nabízí volné srovnání s románem 1984 od George Orwella a jeho konceptem *doublethinku*. Podobný koncept negativního pohledu na všední společnost se objevil i v Jasného filmu *Až přijde kocour* z roku 1963. Satirická *Bílá paní* se však v rámci uvolněné kontroly a atmosféry druhé poloviny šedesátých let beztrestně promítala v kinech i v televizi. Její zákaz přišel až s nástupem normalizace a s přehodnocováním snímků z minulosti. Do distribuce se znovu dostala až v roce 1989.

Zdeněk Podskalský se po *Bílé paní* nadále zaměřil na filmovou, televizní, ale i divadelní tvorbu. Občasně působil jako herec a ke konci roku 1969 vstoupil do kin další z jeho slavných filmů, a to *Světáci*. Známý komediálně-hudební příběh o třech venkovských dělnících, kteří si užívají pražského nočního života, patří dodnes k nejoblíbenějším snímkům naší kinematografie. Zde se Podskalskému podařilo vrátit Oldřicha Nového, velkou hvězdu prvorepublikového filmu, do společenského obleku a role salónního gentlemana. Šlo zároveň o úplně poslední roli představitele Kristiána, Nový se do své smrti v roce 1983 už neobjevil v žádném filmu.

¹⁴⁶ <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/406235100211011-zdenek-podskalsky-bonvivan-i-skeptik/>, [cit. 2015-02-20].

Nešťastný osud postihl spoluscénáristu Světáků Vratislava Blažka, který krátce po sovětské okupaci v srpnu 1968 emigroval do Spolkové republiky Německo, kde však v dubnu 1973 zemřel, tudíž hotový film nikdy neviděl.¹⁴⁷

V roce 1970 a s výměnou (odstraněním) nepohodlných tvůrců však musel Podskalský omezit svoji tvorbu. Ale na rozdíl od Zdenka Sirového nebyl donucen změnit tvůrčí obor nebo neemigroval do zahraničí jako Vojtěch Jasný. V sedmdesátých letech se prosadil především televizními filmy (Lásky Emanuela Příbyla, Zvony pana Mlácena, Tři muži se žralokem), ale už v roce 1973 dokončil své pravděpodobně nejznámější dílo vůbec – Noc na Karlštejně. Tento historický muzikál s komediálními prvky natočil Podskalský podle stejnojmenné divadelní hry Jaroslava Vrchlického z roku 1884, ale nesměl do filmu obsadit Jana Wericha nebo Jiřinu Jiráskovou, kteří měli zákaz hraní. Musel tedy angažovat herečku Slávku Budínovou, která však nesplňovala režisérovy požadavky a často přicházela na natáčení bez znalosti svého textu.¹⁴⁸ Hudbu k snímku složil Karel Svoboda. Podskalský se poté věnoval režii například televizních silvestrů a v roce 1978 točil společně s Ladislavem Smoljakem film Kulový blesk. Šlo o první celovečerní Smoljakův debut a zasadil se o něj především sám Zdeněk Podskalský, protože prvně jmenovaný tvůrce nebyl absolventem FAMU, tudíž nesměl oficiálně filmovat.

Posledním celovečerním filmem Zdeňka Podskalského je komedie Velká vlaková loupež (1986) v hlavních rolích s Oldřichem Kaiserem a Jiřím Lábusem. Jeho další tvorba byla poté zaměřena pouze na televizi (seriály, hudební show, silvestry) a jako herec se naposledy prezentoval v porevolučním seriálu Uctívá poklona, pane Kohn. Žil ve svém bytě, ve věži na rohu Mostecké ulice s výhledem na chrám sv. Mikuláše, kde často pořádal umělecko-tvůrčí sezení. Se svojí první ženou má syna

¹⁴⁷ ROHÁL, s. 101.

¹⁴⁸ TAUSSIG, s. 245.

Zdeňka – režiséra dokumentárních filmů, ale jeho životní partnerkou byla herečka Jiřina Jirásková, kterou často do svých filmů obsazoval. Zdeňku Podskalskému byla v dubnu 1993 nabídnuta funkce děkana pražské FAMU,¹⁴⁹ v témže roce ale po těžké nemoci zemřel 28. října v Praze.

6.2 Bílá paní

Černobílý film Bílá paní režiséra Zdeňka Podskalského se natáčel od června do října roku 1964 s tím, že oficiální premiéru tento snímek zažil 24. dubna 1965.¹⁵⁰ Novinářka Kateřina Malečová Suková však tvrdí, že první promítání Bílá paní se uskutečnilo až v sobotu 26. června 1965 v blatenském kině.¹⁵¹ Příběh díla vycházel z povídky Karla Michala (původní název knižní předlohy byl Jak Pupenec ke štěstí přišel ze sbírky Bubáci pro všední den), který napsal také scénář. Poměrně odvážná satirická tragikomedie utahující si z lidské hlouposti a snadné ovladatelnosti se sice poměrně bez problémů vysílala v druhé polovině šedesátých let, ale s nástupem normalizace byla označena za nevhodný snímek, a proto musela na dvacet let do trezoru.

Město Blatná nedaleko Prahy mělo představovat vesnici Komonice (natáčelo se ale také v Hostivaři, na Malé Straně nebo ve Valdštejnské ulici v Praze),¹⁵² kde leží stejnojmenný hrad, ve kterém je vystaven obraz Perchty z Borštejna zvané Bílé paní komonické (Irena Kačírková). Ta jednoho dne vystoupí z obrazu díky kouzelné formuli „Věř, ale komu věříš, měř“, kterou vynese místní správce hradu Pupenec (Vlastimil Brodský) a činí ve vsi zázraky. Nejprve zařídí instalaci vodovodního potrubí do domu paní Blažkové, která o to předtím Bílou paní prosila. Legenda o této mytické postavě se však nelíbí místnímu městskému výboru. Předseda (Rudolf Hrušínský) a tajemník (Miloš

¹⁴⁹ PODSKALSKÝ, s. 220.

¹⁵⁰ ROHÁL, s. 84.

¹⁵¹ http://strakonicky.denik.cz/zpravy_region/st_20110808_bila_pani_blatna.html, [cit. 2015-03-17].

¹⁵² Český hraný film, s. 19.

Kopecký) nemohou jakožto přesvědčení komunisté dopustit, aby se mezi lidmi rozšířila pověra o dobro konajícím duchovi z obrazu.

První, kdo Bílou paní naživo uvidí, je správce hradu, který i přes skutečnost, že se tak stalo v jeho podnapilém stavu, věří, že legendární postava opravdu existuje. Správce je přesvědčený, že by se měla mluvit jenom pravda, a ne to, co se lidem zrovna hodí, i když se tím dostane do konfliktu s vlastní ženou, která ho nabádá, aby se přizpůsobil.

Jakmile se vesnice dozví, že se u paní Blažkové přes noc z ničeho nic objevil zbrusu nový vodovod, tak začnou dávnou legendu znovu uctívat. Předseda s tajemníkem neví, jak se s tímto problémem vypořádat, a proto činy Bílé paní označují za své vlastní zásluhy. I když lidé byli v jednu chvíli přesvědčeni o zázraku, nechali se poměrně snadno přesvědčit, že jde o dílo městského výboru.

Správce mezitím chce, aby se o zázraku a postavě z obrazu dozvěděli pravdu všude, a tak píše na ministerstvo dopis, ve kterém celou událost popisuje. V zápětí za ním vyšlou komisi, která má všechno důkladně prošetřit. Snaha se však mine účinkem, protože o dalším úplňku Bílá paní opět vystoupí z obrazu a vydává se pomáhat občanům Komonice. Pomocí kouzel postaví chodník ke škole, opraví plot v JZD atd. Na hradě je komise i se správcem svědkem vystoupení Bílé paní z obrazu, ale celá situace se zkomplikuje, když se po tamních prostorách pohybuje i místní hospodská servírka Andula (Jiřina Bodhalová), převlečená právě za vesnickou legendu. Nacvičovala totiž divadelní hru o Bílé paní a ve svém kostýmu se vydala na hrad, kde stráví noc s jedním členem komise.

Předseda s tajemníkem následně Bílou paní spatří na ulici a rozhodnou se, že její schopnosti využijí ve svůj prospěch. Hodlají totiž postavit most přes místní řeku a počítají s tím, že když ve správnou chvíli pronesou kouzelnou formuli, tak jim Bílá paní splní jakékoliv přání. To se

však nestane, protože dva členové komise, aby nedostatky socialismu neřešil nějaký duch, těsně před jejich příchodem obraz z hradu odnesou a následně transportují do Prahy do jakéhosi skladu podezřelých předmětů.¹⁵³ Bílou paní však mříže ani zdi nezastaví a v poslední scéně filmu se jednoduše dostane na svobodu a odchází neznámo kam.

6.3 Konflikt s režimem

Bílá paní patří k těm méně „proviniálním“ snímkům této diplomové práce a v rámci trezorových filmů nebyla až takovým negativním elementem pro československé komunisty. Nenapadá například konkrétní citlivé a tabuizované téma policejních odposlechů (Ucho) nebo vesnické poměry v období násilné kolektivizace (Všichni dobří rodáci). Proto byl také tento film Zdeňka Podskalského pravidelně promítán až do začátku normalizace. Petr Slinták píše o stranické toleranci následovně: „Faktem také je, že kritika byla až do roku 1968 tolerována potud, pokud se nedotýkala základních principů systému a nejvyšších politických míst, o čemž svědčí například rozpaky provázející uvedení komedie Bílá paní.“¹⁵⁴ Důvodů, proč se Bílá paní nakonec dostala do trezoru, není mnoho, ale několik výrazných „nežádoucích“ momentů v ní přece jenom najdeme.

Například hned na začátku snímku, kdy se nový správce hradu vydá do komonické hospody a setká se s místním předsedou a tajemníkem výboru. Oba působí jako přesvědčení komunisté, což ovšem opakují jen do té doby, než začne servírka nosit na stůl jednu kořalku za druhou. V porovnání s ostatními hrdiny vystupují velmi neurvale a místy až buransky, když se v pracovním týdnu silně opijí a vyráží v omámeném stavu na hrad vyvolávat legendární strašidlo. Tajemníkovy úvahy o socialismu a nutnosti zničení pověstí z dob

¹⁵³ ROHÁL, s. 85.

¹⁵⁴ SLINTÁK, ROTTOVÁ, s. 84.

feudalismu působí velmi komicky a střízlivě uvažující správce hradu je nebere vážně.

Hlavní pozornost filmu *Bílá paní* je upřena na poctivého a pravdomluvného kastelána. Tomu se nesmírně přičí veškeré výmysly a lži ostatních lidí a nejvíce pak ty, které pronáší předseda s tajemníkem o skutcích Bílé paní (že to byli právě oni v rámci a ne duch hradu, kdo zařídil paní Blažkové přívod vody do chalupy). Díky tomu se ale často dostává do konfliktu s rodinou, protože jeho manželka (Vlasta Chramostová) by byla raději, aby si nestál za svým a aby neprosazoval vlastní pravdu proti názoru většiny nebo vysoce postavených lidí.

Manželka: *„Ty už jsi zase bránil spravedlnost? ... Kdo je na ty tvoje pravdy zvědavej?“*

Správce: *„Pravda se nesmí zapírat!“*

Manželka: *„Na světě jsou pravdy na dvacet let v kriminálu! Ty nemáš vůbec cit pro rodinu.“*

Správce: *„No jo, tak já to holt tedy zapřu.“*

Když správce nakonec podlehne tlaku okolí i manželky, zvolí vskutku absurdní cestu, jak vysvětlit svým dětem, aby se ve světě neztratily. Nabádá je, aby se naučily překrucovat pravdu (*„Ta zed' je bílá? Ne, je úplně černá“*) a říkat jen to, co se od nich očekává. Tyto maličkosti působí ve filmu sice komediálně, ale hořce odrážejí skutečnost, že lidé, pokud se chtěli domoci vlastní pravdy a „nedržet krok“ s většinou, museli počítat s postihy, i třeba s vyhazovem ze zaměstnání.

Pro diváka pak negativně působí i již zmínění předseda s tajemníkem. Oba jsou prezentováni velmi vypočítavě a překrucují informace ve vlastní prospěch. Když se v jedné scéně baví předseda s místním učitelem, který mu oznamuje, že den po zázraku u paní

Blažkové se většina dětí zapsala na hodiny náboženství, domlouvají se společně na využití Bílé paní pro propagandistickou divadelní hru. Ta by měla ukázat legendu jako jeden velký nesmysl, který není vhodný pro místní socialistickou společnost. Předseda ale zároveň učitele jakožto režiséra plánované hry varuje, že nesmí jít o nic složitějšího, „*aby nám lidi nezačali moc přemejšlet*“. Když má poté předseda rozhodnout o schválení již nacvičené hry, pronese větu přesně odpovídající tomu podvojnému „schizofrennímu“ uvažování: „*Já to nezakazuju. No jenomže na druhý straně to nemůžu povolit*“. Vrcholem tohoto chování dvou nejvýše postavených postav ve vesnici je pak skutečnost, že ačkoliv ani jeden na Bílou paní nevěří, i když ji oba naživo viděli, protože to odporuje zdravému socialistickému smýšlení, rozhodnou se její schopnosti rozhodnou využít pro stavbu dlouho odkládaného mostu. Vydají se na hrad s žádostí, ale když se tato akce nepovede, stejně svým následným projevem na břehu řeky slavnostně otevřou nový most, který však samozřejmě nestojí. Ovšem lidé se i tak do řeky vrhnou a plavou na druhý břeh, protože se to od nich očekává. Tajemník dokonce pronese: „*Krucifix, lidi taky na všechno skočej jako ovce!*“

Podskalský ve svém filmu také naráží na způsob zacházení stranických orgánů s církví a duchovními. Jeden z členů vyšetřovací komise, která přijede z Prahy celou záležitost ohledně Bílé paní prozkoumat, tvrdí, že všechny události a zázraky, co se ve městě staly, jsou dílem zahraničních, především vatikánských záškodnických agentů. Dokonce obviní i místního faráře, že za to nese odpovědnost. O přítomnosti nadpřirozených jevů ho nepřesvědčí ani moment, kdy do svého obrazu vracející se Bílá paní vtáhne do malby i jeho kolegu, kterého však za chvíli milosrdně propustí. I když ve zjevení a podobné věci nevěří, poprosí později faráře, aby svojí duchovní mocí zařídil, aby se už duch ve vesnici neobjevoval. Dokonce farářovi ve vskutku absurdním rozhovoru říká, že na zjevení a existenci nadpřirozena musí jakožto duchovní věřit, protože je placený státem.

Film *Bílá paní* i s jeho poselstvím však asi nejlépe vystihuje jedna z posledních scén, kdy lidé poslušně s pokřikem „*Ať žije nový most!*“ plavou na místě nového mostu a kromě správce nikoho netíží, že předem oslavovaný a nově otevřený most nikde není. „*A tak obyvatelům, uondaným oslavnými triádami funkcionářů, nezbývá než tvářit se, že vidí, co nevidí a vstoupit rovnou do řeky,*“¹⁵⁵ píše ve své knize Jan Žalman.

Správce: „*Ale vždyť tady žádný most není!*“

Manželka: „*Jdi už s tou pravdou! Drž hubu a plav!*“

Veselohra Zdeňka Podskalského v sobě nese prvky tragikomedie, satiry a poměrně silné společenské kritiky. V popředí zde nejsou tíživé politické problémy nebo narážky na fungování socialistické republiky, ale spíš pokládání si morálních otázek a pohled na obyčejného a snadno ovlivnitelného jedince. V nastupující normalizaci mohl být snímek zakázán rovněž pro svoji neuvědomělost. Hrdinové příběhu zde vedou místy až komický boj ve vnímání a interpretování pravdy jako takové, a i když film nijak zvlášť stranu nebo socialismus jako takový nenapadá, některé jeho výdobytky (fungování městského výboru, zacházení s něčím, co se přičí marxistickému pohledu na svět) silně paroduje a zesměšňuje. Petr Bilík oceňuje Bílou paní jako čestnou výjimku v tvorbě Zdeňka Podskalského, kdy si tvůrce dělá legraci z ideologických vůdců českého městečka i z těch, kdo místo vlastního rozumu věří pravdám jiných lidí.¹⁵⁶ V knižním přehledu Šárky a Luboše Bartoškových z dob normalizace je však celý smysl filmu obrácen: „*[Bílá paní] byla namířena proti narušování mezilidských vztahů, které by mělo být odstraněno samotnými lidmi a ne jakýmsi dobrými duchy, na které se často spoléhá.*“¹⁵⁷ Oproti tomu Václav Březina ve své práci píše o Bílé paní jako o „*špičkové ukázce žánrového typu, kterému se říkalo komunální*

¹⁵⁵ ŽALMAN, s. 255.

¹⁵⁶ BILÍK, *Panorama*, s. 119.

¹⁵⁷ BARTOŠKOVÁ, s. 342.

satira“.¹⁵⁸ Robert Rohál odůvodňuje zákaz Bílé paní následovně: „Režisér t'al do živého, když ve svém filmu ‚napadá‘ funkcionáře, jejichž pravou tvář odkrývá. A to pravou tvář přísluhovačů vlády jedné strany i celého tehdejšího systému.“¹⁵⁹ Poprvé od svého zákazu byl film promítnut už koncem listopadu 1989 v kině krátkých filmů v Praze.¹⁶⁰ Snímek sice oproti jiným trezorovým filmům po své obnovené premiéře neobdržel žádnou více či méně významnou filmovou cenu, ale dodnes je často řazen do televizních vysílání na českých stanicích.

¹⁵⁸ BŘEZINA, s. 41.

¹⁵⁹ ROHÁL, s. 84.

¹⁶⁰ BLÁHOVÁ, s. 99.

7. Jiří Menzel – Skřivánci na niti

7.1 Jiří Menzel

Jeden z nejvýznamnějších filmových tvůrců české a československé kinematografie Jiří Menzel se narodil 23. února 1938 v Praze. Jeho umělecké založení podporoval především otec, který se živil jako novinář a spisovatel a jenž seznámil svého syna s divadlem a především s literaturou. Jiří Menzel jako režisér se později vyznačoval především svými adaptacemi knižních a divadelních předloh.

Po studiích na jednom z pražských gymnázií se Menzel neúspěšně hlásil na pražskou Divadelní fakultu Akademie múzických umění v Praze, ale po více než roční práci jako asistent televizní výroby, kde především vyráběl titulky s kamarádem Jiřím Šlitrem,¹⁶¹ se zapsal na filmovou FAMU do oboru filmová režie. Zde působil od roku 1957 pod pedagogickým dohledem Otakara Vávry. Mezi spolužáky potkával budoucí slavná jména úzce spjaté především s novou vlnou – Věru Chytilovou, Miloše Formana, aj. S prvně jmenovanou dokonce spolupracoval na jejím absolventském filmu *Strop* (1961), kde Menzel ztvárnil roli mladého studenta. Jako herec se objevoval také v divadle, ale vždy tíhnul hlavně k filmové režii. Svůj absolventský snímek dokončil v roce 1963 a šlo o krátkometrážní poetický film s názvem *Umřel nám pan Foerster*. Následně pracoval v rámci vojenské služby pro filmový týdeník.

Své první celovečerní snímky natočil v roce 1965. Šlo o dva povídkové filmy podle knižní předlohy Josefa Škvoreckého – *Zločin v dívčí škole* a Bohumila Hrabala – *Perličky na dně*. V obou případech Menzel netočil sám, ale například s Věrou Chytilovou, Ladislavem Rychmanem nebo Evaldem Schormem. V *Perličkách na dně* se ujal povídky s názvem *Smrt pana Baltazara* z prostředí motocyklových závodů a právě tato tvůrčí zkušenost otevřela Menzelovi podle vlastních

¹⁶¹ ČERMÁKOVÁ, Dana, *Pábitel Jiří Menzel*, Praha 2010, s. 16.

slov dveře k dalším výrazným režisérským příležitostem.¹⁶² Již v následujícím roce natáčí své asi nejslavnější dílo – *Ostře sledované vlaky* – opět podle knihy Bohumila Hrabala. Příběh odehrávající se na železniční stanici za druhé světové války získal velký úspěch a mnoho ocenění, především Oscara za nejlepší zahraniční film roku 1966. O rok později zfilmoval Menzel další předlohu Bohumila Hrabala, a to *Rozmarné léto*. Následovala krimi-komedie *Zločin v šantánu* (adaptace knihy Josefa Škvoreckého, který si přál, aby výsledné dílo působilo jako kombinace filmového projevu komiků Charlieho Chaplina a W. C. Fieldse a sex-symbolu třicátých let dvacátého století Jean Harlow¹⁶³) a v roce 1969 dokončuje Menzel svůj nechtěný příspěvek do fenoménu trezorového filmu – ideologickou kritiku stávajícího režimu *Skřivánci na niti*. Filmový přepis několika povídek Bohumila Hrabala se nedostal ani do kin a diváci si na něj museli počkat až do roku 1990.

Jiří Menzel však třeba oproti Vojtěchu Jasnému nepůsobil jako autor, který by neskrývavě kritizoval poměry v komunistickém Československu. Jako režisér dostal sice zákaz a působil převážně v divadle Semafor a v Činoherním klubu, ale z toho se „vykoupil“ v roce 1974 svým budovatelským filmem z prostředí stavby vodní elektrárny *Kdo hledá zlaté dno*. Sice musel výrazně slevit ze svého morálního přesvědčení, ale láska k filmařskému řemeslu u něj nakonec převládla.¹⁶⁴ Později byl ze stejného důvodu také signatářem tzv. anticharty, i když sám tvrdí, že byl k podpisu doslova dotlačen.¹⁶⁵ Svůj nesouhlasný postoj se završením Pražského jara výrazněji vyjádřil pouze na locarnském filmovém festivalu v roce 1968, kdy odešel z poroty na protest proti soutěžním snímkům z těch zemí, které v srpnu téhož roku provedly invazi do Československa.¹⁶⁶ Sám Menzel vzpomíná na nástup normalizace

¹⁶² MENZEL, Jiří, *Rozmarná léta*, Praha 2013, s. 105–107.

¹⁶³ ŠKVORECKÝ, s. 178.

¹⁶⁴ ČERMÁKOVÁ, s. 71.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 75.

¹⁶⁶ ŠKVORECKÝ, s. 186.

takto: „Na všechny vysoké pozice se dostali nekompetentní lidé, kteří nic neuměli, a o kterých jste nikdy nic neslyšeli. Ale nejen u filmu, ale i v divadle a výtvarném umění.“¹⁶⁷

Do listopadového převratu v roce 1989 natočil několik filmů, které by se daly zařadit do zlatého fondu československé kinematografie. Jmenujme například *Na samotě u lesa* (1976), *Postřižiny* (1980), *Slavnosti sněženek* (1983) nebo *Vesničko má středisková* (1985, nominace na Oscara). Čerpal z předloh například *Zdeňka Svěráka*, *Vladislava Vančury* a samozřejmě také *Bohumila Hrabala*. Věnoval se rovněž divadelní režii, ve které působil Bulharsku nebo v Jugoslávii.

Tvorba Jiřího Menzela je charakteristická zájmem všední, nevinné a obyčejné hrdiny, kteří by se dali zařadit mezi introverty nebo dokonce outsidersy. Žánrově točil převážně komediální snímky, které však nepostrádaly určitou dávku tragických momentů (smrt hlavní postavy v *Ostře sledovaných vlacích* nebo rozdělení a uvěznění zamilovaného páru na konci *Skřivánek na niti*). Menzel se téměř nevzdaluje od literární předlohy a jeho obrazotvorné vyjádření vykazuje místy i silný surrealistický vliv.¹⁶⁸ Sám Menzel komentuje svůj charakteristický styl následovně: „Ta nevinnost, laskavost se mi často vyčítá. Víím ale, že se tou zdánlivě nepravděpodobnou vlídností zdůrazňuje zrudnost a surovost režimu.“¹⁶⁹

V posledních letech s přibývajícím věkem není Jiří Menzel už tak tvořivě aktivní, ale každý jeho nový film je považován za jakousi filmovou událost. V roce 2006 dokončil náročné natáčení knihy *Bohumila Hrabala* *Obsluhoval jsem anglického krále* (zisk čtyř Českých lvů včetně toho za nejlepší film) a v roce 2013 vzbudil ohlas svým kontroverzním filmem *Donšajni*, který však propadl jak u kritiky, tak u divácké veřejnosti. V roce

¹⁶⁷ ŠTEFLOVÁ, Adriana, *Forman vs. Menzel*, Praha 2014, s. 82.

¹⁶⁸ HAMES, s. 174.

¹⁶⁹ MENZEL, *Rozmarná léta*, s. 247.

2003 převzal na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech cenu za mimořádný umělecký přínos světové kinematografii.

7.2 Skřivánci na niti

Film *Skřivánci na niti* je dílo režiséra Jiřího Menzela podle předlohy Bohumila Hrabala, která nese název *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet. Snímek byl dokončen v polovině roku 1969, ale podobně jako například *Ucho* nebyl vůbec uveden do distribuce. Peter Hames sice tvrdí, že film poměrně hojně rozšířil v osmdesátých letech na videokazetách,¹⁷⁰ ale z trezoru se definitivně dostal až v roce 1990, kdy byl promítán v několika vybraných kinech a filmových festivalech. Historik Jan Žalman píše, že *Skřivánci na niti* patřili do kategorie těch filmů, o kterých ani nesměly být uváděny filmografické informace svědčící o jejich existenci.¹⁷¹ Ondřej Slanina dokonce označuje Menzelovo dílo jako pro komunistický aparát v Československu absolutně „*nestravitelné sousto*“.¹⁷²

Příběh *Skřivánců na niti* sleduje životní osudy vybraných hrdinů, kteří jsou jakožto političtí provinilci nuceni pracovat v kladenských ocelárnách (zdejší prostředí dobře znal autor předlohy Bohumil Hrabal, který v roce 1949 dobrovolně nastoupil do fabriky SONP Kladno¹⁷³). Hlavními postavami jsou bývalý kuchař Pavel Hvězdář (Václav Neckář), bývalý profesor filozofie (Vlastimil Brodský), bývalý prokurátor (Leoš Suchařípa), bývalý mlíkař (Vladimír Ptáček), strážný (Jaroslav Satoranský) a tajemník odborů (Rudolf Hrušínský). Naproti tomuto mužskému zastoupení stojí trestankyně (především Jitka Zelenohorská a Naďa Urbánková), které v ocelárně pracují v rámci trestu za pokus o překročení státních hranic směrem na západ – *kopečkářky*. *Skřivánci na niti* tedy nemají vyloženě jednu hlavní postavu a snímek by se dal

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 187.

¹⁷¹ ŽALMAN, s. 10.

¹⁷² SLANINA, s. 125.

¹⁷³ ČERMÁKOVÁ, s. 53.

zařadit mezi tragikomickou poetickou satiru s tzv. kolektivním hrdinou. Stanislava Přádna v knize *Démanty všednosti* píše: „*V izolovaném společenství se nikdo nerekrutuje jako hlavní hrdina; kolektiv je poskládán z bytostí, které v různosti stmeluje moudré usmíření a rezignace z prohry v nerovném zápasu s nepřítelem – totalitní mocí.*“¹⁷⁴

Film začíná v momentě, kdy tajemník odborů přivede na pracoviště filmaře, který chce místní dělníky využít pro svůj propagandistický film. Natáčení však nedopadne podle plánu, protože pracující skupina oznámí svému nadřízenému, že jde do stávky kvůli navýšení výrobní normy bez předchozích konzultací s dělníky. Největším zastáncem stávky je mlíkař, kterého však hned následující den za jeho nepřizpůsobivé chování zatkne tajná policie.

Snímek Jiřího Menzela postrádá pevnou dějovou linku a není ani zcela jasné, v jaké době se film vlastně odehrává. Podle jednoho záběru, na kterém je možno vidět plakát k projevu prezidenta Klementa Gottwalda, je však pravděpodobné, že divák sleduje příběh někdy z přelomu čtyřicátých a padesátých let první poloviny dvacátého století. Václav Březina ve svém filmovém přehledu řadí děj *Skřivánek* do padesátých let v Kladně.¹⁷⁵ Svým zpracováním jsou *Skřivánci* na niti jakýmsi groteskním protipólem budovatelských filmů, mj. i proto, že zde divák nenajde žádné uvědomělé dělníky, nýbrž spíš líné a intelektuálně zaměřené jedince, kteří většinu své pracovní doby tráví v diskuzích. Ve večerních hodinách zase chodí tajně sledovat ubytovnu kopečkářek, které se každý večer schválně převlékají u oken. Příklad vzorného pracovníka není ani tajemník odborů, který zase využívá svého volna k rozšiřování hygienických zásad mezi cikánskou mládeží. Dokonce osobně umývá přibližně desetiletou mladou dívku v ústraní, aby se o tom nikdo nedozvěděl.

¹⁷⁴ PŘÁDNÁ, s. 286.

¹⁷⁵ BŘEZINA, s. 369.

Ideální socialistické pracovní prostředí se nepodaří zaranžovat ani při návštěvě pionýrů a jejich silně prokomunistické učitelky (o vězenkyních mluví jako o „*hnusných, imperialismem nasáklých tvářích*“), kdy se profesor filozofie začne vyptávat na zmizelého kolegu (mlíkaře) a i on je následně zadržen policií.

V následujících scénách se Jiří Menzel zaměřil na zpracování svatby strážného s mladou cikánkou a jeho snahu o začlenění této civilizací netknuté dívky do socialistické společnosti. V jejich společném bytě však dívka spí na skříni nebo na zemi místo v posteli, v koupelně rozdělává oheň a pořád svému manželovi utíká. Strážný nakonec své snahy ukončí a rozhodne se přizpůsobit se své milované.

Manželský svazek strážného inspiruje postavu kuchaře, který se při práci zamiluje do jedné z kopečkářek. Začne jí nosit různé dárky a po čase dokonce požádá o ruku. Dívka souhlasí, ale jelikož je odsouzená k odnětí svobody, vezmou se v zastoupení. Kuchař běží tuto radostnou zprávu oznámit své staré matce a kopečkářka obdrží svatební přání i s prstenem na strážním velitelství ve věznici. Když je později novomanželům naplánováno překvapení v podobně útulného pokoje v údržbářské šatně, musí kuchař i se svými kolegy uvítat ministra kultury Zdeňka Nejedlého (Vladimír Šmeral), který se přijel do ocelárny osobně podívat. Při této příležitosti se Nejedlý kuchaře zeptá, proč na ceremoniálu schází oslavná hudba, přičemž zmatený dělník se začne dotazovat, kam dříve a proč zmizeli mlíkař s profesorem. Nejedlému tento dotaz nepřijde nijak zvláštní a v klidu a spokojeně odchází, ale tajemník gestikuluje kuchaři, že zašel se svojí drzostí příliš daleko. Po ukončení akce se už mladík s kopečkářkou neseťká, protože je zadržen a následně umístěn do vazby.

Film končí v prostorách těžažské fabriky, kde se kuchař už jako vězeňská pracovní síla shledá s dříve odsouzeným mlíkařem

i profesorem. Z dálky zahlédne i svoji manželku, která se mezitím dostala na svobodu a na svého kuchaře čeká. Mladý hrdina si tak ani neuvědomuje obtížné okolní pracovní podmínky a myšlenkami je pouze u své ženy. Realitu komunistického lágru vůbec nevnímá.

7.3 Konflikt s režimem

Jiří Menzel se svým snímkem *Skřivánci na niti* rozhodl vypořádat s padesátými lety, konkrétně s úpadkem lidských hodnot a inteligence v prostředí továren těžkého průmyslu. Satira a jednotlivé narážky jsou zde natolik zřejmé, že film nemohl být ve své době uveden do distribuce. Politika a poměry jsou zde sice kritizovány nepřímou, v retrospektivě 50. let.,¹⁷⁶ ale v následujících dvou dekadách se nedostal se ani do menších promítacích sálů a své premiéry se dočkal až v roce 1990. Sám Jiří Menzel popisuje vznik *Skřivánců na niti* následovně: „*Dělal jsem je s tím, že ukážu dobu padesátých let v té její směšnosti.*“¹⁷⁷ I po samotném zákazu filmu byla každá další práce Jiřího Menzela připomínána v souvislosti se *Skřivánky*. V posudcích budoucích scénářů tohoto tvůrce se téměř vždy psalo „*pozor, aby se tu neobjevili nějakí noví Skřivánci*“.¹⁷⁸

Už v úvodních titulcích, ve kterých je napsáno: „*Po Vítězném únoru se dělnická třída definitivně uchopila moci a stala se vedoucí silou ve státě. Zbytky poražených tříd byly zařazeny do pracovního procesu, aby poctivou prací odčinily svou někdejší příslušnost k buržoazii*“, je zřejmé, ze které historické epochy si bude Menzel utahovat. V druhé polovině šedesátých let česká a slovenská společnost „*vystřízlivěla*“ z nadšené budovatelské nálady minulé dekády, a proto tyto úvodní věty v souvislosti s dalším dějem působí až parodicky. Když odborový tajemník představuje filmaři jednotlivé dělníky – násilím odklizené lidi na „*smetiště dějin*“¹⁷⁹ – je

¹⁷⁶ PŘÁDNÁ, s. 297.

¹⁷⁷ ŠTEFLOVÁ, s. 82.

¹⁷⁸ LUKEŠ, Jan, *Jiří Menzel od Skřivánců na niti ke Kdo hledá zlaté dno*. In: *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 154.

¹⁷⁹ BLÁHOVÁ, s. 156.

jasné, že Skřivánci na niti nebudou žádnou oslavou dělnické třídy. Profesor filozofie, prokurátor, ale i obyčejný kuchař, který byl k těžké ocelářské práci převelen z náboženských důvodů (odmítal pracovat v sobotu), působí oproti jedinému původnímu dělníkovi (tajemníkovi) mnohem kultivovaněji, chytřeji a pro diváka i sympatičtěji.

Tajemník: *„Tohle je prokurátor, který je tady protože tvrdil, že obhajoba není součástí obžaloby. Pan prokurátor může mluvit o štěstí, že neskončil před soudruhem prokurátorem ... Tohle je saxofonista, který je tady, protože jsme saxofon zrušili jako buržoazní nástroj ... Tohle je mlíkař, naše chloubka. Sám o sobě zavřel mlíkařské krám a šel dobrovolně pracovat pro socialismus ... Tak to vidíte, jediný dělník původem jsem tady já.“*

Dělníci po ohlášení stávky sice zčásti plní své pracovní povinnosti, ale kromě toho se pouští do kritizování navyšování norem a zpochybňují i samotný výrobní proces v kladenské ocelárně. Což je další výrazná kritika dřívějších poměrů a silný kontrast oproti budovatelskému žánru padesátých let. Že by takovýmto způsobem samotná dělnická třída hodnotila státem řízené hospodářství, bylo pro ideologickou komisi něco zcela nepřipustného. Když následující den při cestě do práce zatknou nepokojného mlíkaře, je divákům jasné, jak komunistický aparát zacházel s lidmi s nepohodlnými názory. Do očí bije i fakt, že v případě mlíkaře šlo v podstatě o „chloubu socialismu“. Ostatní postavy hodnotí svůj nový dělnický život s ironickou nadsázkou:

Bývalý prokurátor: *„Od té doby, co mě vyhodili ze zaměstnání, vystěhovali z bytu a div nezavřeli, je to čím dál lepší. Věřil byste, že i revma jsme ztratil?“*

Bývalý majitel podniku na výrobu necek: *„Tak to abyste jim poslal děkovnej dopis.“*

Bývalý prokurátor: „*No to zrovna ne, ale psychologicky jsem se tak nějak zjednodušil*“

Jiří Menzel ve svém filmu rovněž poukázal na přístup komunistů k náboženským otázkám. Hrdinové jeho filmu hovoří o křesťanství nebo o židovství s velkou úctou a přikládají jim velký význam. Jestliže se komunistický aparát snažil potlačit jakoukoliv nesocialistickou víru, a jestliže byli židé pro Stalina jedním z největších nepřátel, tak se zde Menzel pohyboval opravdu na tenké hranici. Postavy zde odmítají zjednodušující ideologii a lidské smýšlení. Jedna z vedlejších postav také zmíní, že poslouchá rádio Svobodná Evropa.

Bývalý profesor: „*Jaká křesťanská Evropa? Židovská! A víc než kdy jindy. Na jednom konci jeden geniální žid – Kristus. Na druhém konci druhý geniální žid – Marx. Dva specialisti na celky ... Kristus, Marx, Freud a Einstein. Čtveřice židů geniálních, na kterých stojí svět.*“

Momentů, ve kterých si Jiří Menzel utahuje z režimu, je ve filmu celá řada. Například v poměrně absurdní scéně svatby Pavla Hvězdáře s Jitkou Hlaváčovou v zastoupení se oddávající úředník několikrát při proslovu zasekne. Hlavně když mu evidentně dělá problém zmínit, že rodina je ve státě hlavně proto, aby se podílela na budování socialismu. Když se poté ženich vydá za svojí matkou do Prahy, aby se jí s radostnou novinou pochlubil, tak vznikne jeden z nejvtipnějších momentů Skřivánků na niti vůbec:

Pavel Hvězdář: „*Tak jsem se oženil, maminko.*“

Maminka: „*To je dobře. Kde máš nevěstu?*“

Pavel Hvězdář: „*V kriminále.*“

Maminka: „*To je dobře.*“

Jednu z nejprovokativnějších scén si nechal Menzel až na konec filmu. V momentě, kdy se poprvé mají setkat Hvězdář s Hlaváčovou jakožto novomanželé, je ženich nucen zúčastnit se davu na přivítání vzácné návštěvy – ministra kultury Zdeňka Nejedlého. Toho ve snímku ztvárnil již zmíněný Vladimír Šmeral, který si shodou okolností zahrál Zdeňka Nejedlého ještě v agitačním historickém filmu *Vítězný lid* z poloviny sedmdesátých let.¹⁸⁰ Postava velmi kontroverzní historické postavy je zde vyličena jako až zmatený funkcionář, který působí, že je rozumem a představami úplně mimo realitu. Při prohlídce závodu se pořád jen ptá, kde je nějaká muzika a dokola opakuje „krása“. V dialogu s Pavlem Hvězdářem dojde na konfrontaci dvou světů, ze které vyjde bývalý mlékař s dvouletým trestem.

Ministr: *„Ale kde, mladíku, hudba?“*

Pavel Hvězdář: *„Ano, hudba taky. Ale my bychom rádi věděli, kde je mlíkař a kde je profesor filozofie a vůbec kam se poděly všechny ty starý zlatý časy, kdy si jeden druhého vážil a kdy se lidi měli rádi?“*

Film také ukázal v poměrně kontroverzním světle tajemníka odborů a jednoho policistu. Prvně jmenovaný má totiž jakousi úchytku, kdy se rozhodne v kampani za tělesnou čistotu mýt malé cikánské děti. Jednu z dívek dokonce osobně čistí v neckách a díky záběrům na dívčiny intimní partie dostala scéna až jemný pornografický nádech. Když příslušník policie tyto praktiky náhodou odhalí, tak jim neudělá přítrž, ale sám se k mytí připojí.

Snímek *Skřivánci na niti* je vtipnou a satirickou kritikou poměrů v komunistickém Československu na začátku 50. let 20. století. *„Menzel s Hrabalem vytvořili film, který za použití smíchu a absurdit charakterizuje období, jež bylo svědkem politických čistek a kdy tisíce lidí skončily*

¹⁸⁰ MENZEL, *Rozmarná léta*, s. 247.

v *pracovních táborech*,¹⁸¹ píše Pater Hames. Po svém uvolnění z trezoru (slavnostní premiéra byla v prosinci 1989 v pražském kinu Blaník¹⁸²) a uvedení na filmových festivalech získal značnou diváckou přízeň a i kritika film vřele přijala. Z mnoha prestižních ocenění jmenujme například Zlatého medvěda za nejlepší film v roce 1990 na filmovém festivalu v Berlíně nebo cenu československé filmové kritiky za nejlepší film roku 1989.¹⁸³ Josef Škvorecký ve své knize komentuje *Skřivánky* následovně: „*Ti, kdo film viděli tvrdí, že je to nejlepší Menzelovo dílo. Jenomže těch, kdož ho viděli, není mnoho. Na jaře 1970, spolu s Schormovým filmem Den sedmý – osmá noc a dalšími, byl film Skřivánci na niti na neurčitou dobu zavřen do barrandovského trezoru.*“¹⁸⁴

¹⁸¹ HAMES, s. 188.

¹⁸² ČERMÁKOVÁ, s. 58.

¹⁸³ *Český hraný film*, s. 317.

¹⁸⁴ ŠKVORECKÝ, s. 186.

8. Vojtěch Jasný – Všichni dobří rodáci

8.1 Vojtěch Jasný

Scénárista, režisér a fotograf Vojtěch Jasný se narodil 30. listopadu 1925 v Kelči na Vsetínsku. S filmem se poprvé dostal do kontaktu jako čtyřletý chlapec, kdy jeho otec zakoupil pro místní Sokol filmový projektor, a úplně prvním snímkem, který budoucí režisér zhlédl, bylo *La Petite marchande d'allumettes* (Děvčátko se sirkami) z roku 1928 francouzského režiséra Jeana Renoira.¹⁸⁵

V roce 1942 přišel o otce v koncentračním táboře. Po válce zahájil studium ruštiny a filozofie na Karlově univerzitě v Praze, ale zanedlouho přestoupil na FAMU, kde se zapsal na obor kamera. Důležitou osobností, která inspirovala a formovala Jasného v jeho filmařském vývoji, byl profesor Karel Plicka, jemuž budoucí slavný režisér dělal asistenta, a který v Jasném rozpoznal a pomohl mu rozvíjet jeho lyrické citění pro tvorbu filmů.¹⁸⁶ Sám Jasný označil Plicku za „*nejlepšího mentora mého filmového i osobního života*“.¹⁸⁷ Peter Hames o Jasném hovoří jako o prvním významném filmaři, který vzešel z FAMU.¹⁸⁸

Důležitým profesním partnerem se pro Vojtěcha Jasného stal Karel Kachyňa. Společně se věnovali tvorbě především dokumentárních filmů a po studiích se oba upsali zaměstnání ve filmovém štábu československé armády. Na rozdíl od svého kolegy a kamaráda však nebyl vyloženě prorežimní a při dokumentární cestě přes Sovětský svaz do Číny zažil odvrácenou stranu komunismu, což zanechalo silný odraz v jeho budoucí tvorbě. Sám Jasný vzpomíná: „...*pak jsme byli posláni v padesátém prvním roce do Číny a Sovětský svaz mě velice zarmoutil*

¹⁸⁵ JASNÝ, Vojtěch, Jan LUKEŠ, *Život a film*, Praha 1999, s. 19.

¹⁸⁶ ŠTOLL, s. 233

¹⁸⁷ JASNÝ, LUKEŠ, s. 24.

¹⁸⁸ HAMES, s. 64.

*a zklamal, když jsme byli na Sibiři a mluvil jsem s polskými vyhnanci a viděl jsem, že lidé byli zlikvidováni a tak dále.*¹⁸⁹

Společně s Kachyňou natočili celovečerní snímek Dnes večer všechno skončí (1954), ale poté už pracoval Jasný sám za sebe. První samostatný snímek natočil v roce 1957 a šlo o filmový přepis knihy Pavla Kohouta Záříjové noci, ve které dochází na mírnou kritiku vojenského systému v Česko-slovensku. Josef Škvorecký tento film vyzdvihuje pro jeho důležitost pro budoucí vývoj československé kinematografie: *„Poprvé od Radoka se tu kamera uplatnila jako prostředek poezie a metafor, poprvé se tu objevili ‚neherci‘, poprvé tu ‚aktuální společenské téma‘ na současné látce ustoupilo do pozadí.*¹⁹⁰ Následovaly filmy Touha (1958, povídkový a poetický snímek), Přežil jsem svou smrt (1960, válečné drama z prostředí koncentračního tábora) a Procesí k panence (1961, zde si Jasný splnil povinnost natočení agitačního filmu o náboru do zemědělského družstva).

V roce 1963 byla do československých kin uvedena Jasného alegorie plná symbolismu Až přijde kocour, která se zapsala do dějin tuzemské kinematografie. Příběh o tajemném kocourovi, který nosí drobné brýle a jakmile je nemá na očích, vidí a barevně rozlišuje lidi kolem sebe podle jejich charakterů, je jedním z nejdůležitějších příspěvků do nové vlny a rovněž poměrně silnou kritikou společnosti. Historik Martin Štoll hovoří o tomto snímku jako o pohádkové moralitě a kromě režie vyzdvihuje i excelentní kameru Jaroslava Kučery.¹⁹¹ Jasného filmařský rukopis (dlouhé a netradiční záběry, důraz na vizuální stránku filmu, střet různých psychologií postav) vynesl snímku i několik zahraničních ocenění, například na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes v roce 1963. Jasný se profiluje jako tvůrce, který si jde vlastní cestou bez ohledu na požadavky stranické ideologie.

¹⁸⁹ http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/09/040928_jasny.shtml, [cit. 2015-02-17].

¹⁹⁰ ŠKVORECKÝ, s. 60–61.

¹⁹¹ ŠTOLL, s. 234.

Vrcholem samotné tvorby Vojtěcha Jasného je pak film *Všichni dobří rodáci* z roku 1969. Ten reflektuje vývoj na poválečném českém venkově a zcela otevřeně kritizuje kolektivizační procesy padesátých let. Sám Jasný vlastní snímek okomentoval následovně: „*V Rodácích jsem ukázal skutečný život mezi lety 1945 a 1968. Zobrazovali skutečné lidi a nefalšovanou pravdu. Byl to první film, kde jsem mohl říct pravdu.*“¹⁹² Do distribuce byl uveden 7. května 1969 v kině Sevastopol,¹⁹³ ale s nástupem normalizace putoval na téměř dvě desítky let do trezoru.

Režisér v roce 1970 raději zvolil cestu odchodu z vlasti a žil nejprve v Rakousku, poté ve Spolkové republice Německo a nakonec ve Spojených státech. Historik Jiří Voráč ve své knize tlumočí Jasného vzpomínky na odchod z rodné vlasti: „*Měl jsem jen dvě možnosti: kolaborovat a tím zradit sama sebe, nebo emigrovat s vědomím, že když člověk opustí vlastní kořeny, možná s nimi ztratí i svou uměleckou formu.*“¹⁹⁴ Působil střídavě jako pedagog a režijně, scénáristicky nebo produkčně se podepsal pod vznik padesáti celovečerních, krátkometrážních či dokumentárních snímků. Například za film *Klaunovy názory*, který byl natočen podle knihy laureáta Nobelovy ceny za literaturu Heinricha Bölla z poloviny sedmdesátých let, obdržel Jasný nominaci na Oscara. Posledním zahraničním filmem Vojtěcha Jasného se stala *Velká země malých*, která vznikla v Kanadě v roce 1987. V roce 1999 se pokusil o jakési pokračování *Všech dobrých rodáků*, a vznikl tak snímek *Návrat ztraceného ráje*. Tato lyrická zpověď o hledání vlastních kořenů a formulování exilové zkušenosti však nebyla přijata kritiky ani diváky.¹⁹⁵

V roce 2007 obdržel Vojtěch Jasný Českého lva za celoživotní přínos české kinematografii a od léta 2011 žije opět trvale ve své rodné vlasti. V současnosti žije v Bystrém u Poličky, kde téměř před půl stoletím

¹⁹² HAMES, s. 68.

¹⁹³ *Všichni dobří rodáci*, ČECHOVÁ, Briana (ed.), Praha 2013, s. 289.

¹⁹⁴ VORÁČ, s. 95.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 110.

dokončil Všechny dobré rodáky. „*Jsem šťasten, že nejlepší filmy nestárnou a věkem nic neztrácejí, ba naopak. Vědomí o tom je pro mě dobrá příprava na věčnost,*“¹⁹⁶ píše ve své knize Vojtěch Jasný.

8.2 Všichni dobří rodáci

Posledním filmem, kterým se tato diplomová práce hlouběji zabývá, je snímek Vojtěcha Jasného Všichni dobří rodáci. Toto dílo pojednává o životě v jedné moravské obci a sleduje životní osudy několika hlavních postav od konce druhé světové války přibližně do poloviny šedesátých let minulého století. Jasný natáčel Rodáky v roce 1968 (ale první počátky vzniku budoucího filmu se datují až k červenci 1966, kdy začal Jasný sepsovat první synopsi¹⁹⁷) podle vlastního scénáře a matčiných vzpomínek na život na vesnici v Bystré v okrese Svitavy, ale příběhově je zasadil do Kelče na pomezí Valašska a Hané.¹⁹⁸ Především díky silné kritice kolektivizačních procesů padesátých let se tento poetický film dostal na index zakázaných děl a samotný autor snímku zvolil emigraci do zahraničí.

Všichni dobří rodáci jsou chronologicky vyprávěni s rozdělením do několika historických období. Dílo je „*mozaikou osudů společnosti vsi v rozpětí 20 poválečných let, kdy v centru této ojedinele působivé podívané jsou léta po únoru 1948,*“¹⁹⁹ píše ve svém přehledu filmový historik Martin Štoll. První „kapitola“ se odehrává v květnu 1945, kdy na moravské vesnici převládá idylická nálada z konce válečného konfliktu a lidé zde doposud žijí v nenarušené pospolitosti.²⁰⁰ Vypravěč (Martin Růžek) diváky seznámí se sedmi kamarády – hlavními postavami – varhaníkem Očenášem (Vlastimil Brodský), sedlákem Františkem (Radoslav Brzobohatý), zlodějem Jořkou (Vladimír Menšík), dalším

¹⁹⁶ JASNÝ, LUKEŠ, s. 48.

¹⁹⁷ *Všichni dobří rodáci*, s. 286.

¹⁹⁸ HAMES, s. 68.

¹⁹⁹ ŠTOLL, s. 234.

²⁰⁰ LUKEŠ, *Diagnózy času*, s. 136.

sedlákem Zášinkem (Waldemar Matuška), listonošem Bertinem (Pavel Pavlovský), Jožou Trňem (Karel Augusta) a krejčím Františkem Lampou (Václav Babka). Hrdinové zažívají vsutku bezproblémové a radostné období. Po hospodské veselici si jdou nad ránem lehnout pod strom na louku a s východem slunce a začátkem následujícího dne symbolicky končí první část.

Následuje období předjaří roku 1948, kdy František oře své pole za zvukového doprovodu místního rozhlasu, který oznamuje komunistickou změnu poměrů v republice. Očenáš se stává předsedou místního výboru KSČ a Bertin jeho tajemníkem. Obec je rozdělena na dva nesmiřitelné tábory, začínají první konfiskace majetku a nejbohatšího statkáře z vesnice bez milosti i se ženou vystěhují. Mezi lidmi se šíří obavy, nedůvěra a mírná nenávist ke kariéristickým komunistům, kteří úplně mění zavedené a přirozené poměry ve vesnici. Tato část filmu končí u krejčího Lampy v saloně, kde ho Očenáš s Jožou poměrně nevybíravě přemlouvají k odevzdání podniku. Lampa si chce ponechat nový byt ve městě, a proto zdrceně souhlasí.

Děj se přesouvá do června 1949. V této části je zásadní pokus o atentát na Očenáše, který na něj připravili zřejmě někteří z těch, kterým komunisté zabrali majetek. Očenáš je vyzván, aby odjel na odlehlou část okresu, kde byla zjištěna přítomnost nepřátelské vysílačky, ale shodou okolností místo sebe pošle na místo určení Bertina. Ten se připravuje na svatbu s jednou místní dívkou (v titulcích je tato bezejmenná postava označena jako „Veselá vdova“), ale té se už nedočká, protože je smrtelně postřelen. Začne vlna zatýkání a vystrašení komunisté uvězní například i vesnického faráře, který je však evidentně nevinný a celá obec se za něj veřejně postaví. Očenáš se rozhodne vzdát svého stranického postu a z vesnice odchází v obavách o svůj a manželčin život.

Další část, odehrávající se v červenci 1951, je věnována hlavně postavě zloděje Jořky. Tomu je doručeno předvolání k nastoupení do vězení, ale když je mu oznámeno, že nepůjde o klasický kriminál (ve kterém už byl v minulosti několikrát), ale o jakousi socialistickou převýchovu, tak se rozhodne pro zoufalý krok. Polije si chodidlo silnou kyselinou a doufá, že ho to zachrání před pobytem v cele, ale jeho tělo jed nevydrží a Jořka umírá na svém dvorku na otravu. Ještě předtím se zúčastnil místní slavnosti, na které byl s Veselou vdovou a pro ní je Jořka již třetím zesnulým partnerem (před Bertinem měla ještě jednoho manžela). Divák v této kapitole sleduje rovněž Zášinka, kterému se často zjevuje jeho mrtvá židovská žena, se kterou se ze strachu před nacisty rozvedl a nyní své svědomí každodenně utápí v alkoholu.

Následující scény Všech dobrých rodáků se odehrávají od konce roku 1951 a jsou věnovány především postavě hodného sedláka Františka. Tomu místní hospodská začne věštit z ruky a do budoucna mu předpovídá mříže, mučednictví a že se nehodí do časů, co přijdou. Vedle něj sedící Zášinek rozvíjí vztah s Veselou vdovou, a proto mu hospodská nechce nic věštit. Poté se uskuteční schůze obce, na které komunisté přemlouvají obyvatele ke vstupu do družstva. František otevřeně vyjádří svoji kritiku a nesouhlas a ostatní hospodáři se za něho postaví. Komunisté uvězní Františka a začnou osobně vyhrožovat jednotlivým nepřizpůsobivým sedlákům. Ti nakonec ze strachu podepíší vstup do JZD, ale z vesnice utíkají.

Na Vánoce roku 1954 se do obce vrací František, který zřejmě utekl z vězení. Je velmi slabý a nemocný, ale komunistům je jasné, že by jim mohl pomoci v jejich plánu, a proto mu umožní návrat do vesnice i na své pole. František se však nepodvolí a opět nechce vstoupit do družstva. Nakonec je mu v zimě 1958 nabídnuto, aby místní JZD vedl, a tím by se k němu připojili i ostatní nepoddajní hospodáři. Družstvo má svoji centrálu na bývalém statku prvně zkonfiskovaného sedláka na začátku filmu.

Místo je však v naprosto dezolátním stavu, i když to byl dříve nejvíce prosperující statek v okolí. František se drží filozofie, že je lidské odpouštět staré křivdy a místo předsedy nakonec vezme. Jak napsal sám Vojtěch Jasný, postava Františka je založena na skutečné osobě: „*Ano, František žije, je to můj přítel ... byl opravdu v padesátých letech zatčen – ta události působila jako otřes i v mém životě. Pak se vrátil, stal se dokonce předsedou zemědělského družstva, do něhož nechtěl vstoupit, vytáhl je z bídy a dnes tam pracuje jako vedoucí živočišné výroby.*“²⁰¹ V této části filmu je symbolická scéna, kdy si vesničané oblečou masopustní masky, slaví po obci i v okolí a je to jakýsi jejich způsob útěku před hořkou realitou. Když poté sedí v hospodě a jeden po druhém si unaveně sundávají masky a každá postava jen tak mimochodem něco pronese (o smutném životě, o politice), do jejich životů opět nastupuje vážnost a starosti nevládné doby.²⁰²

Následuje epilog Všech dobrých rodáků, ve kterém se v blíže neurčené době (zřejmě v druhé polovině šedesátých let) do vesnice vrací Očenáš. Zjišťuje, že jeho rodné místo už není, jako bývalo dříve, a po krátké zastávce v hospodě se setkává se slepým bývalým předsedou místního výboru KSČ, který dříve vystrnadil Očenáše z jeho funkce. Chce se zastavit na návštěvě u Františka, ale ten už je mrtev a v jeho domě nalezne jen jeho dospělou dceru, varhanickou umělkyni, kterou v minulosti jako malou holčičku učil právě Očenáš. Úplně poslední scéna je věnována Očenášovi, který z vesnice odjíždí na kole a vypravěč snímku Rodáky uzavírá slovy: „*Sbohem, moji dobří rodáci. Sbohem. A kdybychom se už neviděli, vplň se, osude.*“

8.3 Konflikt s režimem

Podobně jako Smuteční slavnost Zdenka Sirového jsou Všichni dobří rodáci v rámci této diplomové práce příspěvkem k tématu násilné

²⁰¹ BLÁHOVÁ, *Hry s režimem*, s. 120.

²⁰² PŘÁDNÁ, s. 274.

kolektivizace a zacházení se sedláky v československé kinematografii. Výpravné a příběhově velmi bohaté dílo Vojtěcha Jasného se ale zaměřuje na chronologický, téměř až kronikářský způsob vyprávění dějin jedné moravské vesnice na životních osudech jejich obyvatel. Jde zde krásně a symbolicky vylíčeno každé historické období, ve kterém se příběh filmu odehrává (obrazově barevná a veselá první poválečná část, depresivní a nejistá kolektivizační padesátá léta). Všichni dobří rodáci patří do skupiny snímků, které se určitou dobu v kinech promítaly (premiéru zažili Rodáci 4. července 1969²⁰³), ale se sovětskou okupací a následnou normalizací byly odstraněny z distribuce. Jan Lukeš ve své práci tvrdí, že Všichni dobří rodáci patřili do skupiny trezorových filmů, které byly vyřazeny z „široké distribuce z obsahových důvodů“ (zpráva pro tajemníka ÚV KSČ Jana Fojtíka v prosinci 1988) a bylo doporučeno jejich promítání v nějakém z menších filmových klubů.²⁰⁴ K první veřejné projekci Všech dobrých rodáků od jejich zákazu došlo pravděpodobně v prosinci 1988 na Fóru mladého filmu v Bratislavě.²⁰⁵

Vojtěch Jasný však nebyl žádným kulturním buřičem nebo bojovníkem proti bezpráví, jeho Všichni dobří rodáci jsou především pokornou, laskavou a nostalgickou filmovou baladou.²⁰⁶ Režisér Rodáků dokonce patřil k obdivovatelům Alexandra Dubčeka a hlavně jeho nástupu k moci vděčí za to, že mohlo jeho slavné dílo vzniknout.²⁰⁷ Důvody, díky kterým byl Jasného film zakázán, ideálně vystihuje Peter Hames ve své knize: „*Sleduje proces kolektivizace a tragické následky stalinismu, politika 50. let je vyobrazena jako pohroma, která nejenže zapříčinila špatné hospodaření, ale také vyvolala ty nejhorší pudy. Vyvlastnění, téměř povinná kolektivizace, kariérismus a pomstychtivost jsou konečnými výsledky politiky, jež nedosáhla ekonomického*

²⁰³ Český hraný film, s. 546.

²⁰⁴ LUKEŠ, *Diagnózy času*, s. 234.

²⁰⁵ *Všichni dobří rodáci*, s. 291.

²⁰⁶ BILÍK, *Panorama*, s. 130.

²⁰⁷ JASNÝ, LUKEŠ, s. 23.

*ospravedlnění.*²⁰⁸ Politika je zde vykreslena na příčina zhoršení vztahů mezi obyvateli a celkového úpadku idylického kraje. Násilná konfiskace majetku nebo tlak na hospodáře kvůli vstupu do JZD jsou prvky, které rozvrátily fungující poměry. Symbolická je scéna z první poloviny filmu, kdy žena krejčího Lampy na blížící se komunisty k jejich živnosti pronese: „*Koho to sem zase čerti nesou?*“ Filmový historik Ondřej Slanina tvrdí, že Rodáky nakonec uvalila do trezoru jedna spíše úsměvná událost z tehdejšího pražského kina Sevastopol: „*Ve filmu se objevuje pochopitelně hodně typických vesnických chovných zvířat a v jedné scéně zaútočí pes na husáka. V ten moment obecenstvo vykřikovalo: ‚Husák pryč! Husák pryč!‘ A to měl být jeden z důvodů, proč šel film do trezoru.*“²⁰⁹

Výrazným způsobem jsou ve filmu vykresleny praktiky svévolného stranického aparátu k donucování lidí ke vstupu do družstva. Očenáš byl ve filmu vždy velký kamarád s krejčím Lampou, ale jakmile ho začne postupně obviňovat z vykořisťování (zaměstnává totiž učně a vlastní ženu), jde veškerá legrace stranou. Což zakončí člen výboru Plecmera (Ilja Prachař) slovy: „*A půjdem tvrdě. A kdo se nám postaví, toho seknem.*“ Lampa, stejně jako později různí hospodáři z vesnice výhružkám a tvrdému nátlaku podlehnou. „*Stylizace scény podtrhuje pocit strachu a bezvýchodnosti situace ... Schéma dobrého (Očenáš) a zlého (Plecmera) vyjednače připomíná výslechy u Státní bezpečnosti,*“²¹⁰ píše ve své knize Hana Rottová. Výslechům se však nevyhne ani jeden z funkcionářů, který rozkrádal zkonfiskovaný majetek. Bojí se podobného vězení, které postihlo Františka, ale ostatní komunisté nad ním drží ochrannou ruku, tak je jen v tichosti odklizen z výboru.

Jan Žalman Rodáky řadí na konec pomyslné trilogie, kterou začal Jasný svým filmem Touha, pokračoval Až přijde kocour a tvrdí, že hlavní

²⁰⁸ HAMES, s. 68.

²⁰⁹ SLANINA, s. 154.

²¹⁰ SLINTÁK, ROTTOVÁ, s. 150.

myšlenkou této série je vykreslení cesty, jak „překonat chtěnost a programovost mravních a politických myšlenek a vášní“.²¹¹ Snímek byl původně dlouhý tři a půl hodiny. Ovšem ředitel filmového festivalu v Cannes dal tvůrcům jasně najevo, že do soutěže povolí maximálně dvouhodinovou verzi. Režisér Vojtěch Jasný se svým kameramanem a profesorem střihu Janem Kučerou film zkrátily, ale zachovány byly obě kopie, přičemž tu delší později komunisté nekompromisně zničili.²¹² Ideologická komise v sobě tedy nenašla stejnou míru odpuštění, kterou se vyznačoval sedlák František v samotném díle režiséra, pro kterého byli Rodáci posledním celovečerním snímkem před odchodem do emigrace. Ve sbírce několika autorů *Všichni dobří rodáci* Lukáš Skupa píše, že podle původní verze scénáře měl být film rozdělen do dvou částí a rozšířen například o pobyt Františka v táboře nucených prací nebo o negativní pohled na stav tehdejšího československého zemědělství (špatné řízení, rozkrádání zkonfiskovaného majetku, zničené statky).²¹³

Všichni dobří rodáci Vojtěcha Jasného jsou jedním z nejvýznamnějších filmů československé kinematografie vůbec. Množství prestižních cen (cena české filmové kritiky 1969, cena za režii na MFF v Cannes 1969, čestná cena na filmovém festivalu ve Veroně 1991 nebo třetí místo v anketě filmových kritiků o nejlepší československý film století²¹⁴) Mnoho autorů se ve svých pracích vrací k tomuto snímku a oceňují jeho výrazný přínos pro naši tvorbu jako takovou. Josef Škvorecký ve své práci o *Rodácích* píše: „*Opět je to režijní báseň – avšak tentokrát lyrickoepická: téma socrealismu, transponované do polohy moudré sofistikace.*“²¹⁵ Pavel Taussig tvrdí, že jsou *Všichni dobří rodáci* mistrovským filmem, kterému se po mezinárodním úspěchu dostalo pouze domácího zatracení.²¹⁶ Jan Žalman věnuje rozsáhlou část své

²¹¹ ŽALMAN, s. 101.

²¹² TAUSSIG, s. 105–106

²¹³ *Všichni dobří rodáci*, s. 75.

²¹⁴ Český hraný film, s. 550.

²¹⁵ ŠKVORECKÝ, s. 62.

²¹⁶ TAUSSIG, s. 102.

knihy právě Všem dobrým rodákům a píše o nich mj. jako o hluboce upřímném a osobním umělecky podmanivém díle.²¹⁷ V rámci přehodnocování trezorových filmů na odborné úrovni ohodnotil Jiří Cieslar Všechny dobré rodáky nejvyšším hodnocením 5, přičemž za číslovku do závorky doplnil „*a je to pořád málo!*“.²¹⁸

²¹⁷ ŽALMAN, s. 103–105.

²¹⁸ BLÁHOVÁ, *Hry s režimem*, s. 126.

Závěr

Diplomová práce si kladla za cíl zohlednit a zhodnotit význam trezorových filmů v rámci československé poválečné kinematografie a posoudit, jaké byly důvody, kvůli kterým se zmiňovaná vybraná díla dostala na index zakázaných snímků. Zároveň se zaměřila na stručný vývoj tuzemského filmového průmyslu a s tím spojené fungování komunistické cenzury v letech 1945 až 1970. Práce přiblížila dějinný vývoj české a slovenské kinematografie od jejího zestátnění v roce 1945, přes ovládnutí tohoto uměleckého směru totalitním komunistickým režimem a jeho hlavními ideology, až po všeobecné uvolnění kulturně-společenských poměrů v polovině šedesátých let minulého století a s tím spojeným vznikem nové vlny. Ta umožnila, že se tvůrci mohli na několik let oprostít od dřívější schematičnosti filmové tvorby a natáčet relativně nezávisle na ideologických požadavcích stranického aparátu. Toto období ovšem skončilo s nástupem normalizace na počátku sedmdesátých let, s čímž souvisí i umisťování nepohodlných filmů do trezorů, což bylo i ústředním tématem předkládané diplomové práce.

S ohledem na zodpovězení v úvodu vytyčené výzkumné otázky, tak u každého jednotlivého snímku byly důvody pro zakázání filmu odlišné. *Ucho* Karla Kachyni se dostalo do trezoru kvůli svému odhalení odposlouchávacích praktik tajné služby v Československu, kterým se nevyhnuli ani vysoce postavení komunisté. Režisér filmu čerpal ze zkušeností svého hlavního scénáristy Jana Procházky, který se pohyboval ve vysokých politických kruzích (známý je jeho vztah s prezidentem Antonínem Novotným) a jenž byl dobře obeznámen s policejní kontrolou soukromí československých občanů.

Smuteční slavnost Zdenka Sirového ostře napadá tvrdé zacházení odpůrci kolektivizace na vesnicích a jak touha po moci a kariérismus ničí lidský charakter. Majetnější sedláci byli ze svých sídel nekompromisně

vyhánění, přičemž jejich statky zabrali a následně mnohdy rozkradli jak závistiví členové městských výborů, tak jejich bývalí sousedé lačnickí po majetku. Zdenek Sirový v tomto filmu vycházel z vlastních vzpomínek na život na vesnici v padesátých letech minulého století a za svoji ostrou kritiku byl přeřazen do méně významných odvětví filmového průmyslu.

V *Bílé paní* režiséra Zdenka Podskalského je zaměřen negativní pohled na vypočítavé komunistické tajemníky a předsedy výborů a na jejich pohnutou morálku, která dělá z lidí na malém městě pouze nemyslící stádo nadšené pro budování socialismu. V rámci této práce je *Bílá paní* nejméně „závadným“ zkoumaným dílem, jelikož se film do trezoru dostal až téměř po pěti letech v distribuci.

Otakar Vávra svým *Kladivem na čarodějnice* v souvislosti s inkvizičními procesy 17. století připomněl divákům politické procesy padesátých let minulého století (především ten s Rudolfem Slánským). Rovněž ukázal, jak může neomezená totalitní moc sloužit mocichtivému jedinci, který násilnými a nečistými praktikami ovládne společnost ve svůj prospěch. Vávra tímto snímkem porušil svoji režimní přizpůsobivost, ale ve svých dalších pracích už opět působil výrazně prokomunisticky.

Skřivánky na niti Jiřího Menzela shledala ideologická komise nevhodným mj. díky své kritice a parodizaci poválečné budovatelské společnosti. Obyčejní hrdinové zde kritizují společenské a politické poměry v Československu a tento snímek patří k těm zakázaným filmům, které se po svém dokončení ani nedostaly na plátna kinosálů a putovaly rovnou do trezoru. Menzel se později v sedmdesátých letech ze *Skřivánků* „vykoupil“ natočením budovatelského filmu a mohl opět pracovat ve svém oboru.

Všichni dobří rodáci Vojtěcha Jasného skončili na indexu zakázaných děl, protože realisticky a velmi kriticky ukazovali, jak může agresivní komunistická ideologie zničit bezproblémový a fungující život na

malé moravské vesnici. Pro Vojtěcha Jasného to nebyla první kritika tuzemských poměrů, ovšem s nástupem normalizace a se zákazem Rodáků zvolil režisér raději odchod do zahraničí, ze kterého se vrátil až po pádu totalitního režimu v Československu v roce 1989.

Fenomén trezorových filmů je možné označit v současné době za uzavřenou kapitolu tuzemské kinematografie, ale také za jednu z nejvýznamnějších částí jejího vývoje, která však není spojena výhradně s totalitním režimem mezi léty 1948 až 1989. Cenzura v tomto odvětví fungovala již za první republiky, ale zdaleka největšího vlivu dosáhla právě až s nástupem komunistické moci v Československu. Zákazy a stranická kontrola snímků jsou příkladným důkazem zásahů totalitního režimu do kultury a využití filmu pro vlastní propagandistické záměry.

Seznam pramenů a literatury

Vydané prameny

Sbírka zákonu a nařízení republiky Československé, ročník 1948.

Literatura

BARTOŠKOVÁ, Šárka, *Filmové profily: Českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*, Praha 1986.

BAUER, Šimon, *Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972*. In: *Illuminace* 24, 2012, 2, s. 152–156.

BLÁHOVÁ, Jindřiška, *Hry s režimem: Přehodnocování zakázaných filmů z 60. let a role kulturní inteligence*. In: *Illuminace* 22, 2010, 3, s. 114–156.

BLÁHOVÁ, Jindřiška, *Ven z trezoru: Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let*. In: *Illuminace* 22, 2010, 3, s. 83–113.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, *Trezor a jeho děti: Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích*. In: *Illuminace* 22, 2010, 3, s. 8–27.

BILÍK, Petr, *Nová vlna československého filmu: studijní text pro kombinované studium*, Olomouc 2013.

BILÍK, Petr, *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000.

BOČEK, Jaroslav, *Kapitoly o filmu*, Praha 1968.

BŘEZINA, Václav, *Lexikon českého filmu: 2 000 filmů 1930-1996*, Praha 1996.

ČERMÁKOVÁ, Dana, *Pábitel Jiří Menzel*, Praha 2010.

Český hraný film, Editor Ivana TIBITANZLOVÁ, Praha 2004.

DRDA, Adam, STRACHOTA, Karel, *Naše normalizace: jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011.

HAMES, Peter, *Československá nová vlna*, Praha 2008.

- HOPPE, Jiří, *Normalizace a čs.kinematografie: Dokumenty z archivu ÚV KSČ*. In: *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 157–201.
- HOPPE, Jiří, *Sovětský pohled na československou novou vlnu*. In: *Illuminace* 13, 2001, 1, s. 117–120.
- HULÍK, Štěpán, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha 2011.
- HULÍK, Štěpán, *Nástup normalizace ve filmovém studiu Barrandov*. In: *Illuminace* 22, 2010, 2, s. 47–66.
- JASNÝ, Vojtěch, LUKEŠ, Jan, *Život a film*, Praha 1999.
- KLIMEŠ, Ivan, *Exkurze do cenzurní praxe: Z denních zpráv Hlavní správy tiskového dohledu*. In: *Illuminace* 17, 2005, 1, s. 109–146.
- KLIMEŠ, Ivan, *Film v péči cenzorů*. In: *Illuminace* 17, 2005, 1, s. 109–111.
- KLIMEŠ, Ivan, *Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959*. In: *Illuminace* 16, 2004, 4, s. 129–138.
- KLIMEŠ, Ivan, *Stav čs. kinematografie po únoru 1948*. In: *Illuminace* 15, 2003, 3, s. 97–104.
- LACHMAN, Tomáš, *Filmová cenzura v ČSR 1919–1939*. In: *Illuminace* 18, 2006, 3, s. 194–197.
- LIEHM, Antonín, *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*, Praha 2001.
- LUKEŠ, Jan, *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*, Praha 2013.
- LUKEŠ, Jan, *Dokumenty z archivu ÚV KSČ: I. zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii (6. 1. 1970), II. zpráva o situaci v čs. kinematografii (22. 3. 1971)*. In: *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 162–201.
- LUKEŠ, Jan, *Jak nastupovala v českém filmu normalizace*. In: *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 113–155.
- LUKEŠ, Jan, *Pád, vzestup a nejistota: Český film 1970–1996*. In: *Illuminace* 9, 1997, 1, s. 53–81.
- MELOUNEK, Pavel, *Karel Kachyňa*, Praha 1984.

- MENZEL, Jiří, *Otakar Vávra - 100 let*, Statenice 2011.
- MENZEL, Jiří, *Rozmarná léta*, Praha 2013
- Nová nová vlna? Rozprava o české a francouzské kinematografii*, Editor Noemi PREČANOVÁ, Praha 2002.
- PODSKALSKÝ, Zdeněk, *Lásky a nelásky aneb Není tam nahoře ještě někdo jinej?* Praha 1996.
- PŘÁDNÁ, Stanislava a kol., *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*, Praha 2002.
- ROHÁL, Robert, *Jiřina Jirásková a Zdeněk Podskalský*, Praha 2011.
- Securitas imperii: sborník k problematice bezpečnostních služeb*, Editor Jan Táborský, Praha 2001.
- SEDLÁČEK, Jaroslav, *Rozmarná léta českého filmu*, Praha 2012.
- SIROVÝ, Zdenek, *...není zač, řekl Bůh: vyprávění filmového režiséra*, Praha 1996.
- SLANINA, Ondřej, *Slavná česká filmová klasika*, Praha 2013.
- SLAVÍKOVÁ, Hana, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou*, Brno 2007.
- SLINTÁK, Petr, ROTTOVÁ, Hana, *Venkov v českém filmu 1945–1969: filmová tvář kolektivizace*, Praha 2013.
- ŠTEFLOVÁ, Adriana, *Forman vs. Menzel*, Praha 2014.
- ŠKVORECKÝ, Josef, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*, Praha 1991.
- ŠTOLL, Martin, *Český film: režiséři-dokumentaristé*, Praha 2009.
- TAUSSIG, Pavel, *Český biják: filmový historik Pavel Taussig vás provází zákulisím slavných filmů*, Praha 2009.
- TOMÁŠEK, Dušan, *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury*, Praha 1994.
- VÁVRA, Otakar, *Paměti, aneb, Moje filmové 100letí*, Praha 2011.
- VÁVRA, Otakar, *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*, Praha: Prostor, 1997.

VÁVRA, Otakar, *Zamyšlení režiséra*, Praha 1982.

VORÁČ, Jiří, *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*, Brno 2004.

Všichni dobří rodáci, Editor Briana ČECHOVÁ, Praha 2013.

ŽALMAN, Jan, *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha 2008.

Internetové zdroje

http://www.bbc.co.uk/czech/interview/story/2004/09/040928_jasny.shtml, navštíveno dne 17. 2. 2015.

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/406235100211011-zdenek-podskalsky-bonvivan-i-skeptik/>, navštíveno dne 20. 2. 2015.

<http://cl.ff.cuni.cz/sorela/zdanov01.htm>, navštíveno dne 13. 1. 2014.

<http://www.csfd.cz/film/9455-kladivo-na-carodejnice/>, navštíveno dne 24. 3. 2015.

<http://lkavalkova.webnode.cz/news/cesky-film-v-obdobi-nemecke-nacisticke-okupace/>, navštíveno dne 3. 2. 2015.

<http://www.imdb.com/title/tt0064546/>, navštíveno dne 24. 3. 2015.

http://www.pelhrimovsky.denik.cz/zpravy_region/natocil-dokument-o-smutecni-slavnosti-pe14.html, navštíveno dne 27. 3. 2015.

http://www.strakonicky.denik.cz/zpravy_region/st_20110808_bila_pani_blatna.html, navštíveno dne 17. 3. 2015.

Resumé

Motion pictures as a form of mass media has been abundantly used by the communist state apparatus in the Czech and Slovak area since the 1948 coup. This diploma thesis however, focuses mainly on the examples of those directors (and their movies), that in the second half of sixties in the last century stood up against the planned ideological scheme and decided for a form of political or social criticism in their work. These works did not evade the attention of reestablished censorship after the normalization, they were branded as forbidden thus “vault” movies and were banished from distribution and screening for two decades. I chose this topic of my diploma thesis due to the fact, that there is a lack of research done in this area and also because vault movies are an exemplary reflection of their time and of the handling of the unwanted cultural creations.

Six vault motion pictures chosen for this diploma thesis are *Ucho* by director Karel Kachyňa, *Smuteční slavnost* by Zdeněk Sirový, *Kladivo na čarodějnice* by Otakar Vávra, *Bílá paní* by Zdeněk Podskalský, *Skřivánci na niti* by Jiří Menzel and *Všichni dobří rodáci* by Vojtěch Jasný. Major research question posed by this thesis is to evaluate specific reasons, for divergence with the party’s totalitarian ideology, and due to which were individual movies banned. Furthermore to focus on the specification of crucial moments in the historical development of local film industry and the functioning of censorship, which restricted freedom of creation in Czechoslovakia.

With respect to answering the major question posed, every individual motion picture had different reasons for its ban. *Ucho* by Karel Kachyňa, reached vault due to the revelation of eavesdropping practices done by the secret service in Czechoslovakia, which were not avoided even by high ranking communist. *Smuteční slavnost* by Zdeněk Sirový,

stongly criticizes harsh dealings with the opponents of collectivization in villages and how the craving for power and careerism destroy human integrity. In *Bílá paní* by Zdeněk Podskalský lies the criticism with the calculating communist secretaries and committee chairmen and their twisted morale, which creates only a mindless herd keen on building socialism out of the small city inhabitants. Otakar Vávra, with his *Kladivo na čarodejnice* reminded people about the inquisition practices in 17th century and made a parallel with processes in the fifties I the last century (mainly the one with Rudolf Slánský). He also pointed out how the unrestricted totalitarian power can serve a power hungry individual, who via violent and impure practices dominates the society for his own gain. *Skřivánci na niti* by Jiří Menzel was deemed inappropriate by the ideological committee among other reasons because of its criticism and parody of the post war builders of socialism. Ordinary heroes in this movie criticize social and political affairs in Czechoslovakia. *Všichni dobří rodáci* by Vojtěch Jánský ended up on the banned works index, for how realistically and critically it showed, how the communist ideology can destroy the trouble-free and functional life on a small Moravian village.

The vault movies phenomena can be nowadays labeled as a closed chapter of local cinematography, but also as one of the most crucial parts of its development, which is not exclusively tied to the totalitarian regime between the years of 1948 and 1989. Censorship in this sector existed at the times of the first republic, but reached its full potential with the rise of communists to power in Czechoslovakia. Bans and the party's control over motion pictures are an exemplary evidence of interventions done by the totalitarian regime to culture and the use of films for its own propagandistic intentions.