

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Reflexe historického dění v období 1948-1968 ve
vybraných českých filmech**

Michal Löfler

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Reflexe historického dění v období 1948-1968 ve
vybraných českých filmech**

Michal Löfler

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

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

Plzeň, duben 2012

.....

Obsah

1	ÚVOD	1
2	POPIS HISTORICKÉHO OBDOBÍ V LETECH 1948-1968	4
3	JAK ČÍST FILM, TEORIE INTERPRETACE FILMU	15
	3.1 Film jako umění	15
	3.2 Estetické koncepce	17
	3.3 Syntax filmu	18
	3.4 Film a politika	22
	3.5 Filmová teorie	24
4	SOUHRN FILMŮ	27
5	KOLEKTIVIZACE	35
	5.1 Historické pozadí	35
	5.2 Film <i>Noc nevěsty</i>	38
	5.2.1 Obsah filmu	39
	5.2.2 Rozbor filmu	41
	5.3 Film <i>Všichni dobří rodáci</i>	48
	5.3.1 Obsah filmu	49
	5.3.2 Rozbor filmu	51
	5.4 Film <i>O moravské zemi</i>	56
	5.4.1 Obsah filmu	56
6	STÁTNÍ BEZPEČNOST V 50. LETECH	59
	6.1 Film <i>Ucho</i>	60

6.1.1 Obsah filmu	60
6.1.2 Rozbor filmu	62
7 ALEGORICKÉ FILMY	64
7.1 Souhrn alegorických filmů	64
7.2 Film Kladivo na čarodějnice	66
7.2.1 Obsah filmu	66
7.2.2 Rozbor filmu	68
7.3 Proces s Rudolfem Slánským.....	72
8 ZÁVĚR	74
9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	77
9.1 Bibliografie	77
9.2 Periodika.....	79
9.3 Internetové zdroje	81
9.4 Filmy.....	84
10 RESUMÉ	85
11 PŘÍLOHA.....	86

1 ÚVOD

Pro mě, jako studenta humanistiky, je téma komunismu z hlediska útlaku, násilí, nesvobody a totalitarismu velmi blízké, nejen z hlediska humánního, ale i historického. Samotná doba komunismu je v současnosti stále ještě citlivé téma, i když se postupně začíná stávat historií (pokud přijmeme teorii, že historie začíná sedmdesát let před současností). Když se tento zájem, probuzený víceméně nejprve střední, poté vysokou školou, spojí s mojí již mnohaletou vášní pro film, zbývá pouze zvolit období, o kterém bude moje bakalářská práce pojednávat. Pro začátek své práce jsem se rozhodl pro klíčový rok 1948, rok nástupu komunistického režimu k moci. Původně jsem chtěl obsáhnout celé období moci až do roku 1989, ale nebyl bych s to dodržet rozsah bakalářské práce. Proto jsem zvolil pro její zakončení další klíčový rok 1968, kdy se situace v Československujevila jako nadějná a mocenská síla režimu se otřásala v základech. Myslím si, že na tuto část historie lze velmi lehce zapomenout, pokud ji člověk sám nezažil. Proto by moje bakalářská práce měla být také vzpomínkou a projevením úcty nad oběťmi komunistického režimu už jen z toho důvodu, aby se tato situace již nikdy více nezopakovala.

Primárním úkolem mé práce je popsat a adekvátně zhodnotit dobu komunistické nadvlády mezi léty 1948 až 1968 a to nejen historickým popisem, ale i, a to především, pomocí reflexe a rozboru filmů zobrazující tuto dobu, což vyústí ve vzájemnou komparaci. Budu se tedy potýkat s úkolem porovnat skutečnost s fikcí. Tato komparace by měla vést k popisu dějin a tehdejších důležitých společenských problémů prostřednictvím filmu. Z důvodu omezeného rozsahu práce rozeberu pouze vybrané množství snímků, ale snažil jsem se je vybírat tak, aby

postihovaly právě ty nejvýznačnější nehumánní podmínky, které režim nastolil, a ve kterých museli lidé v Československu žít.

Pro konkrétní účely mé bakalářské práce budu potřebovat čtyři typy literatury. Prvním typem je literatura zabývající se faktickými dějinami ve zvoleném období. Konkrétně budu čerpat z knihy *Československo v proměnách komunistického režimu* Jana Rataje a Přemysla Houdy. Tato kniha mapuje celou etapu komunistického totalitarismu a popisuje ji z velkého množství hledisek, jak politického, tak společenského a kulturního. Z této literatury vyplyne první kapitola pojednávající o komunistické historii Československa ve zvoleném období.

Druhým typem literatury jsou díla věnující se problematice filmové interpretace a analýzy. Pro tyto účely jsem si zvolil knihu Jamese Monaca *Jak číst film*, která se komplexně věnuje filmu. Zabývá se jak teorií filmu – jeho formou a funkcí, tak i jazykem filmu, dějinami filmu a také filmem z hlediska umění. Právě tato témata by měla být jádrem druhé teoretické kapitoly.

Po dvou teoretických kapitolách následuje hlavní praktická část, kde aplikuji nabyté teoretické znalosti na analyzovaných filmech. Jelikož není možné rozebírat všechny filmy reflektující komunismus podrobně, zmíním je alespoň výčtem, čemuž věnuji třetí kapitolu. Pro tuto kapitolu je stěžejní knihou a zároveň třetím typem literatury *Umlčený film* Jana Žalmana. Tato kniha se věnuje československému filmu a zároveň ho zasazuje do historického kontextu.

Zbývající kapitoly věnuji rozboru pěti filmům, konkrétně se jedná o tituly *Noc nevěsty*; *Všichni dobří rodáci*; *O moravské zemi*; *Ucho a Kladivo na čarodějnice*, přičemž *Kladivo na čarodějnice* představuje specifický typ alegorického filmu, ke

kterému připojím souhrn dalších snímků pojednávajících tímto způsobem o komunismu. O důvodech volby právě těchto filmů pojednávám v příslušných kapitolách u jednotlivých snímků.

Posledním typem pramenů jsou dobové kritiky a recenze na vybrané filmy. Ty čerpám převážně z publikací a článků z novin a časopisů, neboť dosud nevyšla žádná souhrnná práce, která by obsahovala vhodný typ materiálu pro mou bakalářskou práci. Tyto články, současné i dobové, poskytují zajímavý a důležitý pohled, které tyto filmy vytvářely. K těmto recenzím připojím vlastní připomínky.

2 POPIS HISTORICKÉHO OBDOBÍ V LETECH 1948-1968

Moje bakalářská práce spojuje dvě hlavní témata - film a historii. Nejprve se budu věnovat historickému pozadí zachycovaného období. Na to naváže kapitola ozřejmující interpretační postupy filmu. Pro potřeby mé práce je tento rozsah adekvátní. Vymeším základní pojmy a zmíním pouze nejdůležitější společensko-politické změny, které se v letech 1948-1968 udály. Historické události a motivy týkající se podrobněji rozebíraných filmů budou popsány v příslušných kapitolách o těchto snímcích.

Důležitým zdrojem pro mou bakalářskou práci bude kniha Jana Rataje a Přemysla Houdy *Československo v proměnách komunistického režimu*, ze které, pokud nebude uvedeno jinak, budu převážně čerpat. Tato kniha postihuje mnou zvolené období, tedy léta 1948, počínaje únorovým převratem a okolnostmi a souvislostmi, které k němu vedly, až po Pražské jaro¹ a příjezd vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968. Okrajově také zmíním dobu před rokem 1948 a analogicky i po roce 1968, protože některé důležité souvislosti nelze opomenout, neboť mají klíčový význam na další vývoj dějin. V případě doby před rokem 1948 a v období po roce 1968 je zase adekvátní zmínit důsledky, které měly příčinu v přelomovém roce 1968. Důraz by však měl být kladen především na nesvobodu a násilí, včetně politických procesů v tehdejší Československu v naznačeném období.

¹ „Krátké období liberalizace v komunistickém Československu 1967-68, které akcelerovalo po zasedání ÚV KSČ v lednu 1968. [...] Nástupem nového Husákovy vedení v dubnu 1969 byl proces tzv. Pražského jara ukončen.“ Zdroj: VLČEK, T., Pražské jaro 1968 [online], © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/jaro68.php>

Komunistická strana Československa (KSČ) byla založena roku 1921.² Její první znatelný vliv však registrujeme až v roce 1946, kdy se 26.5. konaly první poválečné volby. V těchto dosud svobodných a demokratických volbách získala KSČ 40% hlasů a připočteme-li k tomu dalších 30% hlasů, které získala Komunistická strana Slovenska (KSS) na Slovensku, ovládali komunisté v Československu dohromady 114 mandátů z celkového počtu 300. V této době měla KSČ již přes jeden milion členů.³ Tento úspěch můžeme připisovat mimo jiné velmi dobré předvolební kampani. „*Stylizovali se do role demokratické strany levého středu schopné hájit zájmy nejenom svého předválečného jádra - nekvalifikovaných manuálních dělníků a dalších sociálně nejslabších vrstev, inteligence a mládeže. Podstatou jejich mystifikujícího ideologického působení bylo, že na světlo veřejnosti nevynášeli autentické třídní nesnášenlivé principy stalinské doktríny. Ideologii přizpůsobovali očekávanému vlivu na mentalitu, profil a přání obyvatelstva, které dokázali zkušeně odhadnout.*“⁴ Podobně situaci popisuje i Fiala: „*Pro strategii KSČ lze tedy do voleb roku 1946 označit za charakteristickou ochotu jít v některých otázkách na kompromis, neprosazovat se tvrdě, vyčkat.*“⁵ Tedy velmi profesionální a pragmatický populismus, který, spolu s častým skloňováním slova demokracie, měl u lidí značný úspěch. „*Předvolební heslo KSČ znělo: 'Republice více práce, to je naše agitace!*“⁶ Po volbách, které KSČ vyhrála, se předsedou vlády stal Klement Gottwald. Co se týče ekonomického vlivu byl na nátlak Sovětského svazu odmítnut Marshallův plán, který měl po škodách, které napáchala

² RATAJ, J. a P. HOUDA, *Československo v proměnách komunistického režimu*, s. 21 (dále citováno jako Československo v proměnách komunistického režimu).

³ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 45.

⁴ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 42.

⁵ FIALA, P., *Komunismus v České republice*, s. 38 (dále citováno jako Komunismus v ČR).

⁶ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 42.

2. světová válka, obnovit hospodářský růst a pomoci tak ekonomicky velmi vyčerpanému Československu.⁷ Tento čin definitivně určil, kterým směrem se Československo bude ubírat.

Situace v Československu byla pro komunisty velmi příznivá, proto koncem roku 1947 spustili antipropagační kampaň proti ostatním nekomunistickým stranám a označili je za spojence nacistů. Hojně k tomu využívali služeb Státní bezpečnosti (StB), o které bude řeč později. StB také sloužila jako prostředek k manipulaci a k vykonstruování protistátních procesů.⁸ Situaci KSČ znatelně ulehčil také vnitřní rozpor v Národní frontě. Vše dospělo až k 13. únoru roku 1948, kdy „*velitel SNB zbavil funkce bez vědomí vlády osm obvodních velitelů v Praze, kteří nebyli členy KSČ,*“⁹ čímž výrazně překročil svoje pravomoce. Tato událost a naprosto nulová reakce tehdejšího komunistického ministra vnitra Václava Noska vedla 20. února k demisi 12 ministrů. Cílem bylo donutit prezidenta Beneše jmenovat novou úřednickou vládu bez komunistů, která vydrží až do voleb. Avšak špatná komunikace a rozpory mezi demokratickými stranami vedly k tomu, že demisi nepodalo dostatečné množství ministrů, a tak nebránilo nic Klementu Gottwaldovi, jako předsedovi vlády, jmenovat legálně do chybějících pozic své lidi. Poslední naděje demokracie přetrvávala v prezidentovi Edvardu Benešovi, který nemusel demisi ministrů přijmout. To se ale nestalo a 25. února v 16:30 roku 1948 demise podepsal.¹⁰ Tímto datem skončilo Československo na dlouho dobu jako demokratický stát.¹¹ Komunisté vzniklou situaci nepodcenili a jejich StB počala zatýkat

⁷ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 51.

⁸ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 55.

⁹ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 55.

¹⁰ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 60.

¹¹ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 23.

první politické odpůrce.¹² Žalman situaci po roce 1948 shrnuje takto: *„Za kouřovou clonou ušlechtilých zásad a katechismových pouček byla znásilňována spravedlnost, likvidována svoboda individua, vyřazován každý, kdo nesouhlasil (...).“*¹³

Následující roky se nesly ve znamení komunistického totalitarismu, vedoucí úlohy KSČ, jak v politických, tak mimopolitických aspektech, a upevňujícího se kultu osobnosti. Rataj tuto etapu dějin charakterizuje takto: *„Místo svobodných a tajných demokratických voleb nastoupil v podobě jednotné kandidátky Národní fronty nesvobodný volební systém plebiscitního, manifestačního typu. [...] Byl likvidován právní stát, (...) právní libovůlí byly negovány individuální svobody, občanská práva, svébytná sociální práva a stávající zákonnost. Skutečné i domnělé politické protivníky totalitní režim zlikvidoval v preventivních politických čistkách a procesech.“*¹⁴ Komunistický totalitarismus se dotkl i průmyslu: *„V hospodářské oblasti bylo odstraňováno soukromé vlastnictví výrobních prostředků a smíšená ekonomika. [...] Společnost byla jednotně ideologizována jedinou závaznou všepromikající marx-leninsko-stalinskou ideologií a jejími intolerantními hodnotami. K tomu sloužil monopol státu na informace, sdělovací prostředky, kulturu a umění, školství, vědu, atd.“*¹⁵ Československo ztratilo také značnou část autonomie: *„Národní povědomí bylo nahrazeno socialistickým vlastenectvím. Československá republika se stala disciplinovanou, nesvébytnou součástí sovětského bloku. Její samotná existence i její základní civilizační rozvoj byly spojovány s podřízeností instrukcím a zájmům sovětského vzorového*

¹² Československo v proměnách komunistického režimu, s. 57.

¹³ ŽALMAN, J., *Umlčený film*, s. 39 (dále citováno jako Umlčený film).

¹⁴ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 72.

¹⁵ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 72.

hegemonu,¹⁶ což se projevilo v postupné izolaci Československa. Petr Mareš a Tomáš Grulich tuto dobu popisují velmi podobně: „Vazby s kulturním děním na západ od železné opony byly zpřetrhány. Doposud nezávislé umělecké a kulturní spolky zanikly a na jejich místě byly vytvořeny centralizované instituce. [...] Veškerá reálná moc byla soustředěna do rukou úzkého okruhu nejvyšších funkcionářů komunistické strany, stojících mimo jakoukoli demokratickou kontrolu. Zákonodárné orgány i vládní instituce se staly pouhými vykonavateli stranických příkazů. Nekomunistické strany měly být nadále pouhou zástěrkou diktatury.“¹⁷ V této době také probíhalo největší množství politických procesů, např. s Heliodorem Píkou nebo Miladou Horákovou. Zvláštní pozornost komunisté věnovali také křesťanské církvi, kterou považovali za velkou hrozbu pro režim, také antisemitistické tendence režimu vyvrcholily velkými represemi vůči židům. Mareš s Grulichem uvádějí, že politické procesy postihly přes 230 000 lidí v Československu. Odboj nebo odpor po převratu takřka neprobíhal, lidé pouze v masovém měřítku opouštěli republiku a odcházeli do exilu, který bude mít později znatelný vliv.¹⁸ I nadále pokračovala destrukce soukromého podnikání. „Na konci roku 1948 pracovalo již více než 95% zaměstnanců v průmyslu ve státním sektoru. Následovala masová likvidace soukromého řemesla, maloobchodu a živností. Stát, a jeho prostřednictvím komunistická strana, se stal monopolním pánem nad československou ekonomikou.“¹⁹ V zahraničí (především v USA) se začíná formovat tzv. „třetí zahraniční odboj“²⁰ proti komunistickému režimu

¹⁶ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 72.

¹⁷ MAREŠ P. a T. GRULICH, In: *Dějiny zemí Koruny české*. 2., s. 268 (dále citováno jako *Dějiny zemí Koruny české* 2).

¹⁸ *Dějiny zemí koruny české* 2, s. 270.

¹⁹ *Dějiny zemí koruny české* 2, s. 271.

²⁰ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 146.

v Československu. Z tohoto odboje vzešlo několik agentů, kteří pracovali pro západní špionážní agentury. V exilu se také znovuvytváří zaniklé demokratické strany Národní fronty. Hlavní funkce třetího odboje však byla především informační a komunikační. Domácí odboj byl potlačen již v zárodku v roce 1948 a prakticky, až na několik ojedinělých akcí a málo početných skupin, neexistoval a neměl nijak převratně znatelný vliv.²¹

Tento typ komunistické diktatury se začal měnit, především po ekonomické stránce, po roce 1953, po smrti J. V. Stalina a Klementa Gottwalda, který se stal v roce 1948, po abdikaci Edvarda Beneše, prezidentem Československa. Novým prezidentem se stává Antonín Zápotocký. V roce 1952 nastává v Československu hospodářská krize, což nakonec vyústí v novou měnovou reformu, která proběhla ze dne na den mezi 30. květnem a 1. červnem roku 1953. „*Podstatou mechanismu reformy byla výměna 300 Kč na obyvatele v poměru 1:5, ostatní peníze v poměru 1:50, vklady o něco příznivěji.*“²² Díky této překvapivé reformě, která silně poškodila obyčejné občany, a o které téměř nikdo dopředu nevěděl, stát zbohatl. Díky tomu však také došlo „*poprvé od února 1948 k masovým politickým projevům nespokojenosti a protivládním demonstracím.*“²³ Začíná také ubývat politických procesů, v roce 1955 dochází dokonce ke zmírnění některých trestů a i obecně přestávají být represivní zásahy tak velké. Politická situace se až na výjimky (jako byl právě třeba protest proti měnové reformě) pozvolna uklidňuje. Stejně tak i hospodářství nabývá na stabilitě, čímž se mírně

²¹ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 150.

²² Československo v proměnách komunistického režimu, s. 138.

²³ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 139.

zvýšuje i životní úroveň obyvatelstva.²⁴ V roce 1956 se začíná objevovat kritika kultu osobnosti, se kterou vystoupil na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS) Nikita Chruščov. Tento projev zapůsobil až za nějaký čas, ale postupně se začíná objevovat kritika despotického stalinismu a to, jak shora, u samotných představitelů komunistických stran u nás i ve světě, tak zdola, od nekomunistů, což však vede v Československu zatím pouze k malým změnám uvnitř velmi konzervativního vedení KSČ.²⁵ Hlavní změny a reformy proběhnou až o několik let později.

V roce 1957 umírá prezident Antonín Zápotocký a místo něj nastupuje Antonín Novotný. Toto období lze také charakterizovat jako dovršení socialismu a snahu o nastolení komunismu.²⁶ V důsledku toho byla v roce 1960 přijata *„nová socialistická ústava a změněn název státu na Československou socialistickou republiku (ČSSR) a ideologicky upraven státní znak. [...] V ústavě byla zakotvena vedoucí úloha komunistické strany, výrazněji než v tehdy platné ústavě z r. 1953.“*²⁷

Ekonomická nestabilita, hrozby a teror páchaný na lidech, násilná kolektivizace a ideologická krize vedly v 60. letech k neudržitelné situaci. KSČ si toho byla vědoma, a proto musela nutně přijít změna, jak uvnitř strany, tak i mimo ni. Tuto změnu Rataj charakterizuje jako *„demokratický socialismus – socialismus s lidskou tváří.“*²⁸ V KSČ začínají mít pozvolna převahu reformní komunisté (mezi které patřili např. Alexander Dubček nebo Josef Smrkovský), snažící se o ideologický vývoj komunismu, o *„rozchod s přežilými teoretickými dogmaty, která vyvolávala*

²⁴ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 144.

²⁵ Dějiny zemí koruny české 2, s. 276.

²⁶ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 162.

²⁷ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 173.

²⁸ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 177.

*napětí mezi komunisty a ostatními složkami společnosti, demokratizaci a akcentem na národní specifika a zájmy,*²⁹ nad těmi konzervativními (mezi které pařil např. prezident Antonín Novotný nebo Alois Indra), kteří naopak prosazovali „*autoritářský režim,*“³⁰ a kteří reformní komunisty vnímali jako protikomunistickou revoltu a odklon od stalinských ideálů. „*V reálném životě byla nastoupena cesta k právnímu státu a obnoveny občanské svobody. Soudní rehabilitace nezákonností stalinismu se týkaly i nečlenů KSČ. Tvůrčí svoboda a myšlenkový rozmach české kultury konce šedesátých let dospěly k svébytnému kulturnímu výkonu, jímž se Československo ve světě výrazně zviditelnilo. [...] V duchu národního komunismu se demokratický socialismus přes formální loajální prosovětskou rétoriku postavil i vůči socialistickému internacionalismu sovětského imperiálního hegemonu na pozice obhajoby národních zájmů a národní rovnoprávnosti.*“³¹ Proces destalinizace započal. Dochází také k rehabilitaci politických vězňů a zakázaných spisovatelů či dramatiků, k otevřenosti vůči Západu, jak z hlediska kultury, tak cestování, a podobně. Postupně dochází k obecnému uvolňování totalitarismu ve všech aspektech. I samotná ČSSR zaznamenává mezinárodní úspěchy v mnoha kulturních či vědeckých odvětvích. Tyto reformy vedly k velké popularizaci reformní KSČ a socialismu jako takového. „*Přes všechna selhání socialistického systému se většina společnosti s ním již identifikovala. [...] Českoslovenští občané v reformních šedesátých letech a za Pražského jara 1968 nezvažovali o zaměnění systému jiným, ale pouze o opravě stávajícího svobodnější alternativou.*“³²

²⁹ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 177.

³⁰ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 180.

³¹ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 179.

³² Československo v proměnách komunistického režimu, s. 225.

Konflikt mezi reformními a konzervativními komunisty vyvrcholil roku 1967. Reformním komunistům se povedlo donutit Novotného k demisi na post prvního tajemníka ÚV KSČ, místo něj byl 5. ledna 1968 zvolen Alexander Dubček. O něco později, 30. března 1968, byl zvolen novým prezidentem Ludvík Svoboda.³³ „Od června 1968 byl reformní program uváděn do života. Byl zahájen legislativní proces pro federativní státoprávní přeměny. Byla vytovřena Česká národní rada jako prozatimní orgán české národní státnosti. Novelizace tiskového zákona úplně zrušila cenzuru. Byl připraven nový spolkovací zákon a vytvořena komise pro přípravu nové ústavy. [...] Byly rušeny rozsudky nad mnoha oběťmi politických nezákonností. Prokuratura zahájila trestní stíhání příslušníků StB za nezákonné metody a vraždy.“³⁴ Tento stav, označovaný Sověty jako kontrarevoluce, se samozřejmě nelíbil vedení KSSS, které vytvářelo na reformní vedení KSČ nátlak, včetně provokací ze strany KGB a konzervativní části StB. Do této situace se nuceně museli angažovat na straně SSSR ostatní satelitní státy a zároveň členové Varšavské smlouvy. Konzervativní křídlo KSČ také nezhálelo a Sovětskému svazu poslalo utajený zvací dopis, kde ho žádá o vojenskou intervenci do ČSSR. SSSR tomuto dopisu „vyhověl“ a 20. srpna, chvíli před půlnocí, do ČSSR přijeli nečekaně, pod krycím názvem operace Dunaj, vojáci Sovětského svazu, Polska, Maďarska, Bulharska a NDR. Vojáci z Rumunska a Albánie jako jediní z členů Varšavské smlouvy nepřijeli.³⁵ Vojáci ČSLA měli příkazy neklást odpor, přesto se však našly výjimky: „Přestože na ozbrojený boj nebylo ani pomyšlení, spontánní odpor proti okupaci sovětské vedení zaskočil. Manifestace, stávky, náhradní rozhlasové vysílání a

³³ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 215.

³⁴ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 253.

³⁵ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 275.

*další akce neustávaly.*³⁶ Vedoucí představitelé reformního křídla byli zatčeni, deportováni ze země a byli nuceni 26. srpna podepsat tzv. „moskevské protokoly“, v nichž vyjadřovali souhlas s vojenskou intervencí SSSR. Kromě Františka Kriegla, který se tímto činem stal morálním hrdinou, podepsali všichni.³⁷ V kontrastu s Krieglem působí chování prezidenta Ludvíka Svobody, jenž sehrál důležitou roli již při převratu v roce 1948. Svoboda navenek nejprve spolupracoval s reformními komunisty, poté se naopak radoval z příjezdu sovětských vojsk, ale veřejně občany utvrzoval ve svém negativním postoji ohledně intervence. Jelikož veškeré státní špičky byly mimo území ČSSR, měla jeho slova velký vliv. *„Moskevský protokol byl formou protiústavního diktátu, který z hlediska mezinárodního práva je od počátku neplatný.*³⁸

Okupaci ČSSR odsoudila jak široká tuzemská veřejnost, tak vzbudila velký negativní ohlas i v západním světě, který ale žádné praktické kroky nepodnikl. Ačkoliv obyvatelé nekladli vojenský odpor, bylo jich v prvních dnech okupace zavražděno nebo nehodami zabito několik desítek. *„Podle údajů Ústavu pro studium totalitních režimů z roku 2008 bylo v roce 1968 zabito vojáky intervenčních armád 108 a těžce zraněno 500 československých občanů.*³⁹ Reformní komunismus byl zlomen a k moci se opět dostávali Moskvou dosazení konzervativní komunisté, kteří počali rušit započaté či již dokončené reformy. Gustav Husák, jako představitel radikální levice, byl 17. dubna 1969 zvolen prvním tajemníkem ÚV KSČ. Jedním z posledních vzepětí odporu proti okupaci sovětských vojsk, která po Pražském jaru stále zůstávala v ČSSR, bylo protestní upálení Jana Palacha

³⁶ Dějiny zemí koruny české 2, s. 286.

³⁷ Dějiny zemí koruny české 2, s. 286.

³⁸ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 287.

³⁹ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 295.

16. ledna 1969.⁴⁰ Poté začíná v ČSSR proces normalizace.⁴¹ Československo zůstává nesvobodné a pod nadvládou komunistického totalitarismu dalších 20 let. Definitivní svobodu přinese až sametová revoluce⁴² 17. listopadu 1989.

⁴⁰ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 338.

⁴¹ „...období od Srpna 1968, respektive od dubna 1969 do listopadu 1989, kdy šlo o systémovou obnovu neostalinismu, postupné unavování a otupování politického odporu.“ Zdroj: MACH, V., Normalizace [online], © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://totalita.cz/vysvetlivky/normalizace.php>

⁴² „Období změn v Československu mezi 17. listopadem a 29. prosincem roku 1989, které vedly k pádu komunistického režimu a přeměně politického zřízení na demokratické principy.“ Zdroj: Abchistory, Sametová revoluce – 17. listopad 1989 [online], © 2004–2011 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://abchistory.cz/17-listopad-1989.htm>

3 JAK ČÍST FILM, TEORIE INTERPRETACE FILMU

Film je médium, které nás bezpochyby, ať už chceme nebo ne, ovlivňuje. Úkolem této kapitoly bude pokusit se obsáhnout velké množství možností, jak můžeme fenomén filmu vnímat. Film totiž není jen zábavní médium, jedná se také o formálně komplikované a technologicky velmi náročné umění. Film nám umožňuje oprostít se od reality a prožívat cizí příběhy podobně jako při čtení knihy s tím, že prostřednictvím daného obrazu poněkud tlumí naši fantazii. Problémem je, jak zhodnotit takový film? Každému se líbí jiný film a co člověk to jiný názor. Proto se zde pokusím také zformulovat jisté obecné formální principy, které jsou alespoň z části objektivní. Popsat však veškerý vývoj vzniku filmu jako takového od přípravy scénáře až po poslední úpravy ve střižně, je pro rozsah této bakalářské práce nemožné a pro téma a účely této práce to není podstatné. Stejně tak není možné se věnovat dějinám filmu a rozebírat zde jeho historický vývoj. V této kapitole budu čerpat, pokud nebude uvedeno jinak, převážně z knihy Jamese Monaca *Jak číst film*. Zde rozebranou teorii bychom poté aplikovali na vybrané filmy, o kterých tato bakalářská práce bude pojednávat. Nebude to však lehký úkol, protože, jak říká Monaco, „*film je obtížné vysvětlit, protože je snadné ho chápat.*“⁴³

3.1 Film jako umění

Nejprve si pokusíme přiblížit film jako umění. Aristoteles chápe (volně řečeno) umění jako imitaci reality závislou na způsobu jejího vyjádření a způsobu, jakým bylo vyjádření použito. Film je v tomto ohledu velmi multifunkční. Můžeme ho brát jako technický vynález, který poskytuje praktické využití, stejně tak nám poskytuje narativní vyjádření a má velmi úzký vztah

⁴³ MONACO, J., *Jak číst film*, s. 168 (dále citováno jako *Jak číst film*).

k hudbě.⁴⁴ Toto je jen jeden z vícero způsobů pohlížení na film jako umění. Není možné nějakým způsobem krátce a objektivně definovat umění (ostatně celé dějiny filosofie se tímto problémem zabývají) a jeho vztah k filmu nebo vypsát všechny existující teorie. Výše vypsaná definice není zcela dokonalá, nezohledňuje například vztah mezi filmem a pozorovatelem.

Film má také velmi blízko k ostatním uměním. Krátce zde zmíníme jeho vztah k románu a divadlu, se kterými je blízce svázán, při čemž se budeme věnovat spíše odlišnostem (především v narativní složce) než společným znakům. Jak již bylo řečeno, film poněkud ubírá divákovi prostor pro fantazii svou schématicností a svým obrazovým obsahem, např. víme přesně, jak hlavní hrdina vypadá. Jenže obrazový obsah tvoří právě podstatu filmu a těžko mu můžeme něco takového vyčítat a kritizovat ho za to. Společný znak s románem má film v podobě vyprávěcí funkce. Oba však pracují s rozdílným pojetím narace – film logicky používá naraci obrazovou, kdežto román naraci lingvistickou. Film má navíc tu nevýhodu, že pracuje v reálném čase, což ho omezuje. Tvůrci filmů musí vtěsnat veškerý děj do dvou hodin a vynahrazovat popisnou naraci obrazem, tímto problémem nejsou spisovatelé vůbec svázáni. Omezujícím faktorem pro román je zase jeho svázanost s postavou vypravěče – tedy spisovatele. Spisovatel nám doslova vnucuje svoje názory, myšlenky a postoje. Tímto rysem je postihnut i film, ale právě díky obrazu je divákovi poskytnuta jistá možnost volby, na který detail se zaměří. Vznik filmu román ovlivnil tím, že ho donutil oprostít se od velkých scénických vyprávění, které film zvládá lépe. Román

⁴⁴ Jak číst film, s. 25.

se proto zaměřil na jazykovou povahu narace, v čemž naopak film zaostává.⁴⁵

Rozdíl mezi filmovým a divadelním uměním spočívá především, obdobně jako u románu, v naraci. Film má větší a přesnější narativní schopnost, divadelní hra poskytuje ještě větší možnost svobody než film v tom, co divák chce vidět. Rozdíly se také projevují v hereckých projevech, filmový herecký výkon je závislý především na vizuálním pojetí - na pohledech, grimasách, gestech a mimice. Divadelní herec pracuje naopak především s hlasem, jeho intonací a hlasitostí.⁴⁶ Pravdou však je, že film je od diváka odcizen, vztah mezi diváky a herci je anonymní, chybí přímá interakce. *„Jestliže je pravda, že film může dosáhnout spouty efektů v divadle neznámých, je také pravda, že lidé účinkující ve filmu zcela zjevně nejsou se svými diváky v kontaktu.“*⁴⁷

3.2 Estetické koncepce

S filmem jako uměním je úzce spjato jeho estetické vyjádření, o kterém bude následující část práce. Estetických koncepcí je celá řada a jsou velmi různorodé tím, jak se v průběhu dějin měnily. Proto zde pro stručnost uvedu pouze současný postmoderní estetický postoj v amerických filmech. Je nutné podotknout, že kniha, ze které jsem čerpal vyšla v roce 2000, tudíž nereflektuje posledních 12 let a současností se myslí právě rok 2000. Otázkou zůstává, jestli níže vypsané směry přetrvávají dodnes. Na tuto otázku jsem odpověděl zařazením novější literatury z roku 2011 v podobě *Umění filmu* Bordwella a Thompsonové.

⁴⁵ Jak číst film, s. 44.

⁴⁶ Jak číst film, s. 45.

⁴⁷ Jak číst film, s. 48.

Od 80. let 20. století dochází k útlumu originálních filmů, zdá se, jakoby všechna témata byla již natočena, ale není tomu tak. Nová témata pouze přestávají být finančně výhodná. V Hollywoodu (tento nešvar se však objevoval i v Evropě) se sází především na remaky⁴⁸ a na pokračování (finančně) úspěšných snímků. Hlavní proud filmů směřuje k populaci ve věku 14-24 let a tomu i odpovídá převažující žánr, totiž akční a dobrodružné filmy.⁴⁹ Toto období 80. let je také spojeno s nástupem nového typu akčních hrdinů – Arnolda Schwarzeneggra a Sylvestra Stalloneho.

V 90. letech je hlavní proud filmu utvářen především strašidelnými horory a thrillery se satanskou tematikou.⁵⁰ V současnosti se stírá filmová tradice mezi kontinenty a již není pravidlem, že by se určitá země věnovala pouze jedinému tématu.

Bordwell a Thompsonová ve své knize *Umění filmu*, která vyšla v roce 2011, doplňují Monaca o poslední desetiletí. Velký technologický pokrok umožňuje ve filmu stále dokonalejší efekty. A nejen ve filmu, technologie mění i mentalitu společnosti, což se také projevuje ve vývoji kinematografie. *„Stejně jako jejich předchůdci i tito režiséři měnili formální a stylistické konvence klasické kinematografie, přičemž své inovace přizpůsobovali také širšímu publiku.“*⁵¹

3.3 Syntax filmu

Vymezili jsme si film vůči několika vybraným uměním s důrazem na odlišnost stupně narace, zjistili jsme také, jaký

⁴⁸ „Předělání; nové vydání, zpracování (...).“ Zdroj: ABZ slovník cizích slov, heslo remake [online], © 2005-2006 [cit. 2012-04-23]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=remake

⁴⁹ Jak číst film, s. 364.

⁵⁰ Jak číst film, s. 374.

⁵¹ BORWELL D. a K. THOMPSONOVÁ, *Umění filmu*, s. 623.

estetický postoj dnes panuje. Teď se pokusíme nastínit, jakým stylem a způsobem film vypráví. „Každá normální lidská bytost dokáže vnímat a identifikovat vizuální obraz a i ty nejjednodušší vizuální obrazy jsou v různých kulturách interpretovány různě.“⁵² Vnímání těchto obrazů (na rozdíl od hudby) je podmíněno rozumovým myšlením a učením, ve smyslu zavedení určitého kulturně závislého konvenčního způsobu vnímání. Monaco rozlišuje tři typy způsobů vnímání obrazu: fyziologický, etnografický a psychologický.⁵³

Důležitým bodem v interpretaci filmu jako jazyka je sémiontika, která se běžně skládá ze signifikantu (označujícího) a signifikátu (označovaného). Ve filmu se téměř stírá, naopak tomu je v mluveném jazyce, rozdíl mezi označujícím a označovaným, tzn. to, co je ve filmu zobrazeno odpovídá významově tomu, co je zobrazováno, tím však film opět ztrácí na možnosti si představovat. Ve filmu chybí také možnost nějak strukturalizovat jeho jazykové jednotky, termíny jako záběr nebo scéna jsou v tomto ohledu nedostačující a špatně definovatelné a z kvantitativního hlediska nepopsatelné. Záběr totiž probíhá v čase, což znemožňuje právě jeho štěpení na nějaké základní jednodušší jednotky.⁵⁴

Problémem zůstává, jak divákovi předat významy. Film se ze všech umění nejvíce přibližuje realitě. Z předešlé věty vyplývá, že film staví především na denotativním⁵⁵ významu, protože je

⁵² Jak číst film, s. 148.

⁵³ Jak číst film, s. 152.

⁵⁴ Jak číst film, s. 156.

⁵⁵ „Vztahu k (...) tomu, co označuje.“ Zdroj: ABZ slovník cizích slov, heslo denotace [online], © 2005-2006 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=denotace

jednodušší ho zobrazit, ale je schopen ho převést i do konotace⁵⁶. Převod mezi hranicemi, které nejsou pevně stanovené, denotace a konotace má na starosti tropus⁵⁷. Tropus mění denotační význam označujícího a označovaného na konotační.⁵⁸

Je nutné objasnit, jak konotaci ve filmu zobrazit. Nejprve je nutné vybrat určitý styl záběru, což Monaco označuje jako paradigmatickou konotaci a poté, jak záběr správně prezentovat pomocí střihu, čemuž říká syntagmatická konotace, která je ve filmu daleko důležitější než u ostatních uměních.⁵⁹

Zbývá osvětlit, jaká ustálená pravidla film používá při vyjadřování, tzn. jaká je filmová syntax. Jelikož film není statický „filmová syntaxe musí obsahovat jak vývoj v čase, tak vývoj v prostoru. Ve filmové kritice se modifikování prostoru říká 'mise-en-scène'⁶⁰. Modifikování času se říká 'montáž'."⁶¹ Úkolem těchto dvou metod je logicky co nejméně ztvárnění reality, ať už z hlediska psychologického nebo z hlediska jen jejího napodobení.

Podrobně se pokusím rozebrat pojem mise-en-scène, (modifikaci prostoru), tedy co a jak točit, zjednodušeně řečeno, jak upravit záběr tak, aby postihoval co nejlépe myšlenku, kterou chce filmař sdělit. Monaco rozděluje záběr na dvě části: obraz okénka a diachronní záběr.⁶²

⁵⁶ „Pragmatické (nepojmové) rysy významu. [...] Opak denotace.“ Zdroj: ABZ slovník cizích slov, heslo konotace [online], © 2005-2006 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=konotace

⁵⁷ „Nepřímé obrazné pojmenování na základě podobnosti.“ Zdroj: ABZ slovník cizích slov, heslo tropus [online], © 2005-2006 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=tropus

⁵⁸ Jak číst film, s. 167.

⁵⁹ Jak číst film, s. 159.

⁶⁰ V jiné literatuře se můžeme setkat s psaním tohoto pojmu jako mizanscéna.

⁶¹ Jak číst film, s. 169.

⁶² Jak číst film, s. 179.

Nejprve pár vět k pojmu obraz okénka. „*Základní jsou dva aspekty obrazu v okénku: omezení, jež okénko nastoluje, a kompozice obrazu uvnitř okénka (a bez nutného ohledu na něj).*“⁶³ Je nutné si také uvědomit, že určitý druh formátu obrazu zvýhodňuje a je vhodnější pro jiné kódy (viz níže) než jiný formát obrazu. Ve filmovém jazyce se také rozděluje obraz okénka s uzavřenou formou, respektive s formou otevřenou. Záleží na tom, zda postavy vycházejí ze záběru (otevřená forma) nebo je kamera stále snímá (uzavřená forma). Každý záběr má tři kompoziční roviny – obraz, geografie snímaného prostoru a hloubka vnímání (viz příloha – obrázek 1), neboť každý filmař se snaží, aby každý obraz vypadal trojrozměrně, i když točí dvourozměrně.⁶⁴ V záběru však nezáleží pouze na těchto zmíněných prvcích, důležitou roli hrají další různé filmové kódy. „*Formát; otevřená a uzavřená forma; okénková, geografická a hloubková rovina; vnímání hloubky; blízkost a proporce; vnitřní zainteresovanost barev, forma linií; váha a směřování; latentní očekávání; asymetrická versus symetrická kompozice; textura a svícení. To jsou hlavní kódy, které fungují v rámci statického filmového okénka.*“⁶⁵

Co se týče diachronního záběru, ten je na rozdíl od obrazového okénka dynamický a tomu jsou přizpůsobeny i prvky, které ho ovlivňují. Jedná se o „*vzdálenost, zaostření, úhel, pohyb a stanoviště.*“⁶⁶ Stručně shrnuto, každý kód záběru, ať už diachronního nebo obrazového okénka, má svůj podíl i na obsahu filmu. Styl užití těchto kódů umožňuje filmařům říci divákům přesně to, co chtějí, pouze pomocí obrazu a schopností kameramana správně tyto kódy použít. Podobně jako u zvuku

⁶³ Jak číst film, s. 180.

⁶⁴ Jak číst film, s. 183.

⁶⁵ Jak číst film, s. 193.

⁶⁶ Jak číst film, s. 194.

záleží na schopnostech zvukaře, s tím rozdílem, že zvuk a hudbu vnímáme spíše podvědomě. Hudba a zvuk jsou však tak obsáhlá a obšírná témata, že si bohužel nemohu dovolit se jim v této bakalářské práci věnovat více.

Zbývá nám ještě objasnit výše zmíněný pojem montáž nebo také jinak řečeno střih, který má za úkol pospojovat záběry a „*odstranit nežádoucí materiál.*“⁶⁷ Monaco svou teorii dále rozvíjí: „*Existují jenom dva způsoby, jak dát dva kusy filmu dohromady: můžeme je překrýt (dvojexpozice, prolínačky, mnohonásobný obraz), nebo přiložit jeden konec k druhému.*“⁶⁸ Je pravdou, že ve světě kinematografie dnes převládá ostrý střih, ale vždy s ohledem na udržení tempa scény.

Dalším pojmem, se kterým film z hlediska jazyka pracuje, jsou kódy. Montáž i mise-en-scène jsou také čistě filmové kódy. Kódem se v oblasti filmu rozumí určitá věc, která může, ale nemusí, být kulturně podmíněná, a díky jejímuž zobrazení získáme další specifické asociační vlastnosti. Ale kódy mohou být také herecké výkony, střih, doprovodná hudba nebo zvuky. Existují kódy společné pro všechny filmy, pro žánrovou skupinu filmů nebo i pro jeden konkrétní film samotný (viz příloha – obrázek 2 a 3).⁶⁹ Monaco zjednodušeně definuje kódy takto: „*Kódy jsou věci, které ve filmu čteme.*“⁷⁰

3.4 Film a politika

Politika je, z hlediska tématiky mé bakalářské práce, také důležitým faktorem. Proto bych se zde rád blíže věnoval jejímu vztahu k filmu, jak ho ovlivňuje a naopak jak ji ovlivňuje film.

⁶⁷ Jak číst film, s. 213.

⁶⁸ Jak číst film, s. 214.

⁶⁹ Jak číst film, s. 426.

⁷⁰ Jak číst film, s. 427.

Zjišťujeme, že tento vztah je překvapivě velmi úzký a že politika a film jsou navzájem tak propojené, že je takřka nemožné určit, zda filmy inspiruje politický a kulturní život nebo naopak, což Monaco popisuje jako „*dichotomii mezi realismem a expresionismem*.“⁷¹ Dále pokračuje slovy: „*Politika filmu určuje jeho strukturu: to znamená, jakým způsobem se vztahuje ke světu*.“⁷² Monaco bere politiku ze dvou aspektů – z hlediska „*sociopolitiky*“, která popisuje, jak (film) odráží lidskou zkušenost obecně a jak je do ní integrován“⁷³ a z hlediska „*psychopolitiky*“, která se snaží vysvětlit, jaký k němu máme osobní a konkrétní vztah.“⁷⁴ Samotný film pak politicky působí na diváka ve třech rovinách – „*ontologicky, protože samotné médium filmu má sklon dekonstruovat tradiční kulturní hodnoty; mimeticky, protože každý film realitu (a její politiku) buď odráží, anebo ji znovu vytváří; inherentně, protože intenzivní komunikační povaha filmu dává vztahu mezi filmem a pozorovatelem přirozený politický rozměr*.“⁷⁵ Důležitou roli v tomto ohledu sehrály také herecké hvězdy a filmové celebrity vznikající na přelomu 2. pol. 20. století.

Ať už se to týká rasismu (obsazování do rolí rasových stereotypů), feminismu (z hlediska emancipace) nebo sexu, (americká) politika, ruku v ruce s kulturními předsudky zasahovala do světa (hollywoodského) filmu skoro až cenzorským způsobem (hlavně v období 30., 40. a 50. let), což se v menší míře na některých místech projevuje dodnes.⁷⁶ V Americe totiž v roce 1930 vyšel kodex, který striktně cenzuroval film – „*zakázány byly přímočaré projevy sexu a násilí*“⁷⁷ a navíc také vulgarismy.

⁷¹ Jak číst film, s. 262.

⁷² Jak číst film, s. 260.

⁷³ Jak číst film, s. 260.

⁷⁴ Jak číst film, s. 260.

⁷⁵ Jak číst film, s. 262.

⁷⁶ Jak číst film, s. 278.

⁷⁷ Jak číst film, s. 279.

Politický vliv je také patrný na rolích záporných postav v amerických filmech, kde v 50. letech, v období studené války, vystřídali nacisty komunisti.⁷⁸

3.5 Filmová teorie

Rád bych zde také uvedl několik myšlenek k filmové teorii. Filmová teorie je abstraktní věda a v tomto ohledu taktéž ideální. Teoretické filmové vzdělání nebylo dříve ve filmařském průmyslu zapotřebí, ale postupem času (70. léta), kdy velké úspěchy zaznamenali režiséři právě s tímto vzděláním, se znalost filmové teorie stala nejen pouhou výhodou, ale v mnoha ohledech dokonce nutnou podmínkou pro vytvoření kvalitního snímku. Tento trend přetrvává dodnes, i když se samozřejmě objevují filmaři bez příslušného vzdělání, je tato skupina spíše výjimkou.⁷⁹ Samotná tato zkušenost mění charakter filmového umění, protože, podle Monaca, „*formální školení zaručuje určitý stupeň řemeslné zručnosti, ale obvykle potlačuje kreativitu.*“⁸⁰ Filmová teorie se zabývá tím, čím by měl film být za pomoci induktivní metody a uměle vytvořeného hodnotícího systému (preskriptivní teorie). V kontrastu s preskriptivní teorií se objevuje teorie deskriptivní, která zkoumá to, čím je film, pomocí metody deduktivní. Protipólem k filmové teorii je filmová kritika, která je praktická a zabývá se konkrétními problémy.⁸¹ Kritik, jak poukazuje Bergan, ovlivňuje úspěšnost filmu: „*Filmoví kritici jsou první, kdo zařadí určitý snímek na patřičné místo ve filmovém kánonu.*“⁸²

⁷⁸ Jak číst film, s. 281.

⁷⁹ Jak číst film, s. 395.

⁸⁰ Jak číst film, s. 396.

⁸¹ Jak číst film, s. 395.

⁸² BERGAN, R., *Film*, s. 111.

Definovat filmovou teorii obecně, včetně jejího předmětu zkoumání, není možné. Definice jsou vždy spjaty s osobami filmových teoretiků. Film můžeme zkoumat z hlediska politického, sociálního, jazykového, řemeslného nebo třeba i filosofického.⁸³ Nejzásadnější otázka této problematiky je, zda je důležitější „*co film je (forma) nebo jak na nás působí (funkce)*“⁸⁴

Pro stručnost zde uvedu pouze teorie význačného filmové teoretika Christiana Metz a současné tendence filmové teorie. Metzův přístup k filmu je velmi vědecký a zároveň filozofický, zkoumá ho zejména v rovině sémiotiky a analýzy jazyka, čímž se velmi přibližuje strukturalismu, který se objevuje v polovině 20. století a který byl rozšířen především ve Francii a v USA.⁸⁵ Základní otázka pro tuto filmovou teorii byla, „*jak víme, co vidíme?*“⁸⁶ Odpovědi na tuto otázku jsem se pokusil nastínit v této kapitole v části pojednávající o syntaxi filmu. Metz se mimo to věnuje i působení filmu na diváka z hlediska psychologie a psychoanalýzy, také zkoumá filmovou symboliku. Zajímá se také o porovnávání filmu a snu. „*Sám prožitek z filmu předpokládá, měl-li se jako požitek prosadit, mnoho předběžně akceptovaných jistot: že je to jen film, že druhý člověk jako takový existuje atd. (U snu tomu tak není)*“⁸⁷

Kromě strukturalistického pojetí filmu existují samozřejmě i další teorie, např. psychologické, kognitivní, sociologické nebo politické teorie. Právě politická teorie je v současnosti velmi vlivná, avšak, podle Monaca, je obecně filmová teorie a její představitelé poněkud v útlumu na rozdíl od 70. či 80. let 20. století. Je to dané tím, že ty nejzásadnější otázky již byly

⁸³ Jak číst film, s. 397.

⁸⁴ Jak číst film, s. 397.

⁸⁵ Jak číst film, s. 423.

⁸⁶ Jak číst film, s. 425.

⁸⁷ METZ, Ch., *Imaginární signifikant*, s. 141.

vyřešeny, včetně systému filmového jazyka, a filmová teorie se od preskripce posouvá k deskripci.⁸⁸ Film se stal „*integrovanou součástí naší kultury*.“⁸⁹

⁸⁸ Jak číst film, s. 430.

⁸⁹ Jak číst film, s. 430.

4 SOUHRN FILMŮ

Jelikož není možné věnovat se podrobně všem filmům zabývajícím se obdobím 1948-1968 s tematikou reflexe historického dění, bude úkolem této kapitoly výčtem tyto filmy alespoň zmínit. Problémem však je, jak definovat film, který reflektuje nějakým způsobem historické období. Už v předchozí kapitole jsme na tento problém narazili v části o vztahu politiky a filmu. V podstatě každý film natočený v těchto letech a odehrávající se v současnosti by jistým způsobem reprezentoval tehdejší zvyklosti, sociální konflikty, politiku, životní úroveň, lidovou zábavu, atd. Pokud bychom přistoupili na takové pojetí, týkal by se výčet několika stovek filmů, které v Československu vznikly do roku 1968 a pak dalších desítek natočených později, které se odehrávají v minulosti, čímž by tato kapitola velmi výrazně ztratila na výpovědní hodnotě a i z hlediska účelu a cíle této bakalářské práce postrádá smysl zařazení všech těchto filmů do této kapitoly. Proto, abychom okruh filmů poněkud zúžili, budeme se zde zabývat pouze filmy, které jasným a zřetelným způsobem (alegorickými filmy se budeme zabývat v 7. kapitole) odkazují nejen na dobu, ale především na komunistický režim v nezidealizované podobě a co nejvíce se přibližující realitě. V této kapitole záměrně nezařazují krátkometrážní, amatérské a studentské filmy z produkce FAMU, protože tím by se okruh filmů opět navýšil. Úmyslně vynechávám filmy dokumentární, protože ty představují ve světě filmu zvláštní kategorii a oproti hranému filmu jsou jinak definovány z hlediska filmového pojetí, ze stejného důvodu pomíjím i seriály. Je obtížné u filmů, které reprezentují širší období než mnou zvolené, určit v jaké míře musí toto klíčové období obsahovat, abychom zde mohli snímek uvést. Tato kapitola bude tedy výlučně pojednávat o celovečerních hraných filmech. Avšak i přes tuto zdánlivě jasnou definici je hranice, které určité filmy patří do toho výčtu, a které už ne, velmi tenká, proto ve sporných případech odkazuji na relevantní literaturu. Informace jsem čerpal z knihy Jana Žalmana

Umlčený film. Žalman si v průběhu 60. let psal poznámky o vývoji nejen československé kinematografie, ale i politické situace. Věnuje se však převážně pouze filmům vzniklým v 60. letech. Kniha, která vznikla z těchto poznámek, mohla vyjít až po roce 1989. Díky aktuálnosti Žalmanova rukopisu se jeho kniha vyznačuje velkou mírou autenticity a bezprostředních reakcí. Na události 50. let se naopak dívá s patřičným odstupem a nadhledem. Žalman se neomezuje pouze na výčet filmů či popsání jejich obsahu, ale pokouší se i o hlubší interpretace a o zasazení do dobového kontextu. Dalším zdrojem, ze kterého jsem vycházel, byla kniha Josefa Škvoreckého *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Škvorecký tuto knihu napsal v emigraci v Torontu v roce 1970. Věnuje se převážně českým filmům z 60. let, ale okrajově zmiňuje i počátky české kinematografie a její vývoj. Škvoreckého kniha je psaná velmi emotivně a subjektivně. Škvorecký se nebojí vyjádřit svůj, byť negativní, názor. Soustřeďuje se především na jednotlivé významné režiséry, u kterých poté stručně rozebírá filmy jimi natočené. Posledním hlavním zdrojem je *Panorama českého filmu*, kterou napsal kolektiv autorů. Pro účely této kapitoly však pracuji pouze s velmi dobře strukturalizovanými kapitolami Petra Bilíka, Luboše Ptáčka, Jakuba Grombíře a Michala Horniaka. Bilík se zabývá československou kinematografií od roku 1945 do roku 1970, mimo Novou vlnu, o které v samostatné kapitole pojednává Ptáček. Grombír se zabývá současnou⁹⁰ českou kinematografií od devadesátých let. Horniak se věnuje filmovým adaptacím. Autorský styl všech čtyř autorů je velmi podobný, omezují se na stručné výčty filmů, u těch zásadních pak připojují obsah. Pokusy o rozbor snímku jsou velmi sporadické.

První, výše definované filmy se začínají objevovat koncem 50. let, spolu s nástupem tzv. „Československé nové vlny“, která přinesla do světa (nejen československé) kinematografie čerstvý vzduch a nový styl

⁹⁰ Kniha byla vydána v roce 2000.

v podobě odstranění tradičního pojetí formy, tematiky a narace ve filmu. Uvolňující situace, kterou jsme popsali v první kapitole, přispěla také ke vzniku společensko-kritických filmů velkou měrou. Žalman uvádí jako jeden z prvních filmů, které se pokoušejí o kritické zachycení tehdejší společnosti, snímek Vojtěcha Jasného, o kterém bude řeč později, *Zářijové noci* z roku 1957, kde se v malé míře objevuje kritika socialismu z hlediska militarizace společnosti.⁹¹ Bilík naopak uvádí jako první snímek režisérského dua Kadár a Klos *Tam na konečné* (1957), psychologický film s lidskými postavami.⁹² Žalman dále také zmiňuje filmy *Škola otců* (1957) režiséra Ladislava Helgeho, který pojednává o vlivu ideologie na školství; *Štěňata* (1957) Ivo Nováka, který zachycuje prostředí tehdejší mládeže; *Tři přání* (1958) Jána Kadára a Elmara Klose, poukazující na sociální problémy a *Zde jsou lvi* (1958) Václava Kršky, zobrazující negativní a pesimistický přístup k životu.⁹³ Škvorecký se s ním částečně shoduje a uvádí taktéž filmy *Škola otců*, *Tři přání*, *Zde jsou lvi* i *Zářijové noci*. Zmiňuje se ovšem ještě také o snímcích *Velká samota* (1959) již zmiňovaného režiséra Helgeho, kde se komunistický funkcionář snaží neúspěšně zlepšit JZD, a o *Žižkovské romanci* (1958) Zbyňka Brynycha, postihující život obyčejných lidí⁹⁴, o které se zmiňuje i Petr Bilík.⁹⁵ Bilík píše také o filmech *Škola otců*, *Zde jsou lvi*, *Tři přání*, *Velká samota*, *Štěňata* nebo *Zářijové noci*, k tomu však ještě přidává snímek *Dnes naposled* (1958) Martina Friče.⁹⁶ „V druhém plánu filmu můžeme číst, že i tolik proklamovaná socialistická společnost má své outsidersy a nese vinu na jejich úpadku.“⁹⁷ Na dalším Jasného počínu, povídkovém filmu *Touha* (1958), se taktéž shodnou všechny tři výše zmíněné zdroje.

⁹¹ Umlčený film, s. 42.

⁹² BILÍK, P., In: *Panorama českého filmu*, s. 108 (dále citováno jako Panorama českého filmu).

⁹³ Umlčený film, s. 16.

⁹⁴ ŠKVORECKÝ, J., *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, s. 58 (dále citováno jako *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*).

⁹⁵ *Panorama českého filmu*, s. 110.

⁹⁶ *Panorama českého filmu*, s. 103.

⁹⁷ *Panorama českého filmu*, s. 107.

Všichni autoři se shodují na většině filmů z 50. let, které reflektují toto období. Kritika režimu není ještě tak otevřená. Jednotčím prvkem, kterým se tyto filmy vyznačují, jsou především sociální témata.

Šedesátá léta ve znamení uvolňující se politické situace zaznamenávají zvýšený počet společensko-kritických filmů, zároveň stoupá i míra naléhavosti a odvahy s jakou se filmaři pouštějí do zachycení stávající situace. Byly to snímky jako *Obžalovaný* (1964) Kadára a Klose, který prolomil hned několik tabuizovaných témat, včetně problematiky nefungujících zákonů odsuzujících nevinné občany⁹⁸; *Starci na chmelu* (1964) režiséra Ladislava Rychmana, který poukazoval na intoleranci ve společnosti⁹⁹; *Každý den odvalu* (1964) Evalda Schorma, realistický pohled na úpadek morálky¹⁰⁰; *Bílá paní* (1965), komedie Zdeňka Podskalského, satiricky poukazující na nesmyslnost komunistického režimu¹⁰¹; *Úplně vyřízený chlap* (1965) Vladimíra Čecha, poukazující na kult osobnosti Stalina¹⁰²; *Bloudění* (1965) režisérů Antonína Máši a Jana Čuříka, odkazující také na stalinské období¹⁰³; tragikomedie *Nikdo se nebude smát* (1965), která poukazuje na morálku společnosti a v určité míře zobrazuje, jak i malý čin může mít katastrofální následky, a *Soukromá vichřice* (1967) Hynka Bočana, symbolizující hrozbu stereotypu.¹⁰⁴ Bilík k těmto Bočanovým filmům přidává ještě *Pastřák* (1968), drama zachycující děsivou situaci v nápravném zařízení pro nezletilé¹⁰⁵; *Stud* (1967) Ladislava Helgeho, drama založené na sebereflexi stranického komunisty¹⁰⁶; *Ohlédnutí* (1968) Antonína Máši, které poukazuje na absurditu režimu¹⁰⁷; *Žert* (1968) Jaromila Jireše,

⁹⁸ Umlčený film, s. 48.

⁹⁹ Všichni ti bystří mladí muži a ženy, s. 66.

¹⁰⁰ Umlčený film, s. 57.

¹⁰¹ Panorama českého filmu, s. 119.

¹⁰² Umlčený film, s. 91.

¹⁰³ Panorama českého filmu, s. 135.

¹⁰⁴ Umlčený film, s. 70.

¹⁰⁵ Panorama českého filmu, s. 151.

¹⁰⁶ Panorama českého filmu, s. 122.

¹⁰⁷ Umlčený film, s. 67.

zabývající se osudy lidí v Pomocných technických praporech (PTP)¹⁰⁸ a *Farářův konec* (1968) taktéž Evalda Schorma, komedii o nepravém faráři.¹⁰⁹

60. léta se vyznačují především žánrovou růzností, nejedná se pouze o psychologická dramata, jak tomu bylo převážně v 50. letech. V tomto období se objevují muzikály, satirické filmy i komedie. Témata přestávají být obecná, kinematografie začíná upozorňovat na konkrétní problémy a pouští se i do hodnocení a kritiky těchto problémů. Do popředí vstupuje hlavně morální jednání postav. Také formálně jsou filmy jiné, přestává se vyskytovat omezující schematičnost, místo toho se objevují nové netendenční projevy.

Po Pražském jaru nastává opět tvůrčí nesvoboda a poznamenává to nemalé množství rozpracovaných i dokončených filmů. „*Dopad obrodného procesu se nevyhnul dění ve filmu, osud Pražského jara kinematografii na dvacet let těžce poznamenal. Dvanácti filmům dokončených v československé produkci bylo znemožněno zařazení do distribuce (...), asi sto filmů bylo z distribuce vyřazeno a uloženo do trezoru, nedokončeny zůstaly rozpracované projekty (...).*“¹¹⁰ Zakázány byly filmy jako *Smuteční slavnost* (1969) Zdeňka Sirového, líčící problém násilné kolektivizace; *Skřivánci na niti* (1969) Jiřího Menzela, kteří zobrazují osudy intelektuálů v době totality; *Zabitá neděle* (1969) Drahomíry Vihanové, která líčí marnost života; *Archa bláznů* (1970) Ivana Baladi, pojednávající o degradaci člověka nebo *Kateřina a její děti* (1970) Václava Gajera, líčící nelehký život matky a jejích tří dcer, a další.¹¹¹

Autoři se na filmech neshodují v takové míře, jako tomu bylo v 50. letech. Zásadní rozepře mezi nimi jsou však pouze v míře, jakou filmy

¹⁰⁸ Panorama českého filmu, s. 123.

¹⁰⁹ Všichni ti bystří mladí muži a ženy, s. 157.

¹¹⁰ Panorama českého filmu, s. 125.

¹¹¹ Panorama českého filmu, s. 125.

reflektují komunismus, tedy zda film již můžeme považovat za kritiku režimu.

V období normalizace jsou postupy Nové vlny zakázány, což vede k jisté regresi filmu, díky tomu se také přestávají točit snímky se společensko-kritickou tematikou. Absolutně nepřijatelná byla kritika intervence v srpnu 1968 či podobných předchozích událostí.

Po sametové revoluci vznikla prozatím jen malá skupina snímků reflektující komunismus do roku 1968. Prvním polistopadovým filmem byla *Tichá bolest* s excelujícím Rudolfem Hrušínským v hlavní roli, natočená roku 1990 režisérem Martinem Hollým ml., zachycující jak politické procesy, osudy pozůstalých, zážitky z vojny, tak absurditu komunistického režimu ve velmi syrové a naturalistické podobě. I přesto *Tichá bolest* obsahuje také jistou dávkou poetiky a srdečnosti. Hollému se povedlo velmi komplexně zachytit komunistický totalitarismus. Následují dva snímky odehrávající se také na vojně, konkrétně se jedná o adaptaci stejnojmenné knihy Josefa Škvoreckého *Tankový prapor* (1991), kterou natočil Vít Olmer a *Černí baroni* (1992) režírování Zdeňkem Sirovým, taktéž adaptace knihy Miloslava Švandrlíka.¹¹² Z počátku devadesátých let je ještě potřeba zmínit snímek *Vracenky* (1990) Jana Schmidta, který poukazuje na pokřivenou ideologii v 50. letech.¹¹³ Politicko-společenská kritika se objevuje i v okrajovém žánru muzikálu, konkrétně v *Šakalích létech* (1993) symbolizující americkou svobodu v kontrastu s českým totalitarismem 50. let, režiséra Jana Hřebejka, který natočil i další film s podobnou tematikou, divácky velmi úspěšný snímek *Pelíšky* (1999), zachycující období vpádu okupačních vojsk v srpnu 1968.¹¹⁴ V roce 1996, vznikají dva filmy reflektující totalitarismus v Československu před Pražským jarem - satira *Ceremoniář* natočená Jiřím Věřčákem¹¹⁵ a

¹¹² Panorama českého filmu, s. 207.

¹¹³ Panorama českého filmu, s. 205.

¹¹⁴ Panorama českého filmu, s. 212.

¹¹⁵ Panorama českého filmu, s. 210.

Bumerang již několikrát zmiňovaného režiséra Hynka Bočana, který popisuje nucenou práci v uranových dolech. O těchto filmech se zmiňuje Grombíř.¹¹⁶ Posledním filmem vznikajícím ve 20. století je rodinná sága zachycující komunismus od roku 1962, *Báječná léta pod psa* (1997), podle románu Michala Viewegha natočená Petrem Nikolaevem¹¹⁷, který režíroval také vězeňské drama *Kousek nebe* (2004).

V tomto období se objevují především divácky přitažlivá nebo již literárně zpracovaná témata. Svoboda vyjadřování umožnila natočit filmy realistické s autentickým zachycením tehdejší doby. Objevují se nová, doposud tabuizovaná témata. Česká kinematografie 90. let se soustřeďuje převážně na komorní dramata a detailní zachycení lidských osudů, které zkřížily cestu komunistickému režimu. Výjimkou však nejsou také sebeironické komedie, dívající se na předchozí dobu s nadhledem.

Za posledních dvanáct let vzniklo ještě několik filmů s danou tematikou. Jedná se o snímky *Početí mladšího bratra* (2000) Vladimíra Drhy, zachycující změny po nástupu komunismu v roce 1948¹¹⁸; muzikál *Rebelové* (2001) Filipa Renče, situovaný do období Pražského jara; *Milenci a vrazi* (2004) Viktora Polesného mapující lidské osudy od 60. let; *Anglické jahody* (2008) také Vladimíra Drhy, soustřeďující se na srpnovou intervenci v roce 1968 a *3 sezony v pekle* (2009) Tomáše Mašína pojednávající o bouřlivém životě básníka Zbyňka Fišera alias Egona Bondyho a jeho problémy s komunismem. Opomenout nelze ani dva televizní filmy *In nomine patris* (2004) fiktivně pojednávající o tzv. „Čihošťském zázraku“ režírovaný Jaromírem Polišenským a drama *Kráska a netvor 1950* (2010) Jiřího Svobody. V roce 2012 má mít premiéru snímek Davida Ondříčka *Ve stínu*, který by měl zachycovat metody StB.

¹¹⁶ Panorama českého filmu, s. 204.

¹¹⁷ Panorama českého filmu, s. 209.

¹¹⁸ Panorama českého filmu, s. 208.

Současné filmy se vyznačují různorodostí, jak žánrů, tak témat. Stále se však jedná o témata obecně velmi známá a populární, především z hlediska historické významnosti.

Než přejdeme k rozboru jednotlivých filmů, uvedu obecné důvody pro volbu těchto filmů. Jedná se o dva filmy Karla Kachyni *Noc nevěsty* (1967) a *Ucho* (1970). Dále pak budu porovnávat snímek Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci* (1968) s filmem režiséra Antonína Kachlíka *O moravské zemi* (1977). Při výběru filmu jsem byl ovlivněn několika faktory. Volil jsem tak, abych dokázal postihnout nejdůležitější historické mezníky, což je v případě *Rodáků* dopad únorového převratu v roce 1948 na život ve vsi. Pozornost jsem také věnoval i nehumánním faktorům, kterými se komunistický režim prezentoval, což je v případě *Noci nevěsty* třídní boj představující souboj náboženské a komunistické ideologie. V případě *Ucha* pak zásahy a praktiky StB do života občanů. Film *O moravské zemi* zařazuji především pro vyvolání kontrastu proti *Rodákům* a také, abychom si mohli udělat představu o ideologickém propagandistickém filmu.

5 KOLEKTIVIZACE

5.1 Historické pozadí

V této podkapitole se pokusím nastínit, jak kolektivizace v Československu probíhala dle faktických reálií. Znárodňování začalo probíhat téměř okamžitě po komunistickém převratu. Mareš s Grulichem tuto první etapu charakterizují takto: *„Od dubna 1948 přijal parlament v rychlém sledu řadu znárodňovacích zákonů, týkajících se podniků s více než 50 zaměstnanci a firem působících v oblasti velkoobchodu, stavebnictví, zahraničního obchodu, polygrafie, cestovního ruchu a pohostinství (ke znárodnění největších průmyslových a těžebních komplexů došlo již po roce 1945).“*¹¹⁹ Důvody kolektivizace popisuje Burešová: *„Všechny ideologické výhrady vedené vládnoucími složkami zemí sovětského bloku proti soukromému vlastnictví vycházely z iluzorní představy, že veškerý majetek státu bude majetkem všeho lidu.“*¹²⁰ Československo se díky svému velkému průmyslovému využití za druhé světové války mělo v rámci jednotného hospodářského plánování soustředit na těžký průmysl, čímž se *„zbrzdil rozvoj ostatních odvětví hospodářství, především spotřebního průmyslu a služeb.“*¹²¹ Pro KSČ byla kolektivizace velmi zásadní, Rataj její důležitost charakterizuje takto: *„...bez přechodu vesnice ke kolektivizaci v ČSR socialismus vybudovat nelze. [...] V etapě zakládání JZD nebyl využíván střední rolník, jenž měl největší agrotechnické zkušenosti a odbornou autoritu. Často byl společně se statkáři označován za zemědělskou buržoazii – kulaky.“*¹²² Samotnou kolektivizaci zemědělství Mareš a Grulich popisují takto: *„Komunisté, kteří získali po válce podporu voličů na vesnici prosazováním radikální pozemkové reformy a sliby, že u nás nikdy nedojde k zakládání kolchozů, k ní přistoupili v roce 1949, kdy byl přijat zákon o jednotných*

¹¹⁹ Dějiny zemí koruny české 2, s. 271.

¹²⁰ BUREŠOVÁ J., In: Akce "K", s. 21.

¹²¹ Dějiny zemí koruny české 2, s. 272.

¹²² Československo v proměnách komunistického režimu, s. 128.

zemědělských družstvech. Po neúspěšném pokusu přesvědčit rolníky, aby do družstev vstupovali dobrovolně, proběhlo v letech 1950 – 1953 násilné združstevňování.¹²³ Vysvětlují také samotné příčiny kolektivizace: „Nově vytvořená družstva se téměř okamžitě ocitla v zoufalé hospodářské situaci a rolníci využívali první příležitosti k tomu, aby z nich opět vystoupili. Motivem kolektivizace však nebylo zlepšení ekonomické situace vesnice, ale likvidace samovýrobců jako obtížné politicky ovladatelné skupiny obyvatelstva a uvolnění pracovních sil pro rychle rostoucí těžký průmysl.“¹²⁴ Po první vlně kolektivizace následuje druhá, která proběhla v letech 1955 až 1958, kterou charakterizují takto: „Na jejím konci existovala již družstva ve více než 80% obcí. [...] Hospodářská výkonnost zemědělství se pochopitelně nezlepšila a Československo zůstalo po celé poválečné období závislé na dovozu potravin.“¹²⁵ Této tématice se věnuje i Fiala: „Z hlediska budoucnosti českého a slovenského zemědělství byla původně schválená idea pokračování v pozemkové reformě ve formě rozdělování půdy malým rolníkům bezohledně nahrazena masivní agitací za dobrovolný vstup rolníků do JZD a postupnou kolektivizaci zemědělské výroby cestou združstevňování.“¹²⁶ Rataj proces kolektivizace popisuje obdobným způsobem: „Při zakládání byl deklarován princip dobrovolnosti. Po neúspěchu masového náboru r. 1949 převážila v politické praxi metoda násilné kolektivizace (1950-1953).“¹²⁷ S následky združstevňování se Rataj ztotožňuje s Marešem a Grulichem: „Hospodářské výsledky JZD byly nevalné. Závažné nedostatky byly v plánování a řízení zemědělské výroby. [...] Chyběla velkovýrobní zemědělská technika (...) i dodávky hnojiv. [...] Přibývalo neobdělané půdy. Tradiční šlechtitelství a semenářství bylo omezeno či zrušeno. Nedostatek krmiv vedl k úhynům

¹²³ Dějiny zemí koruny české 2, s. 272.

¹²⁴ Dějiny zemí koruny české 2, s. 272.

¹²⁵ Dějiny zemí koruny české 2, s. 272.

¹²⁶ Komunismus v ČR, s. 47.

¹²⁷ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 128.

*dobytká.*¹²⁸ Rolníci, kteří odmítali vstoupit do družstva, byli perzekuováni státním aparátem: „*Proti rolníkům bylo zneužíváno ustanovení o trestním činu sabotáže § 36, zákona 231-48 Sb. (neplnění dodávek, zatajování zásob). Rolníci odolávající kolektivizaci byli obviněni z trestné činnosti z oblasti obecné či hospodářské kriminality.*“¹²⁹ Postihováni byli i velkostatkáři, kteří byli mocenskými tlaky donucováni ke vstupu do družstva: „*Postavení středních a bohatých sedláků na vesnici bylo podlamováno nuceným výkupem zemědělských strojů koncem r. 1949, zákazem najímání pracovních sil, přidělováním méně kvalitních pozemků na okraji zcelených lánů a daňovými tlaky. Státní moc přikročila i k vězení rolníků-odpůrců združstevnění či k jejich násilnému vystěhování z obcí. Podle směrnice z 22. října 1951 byli odsouzení bohatí rolníci vystěhováni ze své obce. Jejich majetek byl zabaven. Na novém působišti jim byla přidělena místnost a práce zemědělského dělníka.*“¹³⁰ Situaci potvrzují i dobové dokumenty, pro zajímavost uvádím přísně tajný *Podkladový materiál J. Franka o otázce půdy v procesu omezování a vytlačování vesnických boháčů, zpracovaný pro schůzi předsednictva ÚV KSČ dne 16. května 1950: „Z dosavadních norem omezování a vytlačování vesnických boháčů byly nejúčinnějšími: národní správy, výkup těžkých mechanizačních prostředků, odčerpávání pracovních sil, třídně uzavírané kontakty. O jejich účinnosti svědčí to, že se nyní v stále stoupající míře množí případy, kdy vesničtí boháči dávají půdu lidovým orgánům k dispozici.*“¹³¹ Nechyběly ani vykonstruované procesy, mezi nejznámější patří vražda tří komunistických funkcionářů v obci Babice. Tento proces odstartoval řadu represivních opatření. Pro persekuci rolníků byla provedena tzv. Akce K (kulak). Tato akce začala v říjnu roku 1951 podepsáním tzv. *směrnice tří ministrů*, která obsahovala zákaz pobytu pro

¹²⁸ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 129.

¹²⁹ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 110.

¹³⁰ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 129.

¹³¹ Pšeničková J., *Zemědělské družstevnictví*, s. 83.

rolníka a dokonce i pro celou jeho rodinu.¹³² Akce K musela být v květnu 1952 z organizačních důvodů přerušena, neboť pracovních sil velmi rychle ubývalo, ale pozemků a práce na nich přibývalo, Akce K byla obnovena na podzim téhož roku.¹³³ Druhá vlna vysídlování pak probíhala až do července roku 1953, kdy byla Akce K opět pozastavena a následně v lednu roku 1954 úplně zrušena.¹³⁴ Samotná kolektivizace poté doznívá v 60. letech s nastupujícím vlivem reformního komunismu.

5.2 Film *Noc nevěsty*

Snímek *Noc nevěsty* zařazují do podrobného rozboru, protože reflektuje jako jeden z mála filmů 60. let proces násilné kolektivizace v Československu v 50. letech, avšak soustřeďuje se především na psychologickou stránku postav a na dopad nejen kolektivizace, ale i dogmatické ideologie obecně z humanistického hlediska. *Noc nevěsty* je volným zakončením trilogie (*At' žije republika* a *Kočár do Vídně* jsou první dva díly této trilogie) o československém národu a jeho historii.

Film *Noc nevěsty* Karla Kachyni z roku 1967 byl natočen podle novely Jana Procházky *Svatá noc*. Jan Procházka se zároveň podílel i na scénáři a spolupracoval jako scénárista s Kachyňou na dalších filmech jako *Pouta* (1961); *Trápení* (1962); *Závrať* (1963); *Naděje* (1964); *Vysoká zed'* (1964); *At' žije republika* (1965); *Kočár do Vídně* (1966); *Vánoce s Alžbětou* (1968); *Směšný pán* (1969); *Ucho* (1970, blíže viz 6. kapitola) nebo *Už zase skáču přes kaluže* (1972).¹³⁵ Mezi těmito dvěma tvůrci byl velmi úzký přátelský vztah a oba si navzájem důvěřovali tak, že Procházka ani nechodil na natáčení a adaptaci svých děl nechával plně

¹³² JECH, K., *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*, s. 120 (dále citováno jako *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*).

¹³³ *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*, s. 139.

¹³⁴ *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*, s. 202.

¹³⁵ International movie database, Jan Procházka [online], © 1990-2012 [cit. 2012-04-15]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0698311/>

na Kachyňovi.¹³⁶ Celosvětovou premiéru měl film 31. srpna 1967 na mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách.¹³⁷

5.2.1 Obsah filmu

„Je nám líto, že už dávno nejsměšnější, ani nejsmutnější, nejsou jenom činy bláznů...“¹³⁸ Touto myšlenkou začíná příběh filmu *Noc nevěsty*. V následujícím obraze sledujeme pohřeb, alespoň se z počátku scéna jeví jako pohřeb. Hraje ponurá hudba, prší a černobílá kamera podtrhuje stísněnost atmosféry tím, že zaostřuje na nebližší postavy nebo objekty a pozadí nechává rozmazané. Po chvíli se dozvídáme, že se nejedná o pohřeb, ale o slavnost pravděpodobně k otevření Jednotného zemědělského družstva (JZD). Přesný rok, kdy se děj odehrává, se nedozvíme, ale s největší pravděpodobností se jedná o ranou fázi násilné kolektivizace v letech hned po únorovém převratu, s jistotou však víme, že se děj odehrává o Štědrém dnu, neboť motiv Vánoc bude totiž hrát v pozdější fázi filmu důležitou roli.

Obyvatelé malé vesnice musejí odevzdat svůj dobytek, začne se ozývat střelba, jeden ze sedláků raději postřelí celé stádo a pak spáchá sebevraždu, než aby daroval svůj dobytek družstvu. V ten moment přijíždí jeho dcera jeptiška (Jana Brejchová), která ve filmu nemá jméno, pouze ji všichni oslovují Slečna. Slečna o ničem neví, nikdo jí nic ze strachu neřekne, jaký je stav musí zjistit sama. Do popředí filmu vstupuje nová postava mentálně retardovaného nádeníka Ambrože (Gustáv Valach), jehož očima se díváme na dění ve vesnici. Jeho život zde není lehký, je terčem šikany a výsměchů. Ambrož je sice dobrák, ale probouzejí se v něm sexuální potřeby, které nedokáže ovládat, což vyústí v nenápadné sexuální náznaky a agresí vůči Slečně, která ho za to potrestá jako

¹³⁶ TUNYS, L., *Noc nevěsty*: natáčí Karel Kachyňa, *Československý voják*, 1967, roč. 16, č. 5, s. 49.

¹³⁷ BYSTROV, V., *Noc nevěsty v Benátkách*, *Svobodné slovo*, 1967, 29. 8., s. 12.

¹³⁸ *Noc nevěsty* [film]. Režie Karel Kachyňa.

malého kluka vrbovým proutkem. Je nutné podotknout, že není jediný, kdo po Slečně takto touží.

Postava Picina (Mnislav Hofman) představuje mocenskou sílu komunismu v tomto filmu, avšak postrádá jakoukoli autoritu a charisma. Řídí se heslem „*Kdo první vstává, má první hrušky.*“¹³⁹ Picin je velmi paranoidní, neustále si myslí, že ho druzí pomlouvají a že se ho pokoušejí zbavit. Také trpí komplexem méněcennosti, který se snaží kompenzovat svým vysokým pracovním postem, neboť je předsedou JZD. Sám herec Hofman se o postavě vyjadřuje takto: „*Picin je po dvaceti letech na divadle, moje první role ve filmu. Je to velká tragikomická figura, ke které se i filmový herec dostane jednou za deset let.*“¹⁴⁰

Stále dopředu velmi špatně odhadnutelný a prozatím celkem pomalý a statický děj filmu, soustřeďující se především na popis charakterů a poměrů ve vesnici, začíná ke konci nabírat na dynamičnosti a spádu. Velebný pán (Josef Kemr) totiž odmítá sloužit půlnoční mši, což vede Slečnu k poměrně radikálnímu činu, „ukradne“ ze stodoly své zabavené saně a hodlá sloužit půlnoční mši sama. Tímto činem se doposud dřímající mocenský konflikt mezi komunismem a náboženstvím, v tomto konkrétním případě křesťanstvím, rozžehne naplno. Silně, až fanaticky věřící obyvatelé se samozřejmě půlnoční mše dožadují, což dokazují tím, že po Picinovi hází sněhové koule. Naopak Slečna nabývá na velké popularitě, hraničící téměř až s jejím uctíváním jako jednoho z křesťanských mučedníků. Průvod lidí se Slečnou v čele nejde do kostela, ale do skladu pro zabavené koně, aby mohli zapřáhnout saně. Skupinka mužů, kteří nejsou v průvodu, si také začne brát svoje zvířata nazpět, dokonce obklíčí Picinův dům, vyhrožují mu a rozbíjejí mu okna. Pastor nakonec slouží půlnoční mši v kostele, avšak během mše se neustále potýká se Slečniným fanatismem. Po mši se s ní pohádá a

¹³⁹ *Noc nevěsty* [film]. Režie Karel Kachyňa.

¹⁴⁰ KAPEK, L., *Noc nevěsty*, *Kino*, 1967, roč. 22, č. 4, s. 9.

vyžene ji z vesnice. Mezitím Picinovi umře žena. Tlak na Picina je obrovský a není divu, že ho psychicky neunesl. Vezme pušku s úmyslem postřílet všechny koně zapřažené do saní. V tomto činu se mu statkáři snaží zabránit. Picin, vědom si toho, že již nemá co ztratit a nesoucí v sobě všechna vymyšlená, na něm spáchaná příkoří a křivdy, na jednoho ze statkářů vystřelí (viz příloha – obrázek 6).

Závěrečná scéna filmu *Noc nevěsty* patří oděvu, který ze Slečny zbyl. Tento šat z povzdálí sledují milicionáři, kteří přijeli ve vesnici nastolit pořádek. Konflikt mezi fanatismem náboženským a komunistickým eskaloval ve smrt Slečny. Picin nebyl schopen situaci adekvátně vyřešit a uchýlil se k použití zbytečného násilí.

5.2.2 Rozbor filmu

Snímek *Noc nevěsty* natočený v roce 1967 vzbudil, vzhledem k soudobé politické situaci, samozřejmě velkou pozornost jak u filmových kritiků, tak stranických funkcionářů, a to nejen vlivem své tematicky, ale i velmi působivé formální stránce. Černobílá kamera Josefa Illíka velmi sugestivním způsobem vyjadřovala temnou atmosféru, která z filmu na diváka působí. Existuje pouze velmi malé množství hodnotících dobových článků, ze kterých jsem mohl čerpat. K nim jsem přidal několik ze současnosti a doplnil je odbornou literaturou, která se tímto filmem zabývá. Samozřejmě nelze zapomínat, že v člancích a literatuře před rokem 1989 není možné odhadnout, do jaké míry se autoři při psaní nechali ovlivnit komunistickou ideologií. To je patrné např. v článku Jana Klimenta, který se o *Noci nevěsty* vyjadřuje takto: „*Film potlačuje motiv sedláků, aby zcela bezdůvodně, jen v zájmu větší básnivosti (na pohled) zdůraznil spor jakoby mezi Slečnou a Picinem.*“¹⁴¹ Charakter postavy Picina vystihuje dokonce takto: „*Zásadně však znamenali*¹⁴² *pokrok v našem životě, zatímco ony 'slečny' znamenaly nejčernější reakci, bez*

¹⁴¹ KLIMENT, J., V noci se dá zabloudit, *Kulturní tvorba*, 1967, roč. 5, č. 50, s. 13.

¹⁴² Picinové.

ohledu na subjektivní city. Dělat mezi nimi jakékoli rovnítka prostě nelze.“¹⁴³ Film se nelíbil ani moskevským kritikům, jak dokazuje dále Kliment: „Zcela také sdílím odsuzující názor moskevského kritika a teoretika Rostislava Jureněva, který na nedávném sympoziu socialistických kinematografií v Praze vyslovil v souvislosti s nepochopitelnou trpkostí a zlobou, s níž je v *Noci nevěsty* traktován začátek filmu, představy o budoucnosti vesnice za socialismu.“¹⁴⁴ Kliment byl ve svém oboru ideologickou autoritou a jedním „z hlavních představitelů normalizační filmové kritiky a kulturní žurnalistiky 70. a 80. let.“¹⁴⁵

Otázkou také je, jak moc opatrně musel Kachyňa mluvit v rozhovorech, aby se nevystavil přílišnému riziku ze strany komunistického aparátu. Snímek *Noc nevěsty* není historickým filmem a nekopíruje přesně historická fakta, důraz je zde kladen především na psychologii postav, vztahy mezi nimi a souboj dvou ideologií s tragickým koncem, což dokazují slova Karla Kachyni: „*Noc nevěsty* je v podstatě příběhem čtyř lidí: Slečny, Picina, faráře a vesnického blázna Ambrože. Neměli jsme v úmyslu hodnotit jejich činy. Nehodnotíme také ani jednotlivé síly působící na vývoj událostí ve vesnici. Obě strany reprezentují ve filmu různí lidé. Jejich mnohotvárnost je charakterizována mnohotvárností typů těchto lidí. Každá postava nese s sebou odloučeně kus koloritu vesnice. Každá nese svou pravdu, každá jde za svým cílem podle svého vlastního přesvědčení.“¹⁴⁶ V jiném článku se režisér filmu Karel Kachyňa v rozhovoru s Ladislavem Kapkem, ještě v průběhu natáčení o snímku vyjadřuje takto: „*Noc* je třetím filmem¹⁴⁷, který se zabývá otázkami, řekl bych, širšího národního dosahu. Tentokrát je to

¹⁴³ KLIMENT, J., V noci se dá zabloudit, *Kulturní tvorba*, 1967, roč. 5, č. 50, s. 13.

¹⁴⁴ KLIMENT, J., V noci se dá zabloudit, *Kulturní tvorba*, 1967, roč. 5, č. 50, s. 13.

¹⁴⁵ RŮŽIČKA, D., Jan Kliment [online], © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_klimentj.php

¹⁴⁶ VAGADAY, J., Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu: *Noc nevěsty*, *Film a doba*, 1967, roč. 13, č. 9, s. 493.

¹⁴⁷ Předchozí dva byly *Ať žije republika* a *Kočár do Vídně*.

*kolektivizace v letech padesátých. Jde mně o to natočit film a tím se nějakým způsobem vyjádřit k období, které mě zaujalo, které je nesmírně dramatické na události, konflikty, bohatým materiálem pro kumštýře.*¹⁴⁸

Kachyňa se vyjadřuje i k současným společensko-politickým problémům: *„Národní pocity ztrácejí a budou ztrácet na významu. [...] Doba klade otázku civilizace a člověka jako takového. Rostou velké problémy sociální, morální, psychické.*¹⁴⁹ O něco později, stále ještě v době natáčení, Kachyňa v rozhovoru s Ladislavem Tunysem film charakterizuje takto: *„Celý příběh je ovlivněn velmi vypjatou situací v období kolektivizace. Dotýká se nás všech – ať v kladném nebo záporném smyslu. Nedělám kroniku kolektivizace naší vesnice. [...] Historická skutečnost je pro nás záchytný bod, kterého se však nechceme držet, jen pokud je oním dramatickým činitelem. Jde nám o lidi – v každém z nich je kus jejich lidství, toho dobrého i špatného a nám jde o přiblížení se mystériu života.*¹⁵⁰ Z toho vyplývá, že Kachyňovi tedy nešlo o to natočit historický film, ale jeho záměrem bylo vytvořit sondu do života obyčejných lidí, kteří se ocitnou v neobyčejné situaci. Film nemá hodnotící funkci, jeho smysl je postihnout chování, činy, úmysly, ale především důvody a pohnutky z jakých hlavní postavy jednají. Hlavní postavy nemají zlé úmysly, používají pouze nevhodných prostředků pro jejich uplatnění, v tomto případě jednoznačně účel nesvětí prostředky.

Vladimír Bystrov snímek popisuje těmito slovy: *„...ve světě opravdu není tolik velkých uměleckých děl, která by se tak upřímně zabývala tragédií bezohlednosti zápasu za uskutečnění vysokých humanistických ideálů. [...] Její hrdinové jsou skoro až symboly do historické balady. Na jedné straně krásná a kultivovaná dcera velkostatkáře (...). [...] Na druhé straně je nevzhledný bezzemek, nesympatický a posmíváný hrbáč.*¹⁵¹ Gustav Franci se věnuje spíše problematice adaptace a zabývá se

¹⁴⁸ KAPEK, L., Noc nevěsty, *Kino*, 1967, roč. 22, č. 4, s. 9.

¹⁴⁹ KAPEK, L., Noc nevěsty, *Kino*, 1967, roč. 22, č. 4, s. 9.

¹⁵⁰ TUNYS, L., Noc nevěsty: natáčí Karel Kachyňa, *Československý voják*, 1967, roč. 16, č. 5, s. 49.

¹⁵¹ BYSTROV, V., Noc nevěsty v Benátkách, *Svobodné slovo*, 1967, 29. 8., s. 12.

formálními zákonitostmi tohoto jevu, vyjadřuje se ale i k příběhu samotnému a mluví o střetu Picina a Slečny: „Ani jeden z těch dvou nepoužívá své víry jako prostředku: oběma je cílem. Jestliže je Slečna silnější, je to jen proto, že její víra má starší a pevnější kořeny. Protože nevyužívají své víry jako prostředku, nedojde k bezprostřednímu střetnutí. [...] Svým způsobem máme co činit s dvěma typy čistých radikálů, neochvějně věřících ve svá dogmata.“¹⁵² Francl dále rozvíjí svojí interpretaci konfliktu Picina a Slečny: „Oba, Picin i Slečna, poznávají v oné podivné štědrovečerní noci marnost svého úsilí a oba se odhodlají k zoufalému gestu, jež je definitivně zlomí. Spíš než protivníky vidím v nich oběti doby, s jejímž novým rytmem se nedokázali vyrovnat. I když to zní paradoxně, jisto je, že oběma svítí na cestu tentýž plamen slepého přesvědčení a jistoty, v jejichž jménu je možné dopustit se čehokoli.“¹⁵³ Francl se nebojí vyjádřit se i k historicky-politickému pozadí filmu: „Jde jim¹⁵⁴ o hledání pravdy v složitém historickém procesu posledních desetiletí (...). Odhalit pravdu a zbavit vývoj nesprávně aplikovaných mýtů a předsudků, to je náročný úkol umělců, kteří si uvědomují, že hledání pravdy je jejich samozřejmou povinností.“¹⁵⁵ V jiném článku, o rok později, se Francl vyjadřuje ještě otevřeněji: „...je zřejmé, že umělecké úsilí, které těmito filmy sledují¹⁵⁶, má očistnou, demytizační funkci. Chtějí svými filmy vyslovit kus pravdy včerejška, která byla velmi často suplována dobře míněnými polopravdami a méně dobře míněnými politickými eufemismy, jejichž ne právě nejryzejší prostředky měly svítit idealizovaný účel. Dnes už víme, že cesta autoritativních imperativů k socialismu nevede a že tvrdá nepopulární pravda má více váhy a větší význam pro život než ta nejpříjemnější perspektiva, podložená prázdnými frázemi, hesly a lží.“¹⁵⁷ Francl dále pokračuje v podobném reformním

¹⁵² FRANCL, G., Hledání ztracených pravd, *Film a doba*, 1967, roč. 13, č. 11, s. 606.

¹⁵³ FRANCL, G., Hledání ztracených pravd, *Film a doba*, 1967, roč. 13, č. 11, s. 606.

¹⁵⁴ Kachyňovi a Procházkovi.

¹⁵⁵ FRANCL, G., Hledání ztracených pravd, *Film a doba*, 1967, roč. 13, č. 11, s. 606.

¹⁵⁶ Kachyňa a Proháška.

¹⁵⁷ FRANCL, G., Návrat, znamenající krok vpřed, *Lidová demokracie*, 1968, 29. 2., s. 5.

duchu: „Je třeba ocenit úsilí obou tvůrců, kteří podnikli svou cestu do minulosti v době, kdy to bylo velice nepopulární a kdy nesli vlastní kůži na trh, kde se tehdy neobchodovalo ještě zcela fair způsobem.“¹⁵⁸ Franci článek zakončuje úvahou: „...myslím, že za okolností, jaké oba umělce donutily vystoupit proti mýtům včerejška, by možná zvolili méně výlučné prostředky, kdyby je považovali za únosné, to jest, kdyby film natáčeli už v době, kdy se věci mohou označovat pravým jménem, jak toho začínáme být svědky dnes.“¹⁵⁹ Až do takové míry svobodná atmosféra panovala v únoru roku 1968, jak to dokumentují slova Gustava Francla. Shledávám tyto články velmi kvalitní a pro analýzu filmu a obraz doby se mi jevily jako nejodbornější a nejhodnotnější, ačkoliv s Franclem v řadě věcí nesouhlasím, především co se týče střetu Picina a Slečny. Ani jedna z těchto postav ve mně nevzbuzovala žádné sympatie, čímž pro mě výsledek jejich střetu pozbyl na důležitosti. Nevidím, oproti Franclovi, Slečnu jako mocnější a rozhodně nevidím obě postavy jako oběti doby. Jejich konflikt také nechápu jako konflikt jednotlivců, ale jako střet dvou odlišných ideologií, které už jenom z mocenských pohnutek stojí principiálně proti sobě. Souhlasím s Franclem v tom, že oba spojuje zaslepená dogmaticčnost, pomocí které omlouvají svoje jednání. Na rozdíl od něj to však neinterpretuji jako společný znak, který je oprostuje od konfliktu a omlouvá jejich chování, ba právě naopak.

O *Noci nevěsty* píše i současný magazín *Cinema*, který ji pomocí nadhledu získaného čtyřicetiletým historickým odstupem postihuje již bez cenzorských či ideologických obav jako film, který se stal dílem, „v jehož středu stojí silná ženská postava uvězněná v roli své pomyslné povinnosti, již ukládá sama sobě jako absolutní službu. [...] Absolutní hodnoty však i v jejím případě ztrácejí smysl a tříští se o manipulace a

¹⁵⁸ FRANCL, G., Návrat, znamenající krok vpřed, *Lidová demokracie*, 1968, 29. 2., s. 5.

¹⁵⁹ FRANCL, G., Návrat, znamenající krok vpřed, *Lidová demokracie*, 1968, 29. 2., s. 5.

zaslepenost okolí.“¹⁶⁰ Ondřej Šír interpretuje konflikt Slečny a Picina: „*Tento střet je ve skutečnosti střetem materialismu s vyššími idejemi, jakými jsou víra, láska a naděje,*“¹⁶¹ což je, podle mě, celkem zajímavá interpretace, která ovšem postrádá faktické důkazy a neprávem staví Slečnu do kladnější pozice.

Novodobá odborná literatura film charakterizuje jako dílo, které „*vrství proti sobě veliké nenávisti: nenávist kulaka k vesnickému chudákovi a naopak, nenávist náboženské fanatičky (nevěsta 'Kristova') k partajním funkcionářům a naopak – a jaksi nikoho nesoudí. Všichni v tom filmu – jak tomu bylo ve skutečnosti, jenže vidět to tak nebývá vždycky košer – jsou oběťmi doby; figurami, jimiž pohybují nezvládnutelné a nezaviněné vášně.*“¹⁶² S výše zmíněnou Škvoreckého interpretací v několika bodech nesouhlasím. Škvorecký *Noc nevěsty* v podstatě redukuje na konflikt osob, při čemž ve filmu není nijak naznačeno, že by Slečna někoho nenáviděla. Také nesouhlasím s tím, jak Škvorecký popisuje hlavní postavy, jako by nebyly zodpovědné za svoje chování, čímž je v podstatě také omlouvá. Bilík hovoří o *Noci nevěsty* v historickém kontextu: „*Černá série autorské dvojice překročila metu nového pohledu kompenzujícího jednostranný pohled na nedávnou národní historii a stala se nadčasovým skeptickým momentem.*“¹⁶³ V téže knize označuje Michal Horniak *Noc nevěsty* jako „*baladu, nesenou v rovině nadčasového podobenství o střetu zaslepujících a pohlcujících věrouk, o nelidském podřízení člověka ideologii. Jejich zástupci a hlavní postavy, předseda družstva Picin a jeptiška, jsou symbolickým vyjádřením krajního splynutí s ideologií a s rolí, kterou člověku přiděluje.*“¹⁶⁴ Žalmanova interpretace se v zásadě neliší od předchozích,

¹⁶⁰ PROKOPOVÁ, A., *Noc nevěsty: Karel Kachyňa vypráví syrovou baladu o fanatismu*, *Cinema*, 2008, č. 11, s. 100.

¹⁶¹ ŠÍR, O., *Každá generace má svého Karla Čapka*, *25fps* [online], 2008, roč. 2, č. 21 [cit. 2012-04-15]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/kazda-generace-ma-sveho-karla-capka/>

¹⁶² *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, s. 239.

¹⁶³ *Panorama českého filmu*, s. 129.

¹⁶⁴ *Panorama českého filmu* s. 258.

snímek popisuje jako „*střetnutí dvou fanaticismů, politického a náboženského, vítězí vždy ten, na jehož straně stojí moc. Avšak ani dogmatismus ve jménu božím, ani dogmatismus ve jménu revoluce, byť by za ním stála logika společenského pokroku, nemohou přinést člověku štěstí – pro oba je lpění na abstraktním imperativu důležitější než sám život.*“¹⁶⁵ Žalman se odlišuje tím, jak chápe závěrečné vyznění filmu: „*Na nenávisť se tu odpovídalo nenávisť, na fanaticismus fanaticismem, na střelbu do zvířat střelbou do lidí – dějinný zvrat to nezastavilo, ale lidskost tu opět byla tím posledním, co bylo bráno v potaz, jako už tolikrát v dějinách. Tak tvrdou odpověď na řeči o ‘pokojné cestě k socialismu’ nedal do té doby žádný český film (...).*“¹⁶⁶ Ztotožňuji se Žalmanovým humánním poselstvím, které z filmu vyplývá. Srovnání postavy Picina a opravdového stranického funkcionáře nabízí Peter Hames: „*Picin je vyličen jako mstivý a zahořklý člověk, opak konvenčního propagandistického obrazu stranického činitele. Nejde však čistě o kontrapropagandu, jelikož vidíme společenský kontext, ve kterém se dostal k moci.*“¹⁶⁷ Netradiční pohled nabízí také na politické pozadí filmu: „*V podstatě nikdo není souzen. Skutečnost, že film soucítí i kritizuje celé spektrum názorů, nepřímou odsuzuje socialistický realismus jako zkreslující. Dokud nepřijmeme takovou různorodost jako ‘skutečnost’ a ne jako ‘zkreslování’ (tj. rozporuplnou realitu), může se společnost rozvíjet pouze omezeně. Picinovo násilné vítězství je bezcenné a nic víc. To znamená, že komunistická strana, která vládne násilím, bude odpor pouze potlačovat, místo aby hledala řešení.*“¹⁶⁸ Faktem je, že Picin nejedná za stranu, ale za sebe, z vnitřního přesvědčení, čímž se nabízí dvě možná varianty interpretace. Picin může symbolizovat jinak abstraktní komunistickou stranu, anebo se film snaží zaměřit pouze na lidské jednání jednotlivce. Finále celého filmu jen podtrhuje fakt, že

¹⁶⁵ Umlčený film, s. 94.

¹⁶⁶ Umlčený film, s. 95.

¹⁶⁷ HAMES, P., *Československá nová vlna*, s. 95 (dále citováno jako *Československá nová vlna*).

¹⁶⁸ *Československá nová vlna*, s. 95.

snímek postrádá vyloženě kladnou postavu, kvůli čemuž se divák obtížně s někým ztotožní.

5.3 Film *Všichni dobří rodáci*

„*V životě každého člověka je jeden nejvíce rozhodující okamžik.*“¹⁶⁹ Stejně jako u *Noci nevěsty*, i u snímku *Všichni dobří rodáci* z roku 1968 režiséra Vojtěcha Jasného, který zároveň napsal i scénář, začíná příběh myšlenkou, která se v tento okamžik jeví jako nic neříkající, ale v kontextu celého filmu je více než výstižná. Děj filmu se odehrává v několika etapách počínaje květnem roku 1945, těsně po skončení 2. světové války, a konče přibližně rokem 1965. Během těchto let se Jasný pokusil zachytit obyčejný život ovlivněný neobyčejnými situacemi na jedné moravské vesnici. Každou změnu situace, ať už k lepšímu či horšímu, symbolicky zachycuje detailní záběr do tváře a následná grimasa jedné staré babičky. Důležitým prvkem filmu je určitý rys tragikomičnosti, který snímek provází. „*Všichni dobří rodáci znamenají vrcholné dílo Vojtěcha Jasného, jež se stalo i jeho posledním hraným českým filmem před odchodem do exilu v roce 1970.*“¹⁷⁰

Film *Všichni dobří rodáci* zde uvádím jako druhý film, který se věnuje problému násilné kolektivizace a na tuto problematiku se dívá poněkud z jiné perspektivy. Jestliže *Noc nevěsty* byla z větší části filmem psychologickým a s velkou řadou různých podobností, o *Rodácích* to tak úplně neplatí. Snímek sice také sází na důmyslné vystavění charakterů, ale z poněkud jiného důvodu. Pro *Rodáky* je také charakterističtější, že se v nich objevuje větší množství hlavních postav. Každá etapa filmu sleduje vývoj charakteru jedné hlavní postavy. Snímek je dynamičtější a více se opírá o historická fakta, nechybí mu ale ani lyrická stránka. Řekl bych, že se snímek také pokouší více o zhodnocení doby. Prostřednictvím postav vynáší i morální soudy a, i když nepřímou, kolektivizaci odsuzuje přeci

¹⁶⁹ *Všichni dobří rodáci* [film]. Režie Vojtěch Jasný.

¹⁷⁰ VORÁČ, J., *Všichni dobří rodáci*, *Illuminace*, 1999, roč. 11, č. 2, s. 179.

jenom o poznání viditelněji, než tomu bylo u *Noci nevěsty*. A pokud neodsuzuje přímo kolektivizaci, tak naprosto jasně a viditelně odsuzuje způsob, jakým k ní docházelo. Abychom na kolektivizaci mohli nahlížet z objektivnějšího hlediska a nesoudili tak pouze z jednoho filmu, zařazují zde i toto dílo.

5.3.1 Obsah filmu

Vypravěč nás přivádí do děje v onom květnu roku 1945. Pronikavá hudba vyzývavě kontrastuje s barevným a malebným pohledem na ves, kde panuje veselá a radostná nálada. Dva malí kluci střílejí z pistolí po lidech, naštěstí nikoho netrefí. Tato děsivá situace je však podávána jako celá atmosféra filmu, která zatím z *Rodáků* plyne, bezstarostně a dokonce i s prvky grotesky. Válka skončila a po Němcích zde zbylo pouze vojenské vybavení, včetně nevybuchlé miny, kterou úspěšně zneškodní parta kamarádů kontrolovaným výbuchem.

Děj filmu se přesunuje do roku 1948, konkrétně do jeho předjaří. Někdo si přilepšil, někdo pohoršil. Varhaník, kterému všichni říkají Očenáš (Vlastimil Brodský), povýšil, neboť se stal předsedou KSČ na vesnici, stejně jako Bertin (Pavel Pavlovský), který se stane tajemníkem akčního výboru. Velkostatkáři a vdovci Hynkovi Zášinkovi (Waldemar Matuška) zabavili statek a udělali z něj družstevní budovu. Krejčímu Frantovi Lampovi (Václav Babka) zas vyhrožují, že mu zabaví byt i živnost, pokud se k nim nepřidá: „*A půjdem tvrdě a kdo se nám postaví toho setnem,*“¹⁷¹ vyhrožuje politicky angažovaný fotograf Plécmera (Ilja Prachař) Lampovi.

Další etapou je červen 1949. Na Očenáše je připraven atentát. Shodou okolností si s ním vymění Bertin místo, díky čemuž sice Očenáš přežije, ale Bertin zemře. Očenáš je pod velkým tlakem, lidé mu vyhrožují, myslí si, že to on může za smrt Bertina, po kterém zůstala

¹⁷¹ *Všichni dobří rodáci* [film]. Režie Vojtěch Jasný.

manželka (Drahomíra Hofmanová) a tři děti. Očenáš ten tlak nevydrží a raději se stěhuje pryč z vesnice. Za vraždu Bertina je zatčen nevinný farář.

Děj se ve filmu přesouvá do července roku 1951. Jořka Pyřk (Vladimír Menšík) má jít za krádež do vězení, ale on se snaží nástupu do vězení vyhnout. Navíc si začne s vdovou po Bertinovi a nechce ji nechat samotnou ve vsi. Aby si vynutil odklad nástupu, poleje si nohu kyselinou, dostane však otravu krve, na kterou následně umírá. Umírá opět tragikomickým způsobem, neboť padne k zemi v chuchvalci kachního peří a vítr jeho tělo tímto peřím zakrývá. V pořadí je už třetím mužem (před Bertinem byl ještě jeden), kterého vdova pochovala, což na vesnici vyvolá řadu pověřčivých proroctví.

Na podzim roku 1951 umírá Hynek. Nedokázal se smířit se smrtí své ženy židovky, kterou mu zabili nacisti a svůj žal utápí v lahvi alkoholu. Při jedné z těchto opileckých výprav narazí na krávu, která ho svým rohem probodne a usmrtí. Groteskní smrt, tentokrát však podaná velmi dramaticky.

V červnu roku 1952 nastává další etapa kolektivizace a nucených vstupů do družstva. Hlavním odpůrcem a vůdčí osobností proti kolektivizaci je sedlák František (Radoslav Brzobohatý), proto ho komunisté logicky odklidí z cesty tím, že ho zatknou. Za Františka se ze vsi nikdo nepostaví, všichni však stále odmítají podepsat přihlášku ke vstupu do družstva. Každý člověk má svoje hranice, a tak nakonec všichni pod nátlakem a hrozbami podepíší. Františkovi se podaří utéci a domů se vrací na Vánoce roku 1954. Při svém útěku však velmi vážně onemocněl. „*I když člověk vypouští duši, musí se hlídat,*“¹⁷² shrnuje stav dění vypravěč. Františkovi se povedlo přežít a na jaře 1955 je opět plný sil. Plécmra i další představitel strany Zejvala (Václav Lohniský)

¹⁷² *Všichni dobří rodáci* [film]. Režie Vojtěch Jasný.

pozastavují persekuce proti němu, je však divné, že po jeho útěku po něm nepátrala policie. Další vlna kolektivizace začíná v létě 1957 a všichni opět odmítají podepsat, dokud nepodepíše také František. Ten je tedy opět zatčen a ostatní ze strachu opět podepisují. Františkovi je díky jeho velkému vlivu a autoritě v zimě 1958 nabídnuta pozice předsedy JZD. Po dlouhém váhání a rozmyšlení tento post vezme, ale poté toho lituje, neboť se vše obrátilo proti němu.

Film zakončuje epilog, který se odehrává někdy v 60. letech. Do vsi se vrací Očenáš, Františka naživu již nezastihne, jeho dceru však ano. Jediný, kdo je z jeho starých známých naživu, je Plécmerna - slepý a po několika infarktech.

5.3.2 Rozbor filmu

K filmu *Všichni dobří rodáci* se vyjadřovalo o poznání více autorů v novinách či magazínech, než k *Noci nevěsty*. Určitou roli samozřejmě hrálo ocenění na festivalu v Cannes. I většina odborné literatury staví *Rodáky* jako film hodnotnější a formálně dokonalejší.

Důležitým formálním faktem také je, že film je natočen na barevný film kameramanem Jaroslavem Kučerou, což v roce 1968 v Československu stále ještě nebyla samozřejmost. V Československu měl snímek premiéru až 4. července 1969. Za snímek *Všichni dobří rodáci* získal Vojtěch Jasný v roce 1969 Zlatou palmu za nejlepší režii na XXIII. filmovém festivalu v Cannes, úspěch zaznamenal i kameraman Jaroslav Kučera, který si odnesl cenu Nejvyšší technické komise.¹⁷³ Sám Jasný shrnuje zážitky z Cannes: „...když publikum tleskalo odpoledne i večer a když po představení čekali lidi před kinem, měl jsem jistotu, že film pochopí i zahraniční divák.“¹⁷⁴ Chvilí poté byl snímek, stejně jako *Noc nevěsty* zavřen do trezoru, to však není jediná podobnost s *Rodáky*, ti

¹⁷³ International movie database, Awards for Všichni dobří rodáci [online], © 1990-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0063791/awards>

¹⁷⁴ PROCHÁZKA, K., Jedna etapa mé činnosti skončila, *Lidová demokracie*, 1969, 5. 6., s. 4.

jsou totiž také zakončením Jasného trilogie tvořenou filmy *Touha* a *Až přijde kocour*.

Zajímavostí je, že Jasný se z části inspiroval skutečnými událostmi a postavami, čímž snímek nabývá na daleko větší autenticitě a realističnosti.¹⁷⁵ Politika však není tím hlavním faktorem filmu, je spíše činitelem, který mění lidské chování, mění společnost a to negativním způsobem.¹⁷⁶ *Všichni dobří rodáci* bývají často označováni za kroniku moravské vesnice obsahující téměř dvacet let jejího dramatického vývoje. Sám Jasný toto tvrzení spíše odmítá s tím, že se nejedná o dokument, ale o zapsání z části fiktivních a z části pravdivých osudů obyvatel a jejich vztahu k přírodě a proměny tohoto vztahu.¹⁷⁷ S Jasným souhlasí i Jan Dvořák: „...mnohem spíš jsou subjektivovaným epizodickým pásmem, osobní výpovědí.“¹⁷⁸ Po natočení *Rodáků* obdržel dokonce Jasný výhrušný anonymní dopis, z něhož tvůrce cituje, „že bych měl radši dělat takové pitomosti jako byl Kocour, a ne se plést do zemědělství.“¹⁷⁹ Galina Kopaněvová se k filmu vyjadřuje velmi pozitivně: „Je to zvláštní film, tahle kronika lidí a času, v níž jsou jednotlivé příběhy jakoby odvažovány na vahách svědomí, pravdy a osudu. Není snadné vyprávět o své lásce a být spravedlivým ke všem jejím okamžikům, poznamenaných radostí i zklamáním, trpkostí, rozčarováním, nadějemi a nenapravitelným zlem, pocity závratného štěstí, mravními poklesky, vzestupy i pády. Tím spíš, je-li tou láskou život, žitý čas, lidí, kteří stáli blízko nás. To všechno totiž Vojtěch Jasný do svého filmu pojal.“¹⁸⁰ Kopaněvová se vyjadřuje i k historicko-politickému pozadí: „Angažovanost, či političnost *Rodáků* není nikterak rafinovaná ani chtěná, i když vstupuje do životního příběhu každého z četných protagonistů této oživené kroniky malého moravského městečka a formuje osud každého jednotlivce. A ani si jaksi

¹⁷⁵ KAPEK, L., Třináct jarních známostí, *Kino*, 1968, roč. 23, č. 10, s. 8.

¹⁷⁶ HEJZLAR, T., Všichni dobří rodáci, *Svobodné slovo*, 1968, 10. 8., s. 3.

¹⁷⁷ ADAMEC, O., A tak trochu zpověď tvůrce, *Záběr*, 1968, roč. 1, č. 5, s. 3.

¹⁷⁸ DVOŘÁK, J., Jasného cesta k Rodákům, *Film a doba*, 1969, roč. 15, č. 7, s. 354.

¹⁷⁹ VRCHOVECKÝ, K., O rodácích s rodákem Vojtěchem Jasným, *Lidová demokracie*, 1969, 10. 7., s. 5.

¹⁸⁰ KOPANĚVOVÁ, G., Všichni dobří rodáci, *Mladá fronta*, 1969, 15. 5., s. 4.

neuvědomujeme, že sledujeme 'politický' život těchto lidí, protože film od prvních záběrů nás zmámí svou 'člověčinou' a až do konce vnímáme postavy přes jejich lidské kvality, nejvlastnější vášně, ambice, vlastnosti."¹⁸¹ Kopaněvová se pouští i do velmi odvážných morálních soudů: „...funkci osudu zastává vyšší mravní princip a všechny činy i hříchy protagonistů, kteří svou politickou aktivitou či naopak pasivitou utvářejí proměnu životních forem, se poměřují za všech okolností hlavními zákony lidství. O tom vlastně celý film je: o mravních zákonech lidství, které nelze beztrestně překračovat, které nelze oklamat.“¹⁸² Jan Dvořák mluví v podobném duchu, ohledně humanismu obsaženém v *Rodácích*: „Poprvé Jasný vytváří skutečné lidské portréty, obdivuhodně hluboké, třebaže jsou rozehrávány na relativně malých plochách.“¹⁸³ A pokračuje dále: „Zásluhou precizní charakterizace má celé epizodické pásmo *Rodáků* obdivuhodně vyrovnanou úroveň; zřídka kdy vídanou lidskou hloubku.“¹⁸⁴ Prokomunisticky laděný Josef Jelen film samozřejmě sráží. Svoji pochybnou argumentaci však schovává za cizí pojmy, z nichž vyplývá, že film (možná úmyslně) nepochopil. *Rodákům* také vyčítá podobnost s Felliniho a Antonioniho filmy, což je pro každého režiséra spíše pochvala než výtka. Poněkud úsměvně pak působí jeho shrnutí: „Stalo se tak proto, že film *Všichni dobří rodáci* je zase jen pohledem z jedné strany. Ale život má svůj líc a rub a umění jako metaforické zrcadlo má obsáhnout obé.“¹⁸⁵ Jelen byl původně kněz, v 50. letech byl dokonce zatčen za protistátní kázání a uvězněn ve věznici na Mírově. Po této zkušenosti se z něj stává konformní a prokomunisticky loajální spisovatel.¹⁸⁶ Jelenův příspěvek však má také svou výpovědní hodnotu a to tehdy, když cituje reakce lidí na film, z čehož plyne celkem mrazivá

¹⁸¹ KOPANĚVOVÁ, G., *Všichni dobří rodáci*, *Mladá fronta*, 1969, 15. 5., s. 4.

¹⁸² KOPANĚVOVÁ, G., *Všichni dobří rodáci*, *Mladá fronta*, 1969, 15. 5., s. 4.

¹⁸³ DVOŘÁK, J., *Jasného cesta k Rodákům*, *Film a doba*, 1969, roč. 15, č. 7, s. 355.

¹⁸⁴ DVOŘÁK, J., *Jasného cesta k Rodákům*, *Film a doba*, 1969, roč. 15, č. 7, s. 355.

¹⁸⁵ JELEN, J., *Všichni dobří rodáci*, *Tvorba*, Zvl. vyd. 1969, č. 2, s. 12.

¹⁸⁶ KAFKA, J., Úctování normalizačního spisovatele s vlastní kněžskou minulostí, *Teologické texty* [online], 2009, č. 4 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://www.teologicketexty.cz/casopis/2009-4/Roman-Josefa-Jelena-Stin-katedrally.html>

atmosféra doby: „*Divím se, že ten film ještě nezakázali.*“¹⁸⁷ Nebo „*Jdi se na to podívat, nežli to stáhnou. To je realita!*“¹⁸⁸ Díky těmto odezvám se dozvídáme nejen to, že lidé film pochopili správně, ale i to, že správně vytušili, že se snímek komunistickému aparátu nebude líbit.

O rehabilitaci snímku se alespoň částečně postarala současná periodika. *Instinkt*, konkrétně Pavel Taussig, se zabývá především řadou zajímavostí o *Rodácích*, např. že Vladimír Menšík v průběhu celého natáčení nesměl pít, že postavě Františka posloužil jako předobraz skutečný rodák pan Slimáček, že režisér Jasný dbal tak moc na horoskop, že roli sedláka Zášinka nedal podle původního plánu Jiřímu Sovákovi, ale Waldemaru Matuškov, apod.¹⁸⁹ *Illuminace* se *Rodákům* věnuje o poznání odborněji a podrobněji. Jiří Voráč charakterizuje postavu Františka takto: „*Na tomto historickém pozadí, kdy poválečnou euforii střídá komunistický teror a násilná kolektivizace, se epizodicky odvíjejí životní osudy hlavních protagonistů – ‘sedmi kamarádů a Veselé vdovy’.* Stěžejní motiv představuje životní odysea bohabojného sedláka Františka, který se odmítá kolektivizovat, je vězněn a nakonec se pod tlakem okolností ujme vedení upadajícího družstva; v epilogu se zpětně dovídáme o jeho smrti.“¹⁹⁰ Voráč dále pokračuje: „*Obraz dějinné epochy vyrůstá z mozaiky drobných lidských osudů obyčejných venkovanů, jejichž životaběh tragicky poznamená změna společenského systému a násilná kolektivizace. Politické události vedou k rozpadu kamarádského souručenství rodáků a k narušení řádu celé venkovské komunity, který byl odedávna budován v souladu s přírodními zákonitostmi. Rozklad pospolného života provází hospodářský úpadek vesnice, neboť kolektivizovaného majetku se ujmou ti, kteří sami hospodařit neumí.*“¹⁹¹ S Voráčovou interpretací se ztotožňuji.

¹⁸⁷ JELEN, J., Všichni dobří rodáci, *Tvorba*, Zvl. vyd. 1969, č. 2, s. 12.

¹⁸⁸ JELEN, J., Všichni dobří rodáci, *Tvorba*, Zvl. vyd. 1969, č. 2, s. 12.

¹⁸⁹ TAUSSIG, P., Vavříny z Cannes? Zavřít do trezoru!, *Instinkt*, 2008, roč. 7, č. 26, s. 62.

¹⁹⁰ VORÁČ, J., Všichni dobří rodáci, *Illuminace*, 1999, roč. 11, č. 2, s. 177.

¹⁹¹ VORÁČ, J., Všichni dobří rodáci, *Illuminace*, 1999, roč. 11, č. 2, s. 178.

Podle Škvoreckého je to „režijní báseň – avšak tentokrát lyrickoepická: téma socrealismu, transponované do polohy moudré sofistikace. Teprve toto je film, který vlastně splnil dávný požadavek stranické rezoluce z roku 1951 – zachycovat současnost v jejím zápase o budoucnost a brát problémy nikoli ze schematických pouček, ale ze skutečného života.“¹⁹² Peter Hames také velmi ostře útočí na dobu, ve které se snímek odehrává: „Sleduje proces 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 ospravedlnění.“¹⁹³ Sumarizuje také politické aspekty celého snímku: „Ústřední politická témata filmu můžeme lehce shrnout: rozkol v komunitě mezi těmi, kteří se k ‘nim’ (komunistům) připojí, a těmi, kteří nikoli; konfiskace pozemků nejbohatšího zemědělce a založení zemědělského družstva; zpronevěra majetku; Bertinova smrt rukou antikomunistů; zatčení vesnického faráře; hon za politickou mocí; částečně vynucená kolektivizace zemědělských usedlostí; Františkovo odmítnutí, uvěznění a útěk a jeho pozdější souhlas, aby pomohl zachránit situaci velice špatného vedení.“¹⁹⁴ K Rodákům se vyjadřuje i Žalman: „...Jasný k ní¹⁹⁵ přistupuje z vnějšku: důsledný ve svém mravně filosofickém odstupu, nutí ji, aby vyjevila svůj vztah k člověku, k jeho práci, k hodnotám stvrzeným zkušeností a tradicí – teprve potom básník vyjeví svůj soud.“¹⁹⁶ Rodáci pro mě mají větší výpovědní hodnotu než Noc Nevěsty, působí věrohodněji a autentičtěji. I způsob vyprávění, kdy dění komentuje vypravěč, film posouvá téměř do podoby kroniky. Díky tomu také lépe zachycuje atmosféru doby. Opomíjí však obecné příčiny, které vedly ke vzniku takovéto situace.

¹⁹² Všichni ti bystří mladí muži a ženy, s. 62.

¹⁹³ Československá nová vlna, s. 68.

¹⁹⁴ Československá nová vlna, s. 69.

¹⁹⁵ Politice.

¹⁹⁶ Umlčený film, s. 102.

5.4 Film *O moravské zemi*

Ideologicky zabarvený a prorežimní film *O moravské zemi* režiséra Antonína Kachlíka z roku 1977 zde uvádím především pouze pro kontrast se snímkem *Všichni dobří rodáci*. Proto je také irelevantní k němu uvádět nějaké dobové články či recenze. Z novodobé literatury se o Kachlíkovi zmiňuje pouze Ptáčková, a to nechvalnými slovy jako o režisérovi, který jako mnozí další „aktivně vyjádřili podporu normalizačnímu režimu.“¹⁹⁷

Příběh filmu *O moravské zemi* začíná přibližně tam, kde skončil u *Všech dobrých rodáků*. Zajímavé na tomto filmu je, že ačkoliv je obsahově protichůdný, hraje v něm paradoxně také jako v *Rodácích* Radoslav Brzobohatý. Dalším hercem, který si zahrál v obou filmech, byl také Ilja Prachař. Není to však jediný prvek, který *Moravskou zemi* spojuje s předešlými filmy: kameramanem zde byl, stejně jako u *Noci nevěsty*, Josef Illík.

5.4.1 Obsah filmu

Je únor roku 1957 a na jedné moravské dědině začíná masopust. Všude panuje veselá nálada a lidé si užívají slavnost. I dějově se *O moravské zemi* prozatím neliší od *Rodáků*, opět se příběh týká násilné kolektivizace a sedlák Jožka Jagoš (Radoslav Brzobohatý) je jako hlavní autorita proti vstupu do družstva. Formálně však *Moravská zem* působí jako parodie, prkenné dialogy a viditelně přehrávající herci výsledný dojem jen zhoršují. Kachlík oproti Jasnému nebo Kachyňovi nepoužívá baladicko-lyrický styl a jeho režie se vyznačuje především soustředěním se na lidovou vesnickou zábavu a folklórní slavnosti, kterých je ve filmu velké množství. Na druhou stranu snímek *O moravské zemi* ve své první půli odpovídá více faktickým reáliím, než předcházející dva filmy.

¹⁹⁷ Panorama českého filmu, s. 158.

Okrajovou linii tvoří příběh Jury Pernici (Zdeněk Maryška) a konflikt s jeho rodinou. Juru zapudí jeho otec (Ilja Prachař), na kterého z rozčilení přijde srdeční příhoda. Jura se ožení, sledujeme další vesnickou slavnost v krojích a poté se odstěhuje do města. Ale jeho postava ještě do děje ke konci filmu vstoupí.

Děj filmu se přesouvá do fáze května až listopadu roku 1957 - další analogie s *Rodáky*, kde bylo taktéž etapové dělení příběhu. Na dědině probíhá kolektivizace, proti které jsou téměř všichni obyvatelé. Jagoš zde tvoří opět autoritu, o kterou se lidé opírají. Nakonec ale většina, včetně starého Pernici, podepíše přihlášku do družstva, aby získali v družstvu co největší a nejvlivnější postavení. Jagošovi, protože nepodepsal, vezmou pole a přidělí mu malé neúrodné políčko. Jagoš, jakožto soukromník, ale i přesto jako první plní dodávky na 100%. Kolektivizace je dokončena, což podtrhuje další slavnost a slogan: „*Kolektivizace vesnice – cesta vpřed.*“¹⁹⁸ Někteří jsou však stále proti, což sledujeme na teatrálním vystoupení selky, která se s motykou v ruce snaží zabránit vjezdu traktorů na její bývalé pole.

Další etapu filmu tvoří březen až květen roku 1960. Družstvo je v krizi, a to především díky neschopnému předsedovi, který svou funkci absolutně nezvládá. Vesničané rozkrádají družstevní majetek a nikomu se nechce pracovat na družstevních polích, raději za plat pomáhají Jagošovi. Pernicovi staršímu prodají mlátičku, což ho rozčílí do takové míry, že dostane další infarkt, kterému tentokrát podlehne. Jeho pohřeb je další přehlídkou folklórní tradice.

Jagoš je stále družstvu trnem v oku, a proto mu v srpnu roku 1961, kam se přesunul děj filmu, opět zmenší už tak dost malé pole. Také Jagošovi zvýší dodávky, takže musí celá jeho rodina na poli pracovat od úsvitu do soumraku. Jagoš je velmi tvrdohlavý a do družstva stále odmítá

¹⁹⁸ *O moravské zemi* [film]. Režie Antonín Kachlík.

vstoupit, zlomí ho až úraz jeho manželky na podzim roku 1962. Od té doby nesmí těžce pracovat. I ostatní lidé z vesnice se k němu otáčejí zády, odmítají mu pomoci a dokonce už ho v družstvu ani nechťejí.

Na přelomu let 1962 a 1963 se Jagoš přeci jenom ocitá v družstvu. Jsou mu zabaveni koně a je mu přidělena práce loupače brambor, která je pro něj velmi ponižující, neboť tuto práci vykonávají striktně pouze ženy. Až do této chvíle se snímek nejeví nijak výrazně ideologicky zabarven, což se však mění v další etapě filmu, na jaře 1963. Jagošovi je nabídnuta práce traktoristy, kterou s radostí přijímá. I kolegové družstevníci jsou už k němu milejší a přijímají ho mezi sebe. V malém intermezzu sledujeme tradiční slavnost - Jízdu králů, kde je za krále vybrán Jagošův syn. Jagošovi je poté nabídnuta funkce v představenstvu, což přijímá, ale z poněkud jiných důvodů, než tuto funkci vzal František z *Rodáků*.

Jeho pohnutky se naplno projeví v létě roku 1966, kdy velmi autoritářským způsobem začíná ostatní družstevníky poučovat, čímž opět ztrácí na oblibě. Lidé se bouří nejenom proti němu, ale proti celému družstvu. Ve filmu jsou zobrazeni jako hloupé stádo, které neví, co je pro něj dobré. Jagošovo mínění o družstvu se v průběhu filmu razantně změnilo, teď je jeho obhájcem a prosazovatelem progresivních reforem. I Jura se vrací z města zpět domů a chce vstoupit do družstva. Jagoš je však znechucen „vděkem“ ostatních obyvatel vesnice a chce z družstva vystoupit. Podpory se nedočká ani od své manželky (Jaroslava Vysloužilová), kterou v návalu vzteku dokonce uhodí. Díky Jagošovým reformám je družstvo v rozkvětu, což sledujeme na závěrečné slavnosti celého snímku *O moravské zemi*. On sám se však setkal s nepochopením. Závěrečné poselství filmu je jasné, kolektivizace byla sice násilná věc, ale byla navržena pro vyšší účel stejně jako samotné družstvo. Tento fakt hloupí lidé však nedokázali pochopit, a proto proti němu protestovali, čímž ale byli sami proti sobě.

6 STÁTNÍ BEZPEČNOST V 50. LETECH

Státní bezpečnost (StB) byla založena 1. ledna roku 1938. Jejích služeb však začal plně využívat komunistický režim až po únorovém převratu. StB vykonávala mimo jiné tyto činnosti: „rozvědka (...), špionáž a rovněž diskreditační a dezinformační činnost (...), ochrana stranických a státních činitelů (...), sledování osob (...).“¹⁹⁹ V padesátých letech měla StB takovou moc, že vytvořila vlastní „samostatný rezort ministerstva Bezpečnosti.“²⁰⁰ Komunistický aparát využíval StB jako vykonavatele své vůle: „Státní bezpečnost ve všech svých organizačních podobách byla nositelem kontinuity represivní podstaty totalitního systému sovětského typu.“²⁰¹ V StB sloužili nejvíce mladí oddaní komunisté a také předváleční ideologicky fanatičtí komunisté. „90% pracovníků StB nesplňovalo v polovině 50. let odborné kvalifikační požadavky.“²⁰² Rataj také popisuje hrůzostrašné metody používané StB: „Používala brutálního fyzického i psychického násilí, aby oběť ztratila vlastní vůli a stala se manipulovatelnou loutkou inscenace (např. nasazení agenta jako spoluvězně, vydírání osudem blízkých, úplná izolace od světa, hrubé verbální ponižování, bránění spánku, hladovění a žíznění, zabezení cely, aby byl omezen přístup vzduchu, držení ve svěrací kazajce, prochlazování, spouštění z okna, inscenování poprav, nejrůznější způsoby bití: mlácení hlavou o zeď, bití do břicha, kopání, facky, apod.).“²⁰³ Spolu s politickými vězni byly perzekuovány i jejich rodiny, zejména v uplatnění na trhu práce či nemožnosti dále studovat. Souhrnně řečeno StB měla v 50. letech velké pravomoci, často při uplatňování svých metod porušovala zákon a na svědomí má mnoho životů lidí, kteří zahynuli při výsleších či byli popraveni na základě vykonstruovaných procesů. Státní bezpečnost byla zrušena 15. února 1990. Je smutné, že

¹⁹⁹ CHURÁŇ, M., *Encyklopedie špionáže*, s. 336.

²⁰⁰ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 103.

²⁰¹ ŽÁČEK, P., *Boje o minulost*, s. 16.

²⁰² Československo v proměnách komunistického režimu, s. 105.

²⁰³ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 106.

mnoho agentů působících v StB a podílejících se na zločinech proti lidskosti nebylo nikdy potrestáno.

6.1 Film *Ucho*

Film *Ucho* režiséra Karla Kachyni byl natočen roku 1970. Na scénáři s ním spolupracoval opět Jan Procházka, o kameru se postaral osvědčený Josef Illík, který využívá netradičních postupů, kdy se kamera občas dívá z pohledu hlavního hrdiny. Toto černobílé komorní drama, odehrávající se během jedné noci, zachycuje snad nejodvážněji ze všech filmů atmosféru pod nadvládou komunistické totality. Film po dokončení nebyl vůbec uveden do distribuce a byl okamžitě zakázán (na Kubě je zakázán stále²⁰⁴), do českých kin se dostal až 1. června 1990.²⁰⁵ V Rakousku byl proto v roce 1983 natočen remake *Ucho* (v originálním znění *Das Ohr*) režírovaný Pavlem Kohoutem.²⁰⁶ *Ucho* také nejlépe zachycuje témata nesvobody, násilí, ale především strachu cokoliv říci, který plynul ze všudypřítomných „uší“ (štěnic).

6.1.1 Obsah filmu

Hlavní postavy filmu manželé Ludvík (Radoslav Brzobohatý) a Anna (Jiřina Bohdalová) se po stranickém večírku vracejí zpět domů v poněkud opilecké náladě, která je brzy přejde, neboť zjišťují, že nemají klíče od domu. Kachyňa používá ve filmu retrospektivní vyprávění, postavy se ve vzpomínkách vracejí k důležitým událostem, které se na večírku staly. Hned v úvodu je divákovi jasné, že Ludvík a Anna rozhodně nežijí v harmonickém a šťastném manželství, neustále se hádají a obviňují se. Ludvíkovi nezbyvá nic jiného než přelézt plot a dostat se do domu oknem, v domě však nefunguje elektřina, a tak si musí svítit zapalovačem. Anna mezitím zjistí, že branka i dveře od domu nejsou

²⁰⁴ TAUSSIG, P., Když nejmocnější odposlouchávají, *Instinkt*, 2009, roč. 8, č. 8, s. 44.

²⁰⁵ Filmová databáze, *Ucho* [online], © 2003-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film/21619-ucho.html>

²⁰⁶ Panorama českého filmu, s. 235.

vůbec zamčené. Situace je stále podivnější, protože elektřina nefunguje pouze u nich v domě. Ludvík se v myšlenkách vrací zpět na oslavu. Některá slova jeho stranických kolegů v něm začínají probouzet strach a paranoiu, že bude odstraněn. Dozvídá se totiž, že většina jeho kolegů byla zatčena, včetně jeho nadřízeného ministra Košara, kterému Ludvík dělá náměstka. Ludvík z opatrnosti a strachu začne ničit všechen nebezpečný materiál, který by ho mohl nějak poškodit, kdyby se dostal do nesprávných rukou. Shodou okolností mají manželé desetileté výročí, což Anna Ludvíkovi patřičně připomíná. Ludvíkova paranoia se stupňuje, začne si myslet, že mají v domě odposlech, čemuž Anna nevěří a nahlas posměšně vykřikuje informace, aby dokázala Ludvíkovi, že v domě žádné „ucho“ není. Před domem zastaví auto, což jenom vystupňuje Ludvíkův strach do takové míry, že zvrací na záchodě. Vrací se mu také vzpomínky z oslavy, kde mu pomalu začínají do sebe navzájem zapadat podezřelé okolnosti, které se tam odehrály, neboť většina jeho spolupracovníků byla překvapena, že na té oslavě je – že ještě nebyl také zatčen nebo odstraněn. Po chvíli se zdánlivě začne vše obracet k lepšímu, začne fungovat elektřina a podezřelé auto odjede. Jenže poté někdo zazvoní, Anna dostává hysterický záchvat, protože se bojí, že Ludvíka odveze StB. Anna Ludvíkovi zabalí oblečení na cestu, pro oba je to neuvěřitelná úleva, když se dozví, že jim Ludvíkův kamarád a několik jeho kolegů přivezlo klíče od domu. Ludvík je však opatrný, neboť pozná, že jsou všichni tajní agenti. Pozve je k sobě domů, kde všichni velice bujaře popíjí. K ránu všichni odcházejí, Anna je však na Ludvíka značně našťvaná. Oba se začnou velmi hádat, až do takové míry, že Ludvík Annu několikrát uhodí, protože Anna nepřičetně vykřikuje protistátní hesla a Ludvík se opět bojí, aby to nikdo neslyšel, aby pro něj nepřijeli, aby nepřišel o funkci. Zcela náhodou pak naleznou v kuchyni „ucho“, následuje zběsilé hledání, které končí nalezením „uch“ v každé místnosti. Oba se smiřují se svým koncem, Ludvík dokonce uvažuje o sebevraždě. Když za rozbřesku zazvoní telefon oznamující, že byl Ludvík povýšen na

ministra, nemohou tomu oba uvěřit a jen se na sebe nechápavě dívají (viz příloha – obrázek 12).

6.1.2 Rozbor filmu

Interpretace *Ucha* není nikterak složitá, o to těžší je o něm cokoliv napsat, když je vše na první pohled tak zřetelné. Hlavní význam *Ucha* nespočívá v ději, ale v celkovém vyznění. Ponurá atmosféra, Ludvíkův strach, temperamentní, ale přímá Anna a v kontextu doby děsivě působící agenti a jejich metody.

Snímek *Ucho* je z hlediska obrazu reality obrazem nejvěrohodnějším. Vědomo si toho bylo i vedení KSC a okamžitě film zakázalo, proto také neexistují žádné rozhovory, analýzy, recenze či kritiky. *Ucho* bylo tabu, což jenom dokazuje jeho věrohodnost. Proto zde uvádím články až po roce 1989. Stansilava Přádná hovoří o *Uchu* jako „o nejobávanějším výplodu pravdomluvnosti odhalujícím zákulisí komunistické generality.“²⁰⁷ Zajímavostí je, že Jiřina Bohdalová a Radoslav Brzobohatý byli v době natáčení *Ucha* skutečnými manžely.²⁰⁸ Taussig chápe nejvýznamnější úlohu *Ucha* jako „úsilí očistit témata novodobých národních dějin od balastu lží a falzifikace.“²⁰⁹ *Ucho* se soustřeďuje především na metodiku sledování. Důraz je kladen na obsáhnutí pocitu, jaké to je být sledován a pocitu nutnosti neustále se hlídat. Z těchto pocitů plyne nejistota a existencionální strach.

Film *Ucho* má tak velkou výpovědní hodnotu, že je dokonce uveden v knize *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*. Steven Jay Schneider interpretačně generalizuje film a píše o něm v této knize takto: „*Posléze si uvědomíme, že jejich složitý manželský vztah je v samém středu zájmu filmu jako alegorie a zrcadlo podobně složitého vztahu mezi brutálním,*

²⁰⁷ PŘÁDNÁ, S., O Uchu a Jiřině Bohdalové, *Scéna*, 1991, roč. 16, č. 5, s. 5.

²⁰⁸ TAUSSIG, P., Když nejmocnější odposlouchávají, *Instinkt*, 2009, roč. 8, č. 8, s. 44.

²⁰⁹ TAUSSIG, P., Když nejmocnější odposlouchávají, *Instinkt*, 2009, roč. 8, č. 8, s. 44.

*despotickým režimem a ospravedlnitelně paranoidním obyvatelstvem.*²¹⁰ Dochází však k závěru, že „*nastolená analogie mezi manželstvím a občanstvím už najednou není tak důležitá. Místo toho začneme citlivě vnímat rozdíly: neomezenou schopnost těch u moci intrikovat, konspirovat, využívat výhod špičkové techniky, terorizovat, manipulovat a ovládat občany vlastní země.*“²¹¹ Se Schneiderem souhlasím, co se týče popisu absolutní moci. Manželský vztah mi však nepřišel tak důležitý, jak ho vidí Schneider. Bilík výpovědní hodnotu snímku ještě radikalizuje: „*Ucho je nejostřejším útokem proti praktikám padesátých let (...).*“²¹² Hames se shoduje v pojetí vztahu Ludvíka a Anny se Schneiderem, ale dále se věnuje spíše formálním náležitostem snímku: „*Film je komorní záležitostí, povětšinou jsou na plátně jen dvě herecké hvězdy. Vizuální styl je dramatický a podmanivý, retrospektivu se vzpomínkami na prezidentskou recepci utváří lehce expresionistické záběry s obličejmi dusně nalepenými na objektiv kamery.*“²¹³ Pravdou je, že ostřejší kritiku komunistického režimu mohl obtížně někdo vyjádřit explicitněji a viditelněji. Myslím si, že ani filmům po roce 1989 se nepovedlo vystihnout tak dobře atmosféru útlaku režimu jako *Uchu*.

²¹⁰ SCHNEIDER, S. J., In: *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*, s. 528 (dále citováno jako 1001 filmů, které musíte vidět, než umřete).

²¹¹ 1001 filmů, které musíte vidět, než umřete, s. 528.

²¹² Panorama českého filmu, s. 129.

²¹³ Československá nová vlna, s. 97.

7 ALEGORICKÉ FILMY

7.1 Souhrn alegorických filmů

Cílem této podkapitoly je výčtem zmínit alegorické filmy, a alespoň částečně popsat, čím reflektují komunismus. Tyto alegorické filmy vznikají především v 60. letech, neboť to byla jedna z mála možností, jak skrytě upozornit na téma komunistického totalitarismu. V současnosti již není třeba se schovávat za alegorickou masku. Tomuto trendu odpovídá i nasměrování hlavního proudu v kinematografii, který z finančních důvodů točí raději lehce pochopitelné filmy. V této podkapitole se velmi často objevují jména režisérů, která jsem již zmínil ve 4. kapitole Souhrn filmů. Samozřejmě to není náhoda a plyne z toho, kteří režiséři se touto tematikou zabývali více a svou uměleckou profesí a prací na těchto filmech poukazovali na výrazné chyby a omyly komunistického režimu. Svou tvorbou také udávali příkladný směr, kterým by se další generace režisérů mohla, a podle mě také měla, ubírat.

Vycházel jsem ze stejných zdrojů jako v případě předchozí 4. kapitoly Souhrn filmů, nadto jsem ještě pracoval s knihou *Československá nová vlna* Petera Hamese.

Mezi první alegorické filmy se řadí podobenství Vojtěcha Jasného *Až přijde kocour* z roku 1963. Na tento druhý díl Jasného trilogie volně navazují, už ne však v alegorickém stylu v předchozí kapitole rozebírání, *Všichni dobří rodáci*. V *Kocourovi* „lidé měnili barvu podle svých skrytých neřestí (...).“²¹⁴ Ve stejném roce natáčí režiséři Pavel Juráček a Jan Schmidt středometrážní film *Postava k podpírání* symbolizující především absurditu režimu a jeho byrokratické přehmaty. V roce 1966 vzniklo hned několik alegorických snímků. Jedná se o *Sedmikrásky* Věry Chytilové, „kde se současný znetvořený svět střetává s obrazem stejně

²¹⁴ Všichni ti bystří mladí muži a ženy, s. 60.

*znetvořeného, dehumanizovaného lidství*²¹⁵; *O slavnosti a hostech* Jana Němce, v nichž je zobrazeno „*nemilosrdné pozorování metod tajné policie a přízemní byrokracie, vypočtené v absurdním formátu*“²¹⁶; *Hotel pro cizince* Antonína Máši, jež Žalman charakterizuje jako „*obraz mravního i fyzického rozkladu*“²¹⁷ a *Konec srpna v hotelu Ozon* Jana Schimda, který je „*metaforou obecné ztráty lidských hodnot*.“²¹⁸ Výše uvedené filmy zmiňují všechny mnou použité zdroje. Dalšími snímky jsou *Den sedmý, osmá noc* (1969) Evalda Schorma, o kterém se více zmiňuje pouze Hames a Ptáček. Podle něho „*odráží depresi a beznaděj posrpnových událostí roku 1968*“²¹⁹ a *Případ pro začínajícího kata* (1969) Pavla Juráčka. Nezmiňuje ho pouze Žalman, Ptáček o něm hovoří jako o satíře, „*obohacené životem v dvojtvářné socialistické společnosti*.“²²⁰ Tyto snímky jsou na dlouho dobu posledními podobenstvími o komunistickém totalitarismu před Pražským jarem.

Pro tuto podkapitolu jsou zásadní i tři krátkometrážní snímky. Jedná se o *Ruku* (1965), poslední film Jiřího Trnky, představující tragický souboj hrnčáře a všemocné Ruky, která má symbolizovat mocenskou sílu režimu. Dále pak snímek známého surrealistického režiséra Jana Švankmajera *Zahrada* (1968). Tuto zahradu obklopuje plot vystavěný z živých režimu nepohodlných občanů. A konečně třetím je studentský film Vlastimila Venclíka *Nezvaný host* (1969), který vznikl pod pedagogickým vedením Karla Kachyni. Kontrolor v podání Pavla Landovského přijde do bytu jedné rodiny, bydlí s nimi a každý den o nich podává hlášení.²²¹

²¹⁵ Umlčený film, s. 179.

²¹⁶ Československá nová vlna, s. 195.

²¹⁷ Umlčený film, s. 198.

²¹⁸ Panorama českého filmu, s. 147.

²¹⁹ Panorama českého filmu, s. 144.

²²⁰ Panorama českého filmu, s. 146.

²²¹ Zajímavostí je, že v obou, jak *Zahradě*, tak v *Nezvaném hostu* hraje Jiří Hálek.

Za jeden z nejvýraznějších a nejpůsobivějších alegorických filmů lze považovat *Kladivo na čarodějnice*. Tomu bude věnována následující samostatná podkapitola.

7.2 Film *Kladivo na čarodějnice*

Kladivo na čarodějnice (1969) režiséra Otakara Vávry podrobuji zevrubné analýze, protože i přes to, že se jedná o alegorický film, není nijak obtížné orientovat se v něm z hlediska tehdejší doby a adaptovat film na ni. Díky tomu poskytuje ojedinělý materiál, ze kterého můžeme vyčíst útlak režimu, praktiky StB, mučení, bezmoc, dogmaticčnost a vůbec celou nelogičnost pramenící z vykonstruovaných procesů. Také se jedná o jediný film Otakara Vávry, který se alespoň náznakem staví proti komunistickému totalitarismu, protože pro Vávrova díla je velmi charakteristické, formálně ojedinělé, ale obsahově velmi konformní pojetí.

7.2.1 Obsah filmu

Snímek začíná záběrem na mnicha (Václav Lohniský), který fanaticky odříkává poučky, citované pravděpodobně z *Mallea maleficara*, pro boj s čarodějnicemi. Tento mnich se během filmu objevuje ještě několikrát, vždy ze stejného důvodu, aby objasnil postupy inkvizičního tribunálu. Mnich je vždy zabrán velmi detailně a většinu obrazu tvoří jeho oči. Tyto filmařské postupy vedou k vytvoření hrůzostrašné a velmi temné atmosféry, i ze samotného mnicha jde strach a také působí velmi tajemně. Na svou dobu je snímek odvážný i z erotického hlediska, protože naprosto naturalisticky zabírá nahé ženy.

Příčina vzniku čarodějnických procesů je velmi prostá. Jedna pověřivá stařena (Lola Skrbová) nespolkne svatou hostii, protože věří, že posvěcená hostie vyléčí krávu Doroty Groerové (Jiřina Štěpničková). Za tuto pověru může kořenářka Davidka (Marie Nademlejnská). Farář

Schmidt (Eduard Cupák) tuto pověřivou událost neuváženě nahlásí biskupskému konsiliu a trvá na pozvání inkvizičního soudce. Volba padne na vysloužilého a velmi zkušeného inkvizitora Bobliga z Edelstadtu (Vladimír Šmeral), který po čtyřicetileté praxi inkvizitora momentálně pracuje jako hospodský. Boblig, spolu se svým písařem Ignácem (Josef Kemr), přijíždí do Velkých Losin a zahajuje čarodějnický proces se třemi stařenami. Boblig je charakterizován zatím jako velký prospěchář, manipulátor a ctižádostivý člověk, který zneužívá důvěry hraběnky (Blanka Waleská), aby se těmito procesy co nejvíce obohatil. Jeho sadismus se naplno projeví až později. V pozadí filmu je zatím postava kněze děkana Kryštofa Lautnera (Elo Romančík). Všechny tři stařeny se přiznávají ke kacířským věcem, ale až po tortuře. Jediná Davidka vydrží palečnice a přiznává se až na skřipci. Jedna ze stařen udá další ženu – Dorotu Tobiášovou (Miriam Kantorková). Výpovědi jim do úst ve vězení vkládá Ignác. Davidka se vyhne hranici, neboť ji ve vězení uškrtí dozorce. Zajímavý je vztah písaře Ignáce a Bobliga. Boblig písaře šikanoje a chová se k němu velmi povýšeně. Ignác mu však v čarodějnických procesech pomáhá velmi zdatně a velké množství plánů, jak a koho usvědčit, je od něj. Tobiášová je zatčena a po mučení udává rodinu barvíře Sattlera (Lubor Tokoš), protože mají ve městě největší majetek, děkana Lautnera a jeho mladou a krásnou hospodyni Zuzanu (Soňa Valentová). Ani inkviziční tribunál se nepostaví proti Bobligovým metodám, protože se všichni bojí, že by to mohli příště být oni, kdo budou stát před tribunálem jako podezřelí z čarodějnictví. Jako první jsou upáleny Maryna, Dorota Groerová a Dorota Tobiášová. Farář Schmidt při upalování prozře a prosí Bobliga o zastavení procesů. I Lautner prosí u biskupa o zastavení procesů. Probíhá další vlna zatýkání, uvěznění jsou Sattlerovi a hospodyně Zuzana. Naplno se ve filmu začíná objevovat logický rozpor, nikdo nemůže být propuštěn, protože po mučení se každý dozná k čarodějnictví, smilstvu a jiným kacířským rituálům a i kdyby se

nepřiznal, tak je to z důvodů, že mu ďábel propůjčuje sílu. Kdo je jednou obviněn, je vždy i odsouzen.

Mezitím ve vězení dozorce znásilní Sattlerovu dceru. Následuje další velká vlna zatýkání. Farář König (Jiří Holý), který jako jeden z mála ještě stál při Lautnerovi, dostane infarkt. Farář Schimdt trpí stále většími a většími výčitkami svědomí, neboť si dává za vinu, že povolal inkvizitora Bobliga do města. Zuzanu mučí a ta udává Lautnera. Před inkvizičním tribunálem ji svléknou, aby na ní našli Signum Diabolicum (ďábelské znamení), tohoto úkolu se s nasazením zhostí Ignác a náležitě si osahávání nahé Zuzany užívá (viz příloha – obrázek 15). Lautner je pozván Winklerem (Čestmír Řanda st.) na večeři, která symbolizuje poslední večeři páně. Winkler, jako Jidáš, políbí Lautnera, pro kterého si přijde stráž a následně jej zatkne. Ostatní Lautnerovi přátelé - Hutter (Rudolf Krátký) a podkoní Florian (Josef Mixa) ze strachu opouštějí město. Zuzana se ve vězení pokouší oběsit, neúspěšně. Působivě se jeví scéna, kdy Sattlerovi a Zuzana vypovídají proti přítomnému Lautnerovi. Dívají se do kamery a vypadá to, jako by své výpovědi říkali přímo do očí diváka. Všichni hypnoticky Lautnera očerňují předem naučenými udáními, celkem proti Lautnerovi svědčí už 36 svědků. Biskup dává svolení k mučení kněze Lautnera, ten odolává třem stupňům tortury. Členové tribunálu Winkler a dr. Mayer (Miloš Willig) neúspěšně navrhují Lautnerovo propuštění. Druhý den Lautnera natahují na skřípec, kde se přiznává, čímž si podepisuje ortel smrti. Vzpomeňme, jakým způsobem vše začalo a kolik lidí tento „zločin“ stál život.

7.2.2 Rozbor filmu

Film *Kladivo na čarodějnice* režiséra Otakara Vávry byl natočen roku 1969 podle stejnojmenného románu Václava Kaplického. Román i film jsou založeny na skutečných událostech, které se odehrály na severní Moravě ve Velkých Losinách mezi léty 1678 až 1695. Název

Kladivo na čarodějnice pochází z latinského *Malleus maleficarum*, což byla odborná příručka pro boj s čarodějnicemi napsaná v 15. století. Zajímavostí je, že v těchto procesech nebyl nikdy nikdo osvobozen.²²² Vávra čerpal z archivních materiálů v Šumperku a natáčelo se na zámku ve Velkých Losinách. Vávrovi pro tento film byly inspirací, jak sám uvádí, soudní procesy 50. let, které se odehrály v Československu, konkrétně proces s komunistou Rudolfem Slánským, kterého odstranila sama KSČ na nátlak Stalina. Podobnost procesu se Slánským a čarodějnicemi je v tom, že Slánský se také doznával k věcem, které v životě nespáchal a sám si navrhoval nejvyšší trest – trest smrti.²²³ Takto odvážně hovoří však až po sametové revoluci, v době natáčení filmu na otázku, proč točí *Kladivo na Čarodějnice*, opatrně odpověděl: „*Chci oživit lidské výpovědi, zachycené v soudních zápisech.*“²²⁴ Vávra podle toho volil i herecké obsazení. Do role hospodyně Zuzany obsadil Jiřinu Štěpničkovou, která sama strávila deset let ve vězení za neúspěšný pokus o emigraci.²²⁵ A do role záporné postavy inkvizitora Bobliga obsadil aktivního komunistu Vladimíra Šmerala.²²⁶ Na tomto filmu se opět podílel kameraman Josef Illík, který natáčel tentokrát na černobílý film.²²⁷

V prvním plánu *Kladiva na čarodějnice* můžeme sledovat historický film natočený podle skutečné události. S křesťanským dogmatismem se tu spojuje vraždění ve jménu Boha. To je reálná vrstva filmu. Pronikneme-li však za tuto tenkou hráz, objevíme skryté vazby spojující téměř vše, co se odehrálo na konci 17. století se situací v Československu v 50. letech 20. století. Míra autenticity byla v *Kladivu na čarodějnice* obsažena ve velkém rozsahu, o čemž svědčí Vávrova slova: „*Všechny postavy, jak je vidí divák v kině – i jak je slyší – skutečně*

²²² TAUSSIG P., Interview, In: Bonusový materiál na DVD *Kladivo na čarodějnice*.

²²³ VÁVRA O., Interview, In: Bonusový materiál na DVD *Kladivo na čarodějnice*.

²²⁴ ADAMEC, O., *Kladivo na čarodějnice, Záběr*, 1969, roč. 2, č. 10, s. 6.

²²⁵ Česko-Slovenská databáze, Jiřina Štěpničková [online], © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/1332-jirina-stepnickova/>

²²⁶ TAUSSIG P., Interview, In: Bonusový materiál na DVD *Kladivo na čarodějnice*.

²²⁷ V *Kladivu na čarodějnice* hraje Ilja Prachař, který hrál také v *Rodácích* a *O moravské zemi*.

žily, jednaly a mluvily jako v našem filmu. Některé teze a příhody jsou přímo převzaty ze spisu *Kladivo na čarodějnice*.^{228;229}

Z dobových článků vyplývá, že většina autorů záměrně (či z nevědomosti) alegorickou pointu filmu přehlíží. Většina autorů se věnuje *Kladivu* pouze z hlediska historického filmu anebo ho rozebírá formalisticky. Pouze Kučera se zamýšlí nad posláním celého filmu: „*To bylo období²³⁰, v němž se hodně mluvilo a přemýšlelo o rehabilitacích a v souvislosti s nimi i o procesech z padesátých let. Lze tedy lehce usoudit, že Vávra zvolil syžet Kladiva jako historickou paralelu k tehdy připomínaným procesům.*“²³¹ Této teorii napovídá i samotná výstavba filmu: „*Ve zpracování, jakým Vávra svůj film vystrojil, mizí divákovi kategorie soudce a obžalovaného, viny, nevin a trestu, spravedlnosti a nespravedlnosti života a smrti. Před jeho zrakem vytane jen postava člověka, jeho existence, která se však hroutí, vsakuje v se nepochopitelně, nakonec ústí do úplné desagregace člověka.*“²³²

Ani v současných časopiseckých textech se žádný z autorů o *Kladivo na čarodějnice* nezmiňuje nijak výrazně jako o nadčasové politické alegorii. I Škvorecký se o *Kladivo na čarodějnice* zmiňuje velmi stručně: „...*Kladivo na čarodějnice líčí procesy s čarodějnicemi v době českého baroka, ale míří samozřejmě k jiným procesům z doby mnohem nedávnější.*“²³³ Jak a čím už Škvorecký neuvádí. Podobně stroze se vyjadřují i Holubec s Václavkovou v knize *Panorama českého filmu*: „*Vazba na realitu politických procesů padesátých let je nepřehlédnutelná.*“²³⁴ To Žalman je o poznání otevřenější, v některých místech se odvolává na Kučera a jeho interpretaci *Kladiva* sám rozvíjí, když ho srovnává s pražskými procesy, čímž podtrhává slova samotného

²²⁸ Vávra tím myslí *Malleus maleficarum*.

²²⁹ HRABAS, J., *Kladivo na čarodějnice*, *Rudé právo*, 1970, 22. 1., s. 5.

²³⁰ Kučera mluví o roku 1967, ve kterém se natáčelo *Kladivo na čarodějnice*.

²³¹ KUČERA, J., Otakar Vávra a *Kladivo na čarodějnice*, *Film a doba*, 1970, roč. 16, č. 2, s. 91.

²³² KUČERA, J., Otakar Vávra a *Kladivo na čarodějnice*, *Film a doba*, 1970, roč. 16, č. 2, s. 91.

²³³ Všichni ti bystří mladí muži a ženy, s. 31.

²³⁴ *Panorama českého filmu*, s. 324.

Vávry: „*Také v pražských procesech se obžalovaní přiznávali k zločinům, jež nespáchali; i zde se museli falešné doznání učit a denuncovat své 'komplice'; řečeno s Vávrou, také v tomto případě mechanika procesu fungovala spolehlivě: spiknutí, podepřené 'teorií' o zostřujícím se třídním boji, vyžadovalo důkazy – a dostalo je.*“²³⁵ Podobnost soudobých praktik dále porovnává s inkvizicí: „*Pražské procesy byly výrazem nelidské brutality právě nastoleného politického režimu, jenž tvrdě bojoval proti nebezpečí 'druhého centra' - byly tedy nástrojem 'revolučního' teroru a tím srovnatelné s 'klasickým' obdobím inkvizice.*“²³⁶ I samotná doba, jak Žalman dále rozvíjí svou myšlenku, dávala Vávrovi prostor natočit film takového formátu: „*V šedesátých letech se již nedařilo dusit kritiku procesů a rehabilitaci tak, jak se to dařilo až dosud. Zhruba v polovině těchto let nabývá tato kritika na intenzitě, a právě tehdy přichází Vávra na myšlenku natočit *Kladivo na čarodějnice*. Spontánně, z vnitřní naléhavosti, nebo také proto, že se tu nabízela příležitost, jak se cestou umělecké okliky zapojit do kritické kampaně sledované širokou veřejností? Pro jednoznačnou odpověď chybějí důkazy.*“²³⁷ Žalman zde, podle mě, naráží na velmi důležitou otázku. Natočil Vávra film proto, že nesouhlasil se společenskou situací v tehdejší Československu nebo čistě z pragmatických důvodů, aby oslovil co největší počet diváků? Bylo jeho cílem vůbec natočit alegorickou výtku v takovém rozsahu nebo to byl pouze důsledek, který sám vyplynul z vnějších okolností? Na tuto otázku nedokázal odpovědět ani Vávra sám, neboť před sametovou revolucí neexistuje záznam, kde by tvrdil, že se jedná o odkaz na soudobou situaci. V neprospěch Vávry také mluví fakt, že vždy točil velmi konformní filmy. V době okupace točil filmy, které nacistům nevadily, v době po únoru 1948 točil prorežimní filmy, apod. Proč by tedy najednou tolik riskoval a natočil *Kladivo na čarodějnice*? Žalman tento problém shrnuje takto: „*Jisto je, že žádný z Vávrových četných historických filmů nekladl*

²³⁵ Umlčený film, s. 306.

²³⁶ Umlčený film, s. 307.

²³⁷ Umlčený film, s. 306.

*takové překážky interpretaci. Nechme stranou quasi-dokumentární pojetí Kladiva na čarodějnice; to, čím se tento film nejnápadněji odchyloval od dřívějšího, v podstatě tradičního pojetí Vávrovy historické tvorby, od její ideové průzračnosti a poučnosti, byla jeho myšlenková mnohoznačnost; a právě tato vlastnost, která všechnu tíhu úsudku přesouvala na diváka, se z dnešního pohledu poněkud paradoxně jeví jako největší pozitivum Kladiva na čarodějnice.*²³⁸ Žalman, stejně jako já, nechává tuto otázku stále otevřenou.

7.3 Proces s Rudolfem Slánským

Rudolf Slánský se narodil 31. července roku 1901 do židovské rodiny v Nezvěsticích. Velmi brzy se politicky angažoval a do KSČ vstoupil již v roce 1921. Od roku 1945 do roku 1951 byl generálním tajemníkem ÚV KSČ, čímž patřil spolu s Klementem Gottwaldem k nejmocnějším mužům v Československu. Při převratu v únoru 1948 „nesl značnou část zodpovědnosti za jeho násilné praktiky, policejní teror a justiční zvůli (...).“²³⁹ Stalinovy čistky proti nepřátelům uvnitř strany začaly v této době probíhat po celém východním bloku. „Konec září 1949 napsali Klement Gottwald a Rudolf Slánský Stalinovi dopis. Žádali sovětského diktátora o pomoc v boji proti nepřátelům, kteří se vloudili do strany a na vedoucí místa ve vládě.“²⁴⁰ Je otázkou zda by Slánský takto jednal, kdyby věděl, že si tím sám v podstatě podepsal rozsudek smrti. V Československu následuje velká vlna zatýkání a poprav, v plné míře se projevuje antisemitismus, většina zatčených představitelů KSČ jsou židé. Sionismus je vnímán jako podvrtné protistátní hnutí, podobně jako nacismus. 5. října 1950 byl zatčen Otto Šling, krajský tajemník KSČ v Brně a také žid.²⁴¹ A byl to právě on, kdo byl donucen udat hlavního

²³⁸ Umlčený film, s. 308.

²³⁹ MACH, V., Rudolf Slánský [online], © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_slanskyr.php

²⁴⁰ STRÖBINGER, R., *Vražda generálního tajemníka*, s. 53 (dále citováno jako *Vražda generálního tajemníka*).

²⁴¹ *Vražda generálního tajemníka*, s. 59.

představitele kontrarevolučního hnutí Rudolfa Slánského. Toto období je pro Slánského zlomové, upadá v nemilost Stalina a ani Klement Gottwald se neodvážil jít proti diktátorovi a Slánského se zastat. Je paradoxem, že ještě v červenci roku 1950 byl Slánský vyznamenán Řádem socialismu.²⁴² „S jeho jménem byl spojen teror proti demokratům, byl považován za likvidátora občanských svobod. Podle mínění většiny národa byl Slánský zodpovědný za pronásledování církví, za procesy proti politickým odpůrcům komunismu a za kolektivizaci venkova všemi prostředky proti vůli zemědělcům.“²⁴³ Zatčení Slánského proběhlo 23. listopadu 1951. Ve vězení je mučen a v lednu roku 1952 se pokusí neúspěšně o sebevraždu.²⁴⁴ Slánského odpor je zlomen a přiznává se k protistátní činnosti, proces s ním a dalšími politickými vězni začíná 20. listopadu 1952. „Inscenace byla pečlivě nacvičena. Všichni obžalovaní se naučili své výpovědi nazpaměť. Po celé dny byli zkoušeni, byly s nimi nacvičeny pohyby rukou i těla.“²⁴⁵ Slánský se před soudem přiznal „k špionáži, velezradě, sabotáži a prozrazení vojenského tajemství.“²⁴⁶ Ze 14 obžalovaných bylo 11 odsouzeno k trestu smrti, ostatní k doživotí. „Zůstává historickým paradoxem, že odsouzení byli svými vlastními soudruhy za zločiny, které nikdy nespáchali.“²⁴⁷ Poprava byla provedena 3. prosince 1952. „Mnozí svou smrt chápali jako nutnou oběť straně, jež poslouží vítězství socialismu.“²⁴⁸ V dubnu 1963 byl Slánský soudně rehabilitován.²⁴⁹

Z tohoto historického popisu je evidentní podobnost mezi vykonstruovanými procesy v Československu v 50. letech a inkvizičními procesy v *Kladivu na čarodějnice*.

²⁴² Vražda generálního tajemníka, s. 74.

²⁴³ Vražda generálního tajemníka, s. 76.

²⁴⁴ Vražda generálního tajemníka, s. 88.

²⁴⁵ Vražda generálního tajemníka, s. 90.

²⁴⁶ Vražda generálního tajemníka, s. 95.

²⁴⁷ Dějiny zemí koruny české 2, s. 270.

²⁴⁸ Československo v proměnách komunistického režimu, s. 115.

²⁴⁹ KOUDELKA, F., *Státní bezpečnost, 1954-1968*, s. 28.

8 ZÁVĚR

Cílem mé bakalářské práce bylo postihnout, jak bylo historické dění v Československu v období 1948 až 1968 reflektováno ve vybraných českých filmech. Historické pozadí jsem objektivně obsáhl pomocí dějepisných pramenů. Následně jsem provedl analýzu vybraných filmů, které jsem poté komparativní metodou srovnal s historickými fakty.

Bakalářská práce vychází z teoretického základu, deskriptivní metodou jsem charakterizoval významné historické události. Dále jsem objasnil interpretační metody a filmařské postupy. Výčtem jsem obsáhl filmy, kterých se daná problematika týkala, a popsal jsem, jaká historická témata reflektují. Vybral jsem tři typická témata, která jsem detailněji popsal a podrobil je komparaci se snímky zabývající se touto problematikou. K daným snímkům jsem poté přidal, pro dotvoření kontextuální souvislosti, reakce tisku, jak dobového, tak současného. Recenze a kritiky jsem poté obohatil o analytické vyjádření relevantní odborné literatury.

Kolektivizace, jako jedno z hlavních témat, obsahuje celou řadu prvků a aspektů komunistického režimu. Účelem nebylo pouze popsat průběh znárodnování, ale důraz byl kladen také na životní osudy, vztahy a humánní stránku celého procesu. Metody a praktiky, kterých se používalo při kolektivizaci, posloužily k odhalení skryté brutality totalitarismu. K tomuto tématu jsem zevrubné analýze podrobil snímky *Noc nevěsty* a *Všichni dobří rodáci*, které tuto problematiku reflektují nejvýrazněji. Tyto filmy jsou zároveň také velmi kvalitní po formální stránce. Film *O moravské zemi* jsem připojil z důvodu kontrastu, jak vypadá agitační prorežimní film oproti filmu kritickému. Tato komparace staví snímek *O moravské zemi* do pozice, ve které zřetelně vidíme ideologický podtext. Z komparace historických faktů a analýzy filmů

vyplývá, že *Noc Nevěsty* i *Všichni dobří rodáci* odrážejí tuto problematiku velmi autenticky a realisticky.

Dalším vybraným tématem byla StB, její charakteristika a metody, které používala. Toto téma částečně souvisí s předchozím, neboť StB byla využívána jako represivní aparát. Hlavním předmětem však bylo popsání zstrašovacích metod, brutality a strachu. Tyto aspekty plně obsahuje snímek *Ucho*, který jsem interpretoval a zasadil do historického kontextu. Režisér Karel Kachyňa svým filmařským uměním opět dokázal cit pro ztvárnění ponuré atmosféry, která odpovídá skutečné dějinné situaci.

Závěrečná část mé bakalářské práce pojednává o alegorických filmech. Vykonstruované procesy obecně a proces s Rudolfem Slánským konkrétně reflektuje alegorický film *Kladivo na čarodějnice*. Osud Slánského v sobě spojuje všechny prvky, které komunismus praktikoval. To on se zasadil o únorový převrat, dal souhlas k násilné kolektivizaci, využíval StB k teroru, přikazoval zatýkat politické odpůrce a nakonec se sám stal obětí. Ze snímku *Kladivo na čarodějnice* můžeme vyvodit mimo jiné výslechové metody, které mají komunismus a inkvizice společné, což dokazují historická fakta. Samotná oblast alegorických filmů je obtížná k interpretaci, ale i tak patří k obrazu historických událostí. Ze souhrnu alegorických filmů vyplývá žánrová pestrost a nejednota témat.

Cílem této bakalářské práce bylo zachytit a částečně zhodnotit komunistický totalitarismus v jeho, režimu nepoplatné, podobě prostřednictvím vybraných filmových děl. Teoretický základ a následný rozbor vybraných českých filmů posloužily k reflexi událostí, které se v Československu odehrály během let 1948 až 1968. Vybraní filmaři svým uměleckým vkladem přispěli velkou měrou k působivému zachycení komunistického totalitarismu. Ať už do svých děl promítli vlastní zážitky,

nebo stavěli svá vyprávění na fiktivních příbězích. V případě zkoumaných filmů však vždy s ohledem na historickou pravdivost a věrohodnost.

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

9.1 Bibliografie

BERGAN, Ronald. *Film: velký ilustrovaný průvodce*. Praha: Slovart, 2008. ISBN 978-807-3911-362.

BILÍK, Petr a Luboš PTÁČEK. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3954-7.

BLAŽEK, Petr, Karel JECH a Michal KUBÁLEK. *Akce "K": vyhnání sedláků a jejich rodin z usedlostí v padesátých letech : studie, seznamy a dokumenty*. 1. vyd. Praha: Pulchra, 2010. Testis, sv. 4. ISBN 80-873-7705-2.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176.

BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu: 2,000 filmů 1930-1996*. Vyd. 1. Praha: Cinema, 1996. ISBN 80-859-3309-8.

FIALA, Petr. *Komunismus v České republice: vývojové, systémové a ideové aspekty působení KSČM a dalších komunistických organizací v české politice*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Mezinárodní politologický ústav, 1999. ISBN 80-210-2249-3.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Vyd. 1. Překlad Tomáš Pekárek. Praha: Levné knihy KMa, 2008. ISBN 978-807-3095-802.

CHURANĚ, Milan. *Encyklopedie špionáže: ze zákulisí tajných služeb, zejména Státní bezpečnosti*. 2., přepracované a aktualizované vyd. Praha: Libri, 2000. ISBN 80-727-7020-9.

JECH, Karel. *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2008. Edice Moderní dějiny. ISBN 80-702-1902-5.

KAPLICKÝ, Václav. *Kladivo na čarodějnice*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

KOUDELKA, František. *Státní bezpečnost, 1954-1968: základní údaje*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1993. ISBN 80-852-7027-7.

METZ, Christian. *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991. ISBN 80-700-4064-5.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Vyd. 1. Editor Karel Tabery. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-802-0016-898.

PROCHÁZKA, Jan. *Kočár do Vídně; Svatá noc*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0300-1.

PŠENIČKOVÁ, Jana. *Zemědělské družstevnictví: kolektivizace zemědělství*. Vyd. 1. Praha: Státní ústřední archiv v Praze, 1998. ISBN 80-85475-51-0.

RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Vyd. 1. Praha: Oeconomica, 2010. ISBN 978-802-4516-967.

SLÁNSKÁ, Josefa. *Zpráva o mém muži*. Vyd. 1. Praha: Nakl. Svoboda, 1990. ISBN 80-205-0165-7.

STRÖBINGER, Rudolf. *Vražda generálního tajemníka: poslední Stalinův exemplární proces : soud s Rudolfem Slánským*. 2. vyd., v nakl. Petrov 1. vyd. Brno: Petrov, 1991. Knižnice Lidové demokracie, sv. 1. ISBN 80-852-4726-7.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-701-2055-X.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008. ISBN 978-807-3095-734.

ŽÁČEK, Pavel. *Boje o minulost: deset let vyrovnávání se s komunistickou minulostí : pokus o předběžnou bilanci*. 1. vyd. Brno: Barrister, 2000. ISBN 80-859-4748-X.

1001 filmů, které musíte vidět, než umřete. 2. vyd. Editor Steven Jay Schneider. Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2007. ISBN 978-80-242-1948-6.

Český hraný film. III, 1945-1960. Editor Ivana Tibitanzlová. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-102-1.

Český hraný film. IV, 1961-1970. Editor Ivana Tibitanzlová. Praha: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-7004-115-3.

Dějiny země Koruny české. 2., opr. a dopl. vyd. Editor Pavel Bělina, Jiří Pokorný. Praha: Paseka, 1993. ISBN 80-85192-60-8.

9.2 Periodika

ADAMEC, Oldřich. A tak trochu zpověď tvůrce. *Záběr*. 1968, roč. 1, č. 5, s. 3.

ADAMEC, Oldřich. Kladivo na čarodějnice. *Záběr*. 1969, roč. 2, č. 10, s. 6.

BYSTROV, Vladimír. Noc nevěsty v Benátkách. *Svobodné slovo*. 1967, 29. 8., s. 12.

DVOŘÁK, Jan. Jasného cesta k Rodákům. *Film a doba*. 1969, roč. 15, č. 7, s. 354-355.

FRANCL, Gustav. Hledání ztracených pravd. *Film a doba*. 1967, roč. 13, č. 11, s. 606.

FRANCL, Gustav. Návrat, znamenající krok vpřed. *Lidová demokracie*. 1968, 29. 2., s. 5.

HEJZLAR, Tomáš. Všichni dobří rodáci. *Svobodné slovo*. 1968, 10. 8., s. 3.

HRABAS, Jiří. Kladivo na čarodějnice. *Rudé právo*. 1970, 22. 1., s. 5.

JELEN, Josef. Všichni dobří rodáci. *Tvorba*. Zvl. vyd. 1969, č. 2, s. 12.

KAPEK, Ladislav. Noc nevěsty. *Kino*. 1967, roč. 22, č. 4, s. 9.

KAPEK, Ladislav. Třináct jarních známostí. *Kino*. 1968, roč. 23, č. 10, s. 8.

KLIMENT, Jan. V noci se dá zabloudit. *Kulturní tvorba*. 1967, roč. 5, č. 50, s. 13.

KOPANĚVOVÁ, Galina. Všichni dobří rodáci. *Mladá fronta*. 1969, 15. 5., s. 4.

KUČERA, Jan. Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice. *Film a doba*. 1970, roč. 16, č. 2, s. 91.

PROCHÁZKA, Karel. Jedna etapa mé činnosti skončila. *Lidová demokracie*. 1969, 5. 6., s. 4.

PROKOPOVÁ, Alena. Noc nevěsty: Karel Kachyňa vypráví syrovou baladu o fanatismu. *Cinema*. 2008, č. 11, s. 100. ISSN 1210-132X.

PŘÁDNÁ, Stanislava. O Uchu a Jiřině Bohdalové. *Scéna*. 1991, roč. 16, č. 5, s. 5.

TAUSSIG, Pavel. Vavříny z Cannes? Zavřít do trezoru!. *Instinkt*. 2008, roč. 7, č. 26, s. 62. ISSN 1213-774X.

TAUSSIG, Pavel. Když nejmocnější odposlouchávají. *Instinkt*. 2009, roč. 8, č. 8, s. 44. ISSN 1213-774X.

TUNYS, Ladislav. Noc nevěsty: natáčí Karel Kachyňa. *Československý voják*. 1967, roč. 16, č. 5, s. 49.

VAGADAY, Josef. Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu: Noc nevěsty. *Film a doba*. 1967, roč. 13, č. 9, s. 493.

VORÁČ, Jiří. Všichni dobří rodáci. *Illuminace*. 1999, roč. 11, č. 2, s. 177-179. ISSN 0862-397X.

VRCHOVECKÝ, Karel. O rodácích s rodákem Vojtěchem Jasným. *Lidová demokracie*. 1969, 10. 7., s. 5.

9.3 Internetové zdroje

Abchistory. Sametová revoluce – 17. listopad 1989 [online]. © 2004–2011 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://abchistory.cz/17-listopad-1989.htm>

ABZ slovník cizích slov. Heslo denotace [online]. © 2005-2006 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=denotace

ABZ slovník cizích slov. Heslo konotace [online]. © 2005-2006 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=konotace

ABZ slovník cizích slov. Heslo remake [online]. © 2005-2006 [cit. 2012-04-23]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=remake

ABZ slovník cizích slov. Heslo tropus [online]. © 2005-2006 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=tropus

Česko-Slovenská databáze. Jiřina Štěpničková [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/1332-jirina-stepnickova/>

Česko-Slovenská databáze. Kladivo na čarodějnice [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/9455-kladivo-na-carodejnice/>

Česko-Slovenská databáze. Noc nevěsty [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4964-noc-nevesty/>

Česko-Slovenská databáze. Ucho [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4983-ucho/>

Česko-Slovenská databáze. Všichni dobří rodáci [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4786-vsichni-dobri-rodaci/>

Filmová databáze. Ucho [online]. © 2003-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film/21619-ucho.html>

International movie database. Awards for Všichni dobry rodáci [online]. © 1990-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z:
<http://www.imdb.com/title/tt0063791/awards>

International movie database. Jan Procházka [online]. © 1990-2012 [cit. 2012-04-15]. Dostupné z:
<http://www.imdb.com/name/nm0698311/>

Národní filmový archiv. [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2012-04-16]. Dostupné z:
<http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>

KAFKA, Jan. Účtování normalizačního spisovatele s vlastní kněžskou minulostí. *Teologické texty* [online]. 2009, č. 4 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z:
<http://www.teologicketexty.cz/casopis/2009-4/Roman-Josefa-Jelena-Stin-katedraly.html>

MACH, Vladimír. Normalizace [online]. © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://totalita.cz/vysvetlivky/normalizace.php>

MACH, Vladimír. Rudolf Slánský [online]. © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z:
http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_slanskyr.php

RŮŽIČKA, Daniel. Jan Kliment [online]. © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z:
http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_klimentj.php

ŠÍR, Ondřej. Každá generace má svého Karla Čapka. *25fps* [online]. 2008, roč. 2, č. 21 [cit. 2012-04-15]. Dostupné z:
<http://25fps.cz/2008/kazda-generace-ma-sveho-karla-capka/>

VLČEK, Tomáš. Pražské jaro 1968 [online]. © 1999 - 2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z:
<http://www.totalita.cz/vysvetlivky/jaro68.php>

9.4 Filmy

Kladivo na čarodějnice [film]. Režie Otakar Vávra.

Noc nevěsty [film]. Režie Karel Kachyňa.

O moravské zemi [film]. Režie Antonín Kachlík.

Ucho [film]. Režie Karel Kachyňa.

Všichni dobří rodáci [film]. Režie Vojtěch Jasný.

TAUSSIG, Pavel. Interview. In: Bonusový materiál na DVD *Kladivo na čarodějnice*. DVD Zlatá kolekce českých filmů, 13. 2. 2012.

VÁVRA, Otakar. Interview. In: Bonusový materiál na DVD *Kladivo na čarodějnice*. DVD Zlatá kolekce českých filmů, 13. 2. 2012.

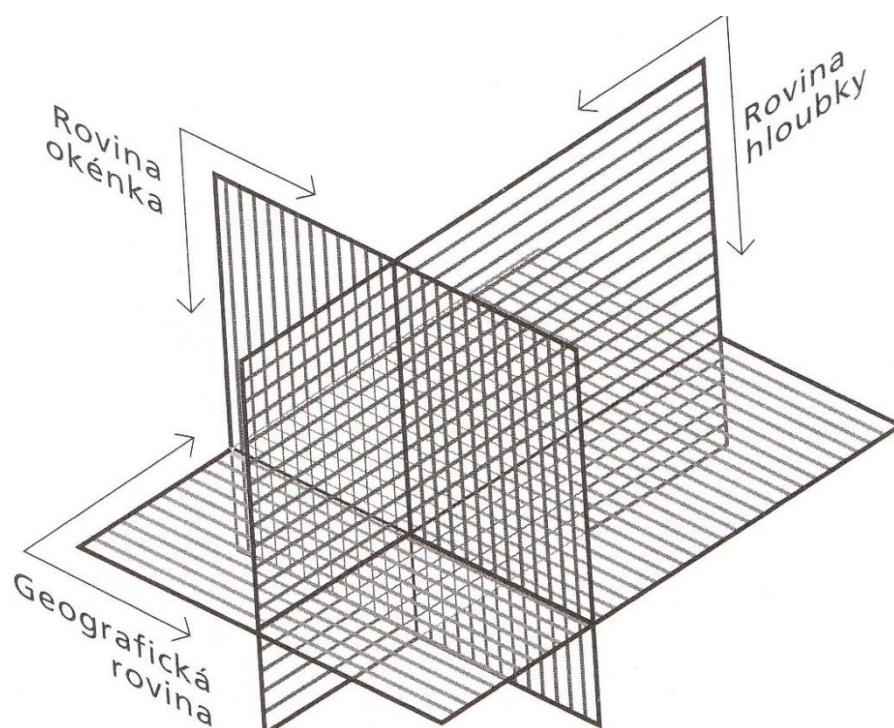
10 RESUMÉ

The topic of my work is a *Reflection historical events in the years 1948-1968 in chosen Czech movies*. This work is about movies and history. It is divided into a theoretical and a practical part. The first mentioned depicts the historical conditions of life in Czechoslovakia, and important events and changes that happened. Then you can find there a general characterization of the film as an art. It also discusses the methods of the interpretation and the means of the film which are used to show a specific issue. And finally the summary of films treating the image of the society in the given period is stated.

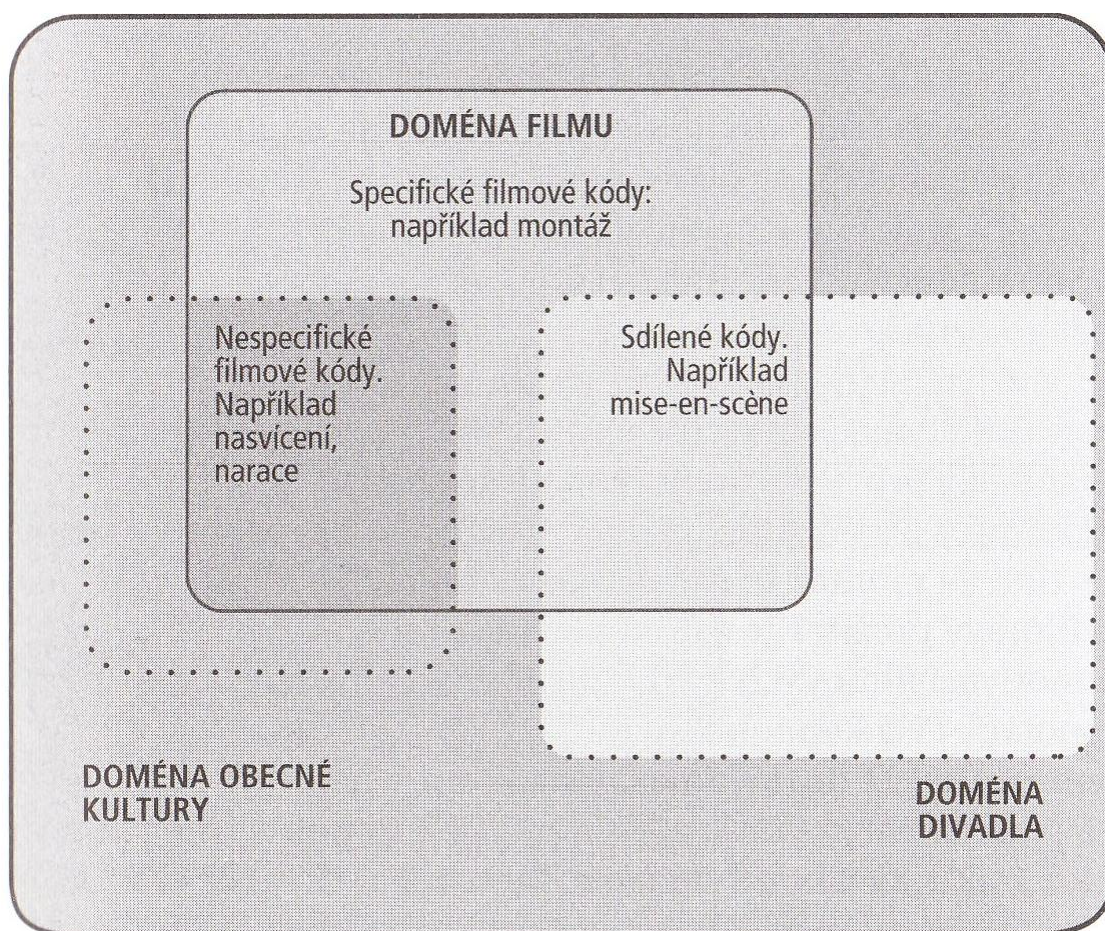
The practical part deals with the detailed analysis of the selected films as well as its historical circumstances. The first topic raise the issue of collectivization, as discussed in movies *Noc nevěsty* directed by Karel Kachyňa and *Všichni dobří rodáci* directed by Vojtěch Jasný. An ideological film *O moravské zemi* by Antonín Kachlík is stated in order to show a contrast with two above mentioned movies. The second issue is the function of State Security which is illustrated by the film *Ucho* directed also by Karel Kachyňa. The last chapter consists of allegorical films with focus on the film *Kladivo na čarodějnice* directed by Otakar Vávra. This movie corresponds to the topic of trumped-up judicial process, more specifically it deals with the trial with Rudolf Slánský.

The work connects two different fragments – film and history. This bachelor thesis reflects history via the art of film.

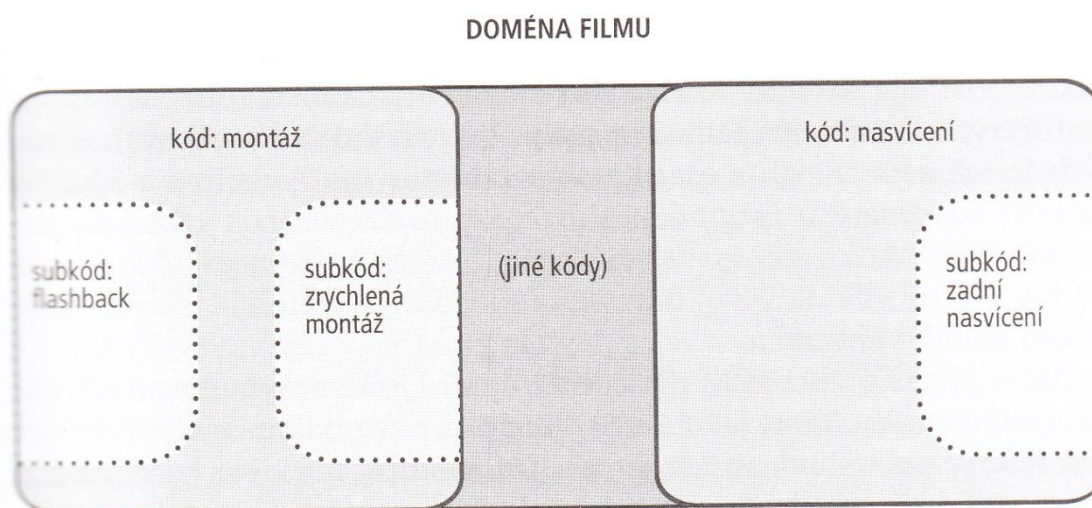
11 PŘÍLOHA



Obrázek 1 Jak číst film, s. 188. Tři kompoziční roviny: Rovina obrazu; geografie fotografického prostoru; osa hloubky ostrosti.



Obrázek 2 Jak číst film, s. 425. Teorie množin: specifické, nespecifické a sdílené kódy.



Obrázek 3 Jak číst film, s. 427. Teorie množin: kódy a subkódy.

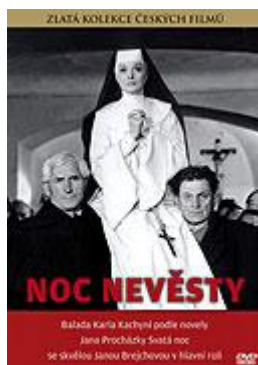
Filmografické údaje:

Noc nevěsty (Nun's Night, The)

R: Karel Kachyňa **V:** Filmové studio Barrandov, 1967 **Sk:** Šmída - Fikar **Dr:** Vladimír Kalina, Radoslav Selucký **VV:** Kučera Jaroslav (výroba) **N:** novela Svatá noc **S:** Jan

Procházka, Karel Kachyňa **TS:** Karel Kachyňa **PR:** Milada Mikešová **AR:** Stanislava Hutková, Jaroslava Čapková **K:** Josef Illík **AK:** Josef Pávek **Hu:** Novák Jan (skladatel); archivní – píseň Nesem vám noviny **Nahr:** FISYO **Dir:** František Belfín **T:** Tomáš Bečák **Zp:** sbor **Arch:** Leoš Karen **Kost:** František Sadílek, Marie Broncová **Ma:** Stanislav Petřek **St:** Miroslav Hájek **Zv:** Jiří Lenoš **Op:** František Zábrodský **H:** Jana Brejchová (jeptiška zvaná Slečna, roz.Konvali), Mnislav Hofmann (předseda Picin), Gustáv Valach (obecní blázen Ambrož), Josef Kemr (farář), Josef Elsner (rolník Jan Šabatka), Čestmír Řanda (rolník Alois Skovajs), Jaroslav Moučka (rolník Vitásek), Josef Větrovec (rolník Josef Bařina), Valerie Kaplanová (Filipa, Picinova družka), Libuše Havelková (rolnice Klára Jedličková), Karel Houska (kostelník Tapa), Zdeněk Kryzánek (hajný), Adam Matejka (hrobník Gustav), Anna Kratochvílová (Anna, hrobníková žena), Jaroslava Vysloužilová (Bařinova žena), Petr Svojtka (Karel, Skovajsův syn), Jiří Klem (učitel), Eva Foustková (stařena), Josefa Pechlátová (stařena), Marie Mašková (stařena), Luisa Kollingerová (stařena), Josef Koza (milicionář), Novotný Antonín (2) (milicionář), Ladislav Kazda (strážmistr VB), Lubomíra Willigová (Skovajsova žena), Jan Kraus (kluk Martin), Magdaléna Holendrová (dítě), Vladimír Očenášek (dítě), Simona Uhlířová (dítě), Eva Dyková (družička, Slečna jako dítě), Ladislav Gzela (vesničan), Pavel Handl (voják), Miloš Vávra (voják), VI. Pokorný (výrostek), Jozef Sodoma (vesničan), Jindra Rathová (vesnická žena), Abrhám Josef [dab] (hlas Karla Skovajse) **Spol:** D. Fišerová, Leopold Zeman **Fo:** 35 mm **Ve:** česká **D:** Ústřední půjčovna filmů **Pr:** 15.12.1967

Zdroj: Národní filmový archiv [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>



Obrázek 4 Plakát *Noc nevěsty*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Noc nevěsty* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4964-noc-nevesty/>



Obrázek 5 Plakát *Noc nevěsty*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Noc nevěsty* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4964-noc-nevesty/>



Obrázek 6 *Noc nevěsty* [film]. Režie Karel Kachyňa. 88. minuta - Picin (Mnislav Hofman) se chystá vystřelit.

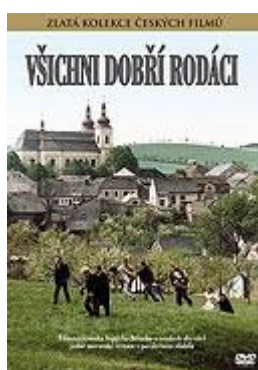
Filmografické údaje:

Všichni dobří rodáci (All Good Fellow-Countrymen)

R: Vojtěch Jasný **V:** Filmové studio Barrandov, 1968 **Sk:** Šmída - Fikar **Dr:** Václav Nývlt **VV:** Jaroslav Jílovec **N:** Vojtěch Jasný **S:** Vojtěch Jasný **TS:** Vojtěch Jasný **PR:** Jaromír Dvořáček **AR:** Lubomír Břinčil, Ladislava Boudová **K:** Jaroslav Kučera **DK:** Karel Ludvík **AK:** Jiří Pospíšil **Hu:** Svatopluk Havelka; archivní – Ruggiero Leoncavallo: převzatá Komedianti /I Pagliacci/, Svatopluk Havelka: píseň Oslavná úvodní píseň, píseň Chválu vzdejme, píseň Vrt' se, děvča, píseň Ej, svítlo slunéčko, Josef Šustr: píseň Kladno, ty černé Kladno, píseň Holka neznámá, dej mi na dráma, bych si zakouřit moh', Jaroslav Kříčka: píseň Bábincin maršovský valčík, píseň Byla noc krásná májová, píseň Pilo by se, pilo, píseň Čerešničky, čerešničky, čerešně, píseň Padá, padá rosenka, Ruggiero Leoncavallo: píseň Směj se, paňáco, píseň Na osice listí vadne, Václav Dobiáš: píseň Budujeme (Teď když máme co jsme chtěli), Seidel Jan (hudba): píseň Kupředu, zpátky ni krok **Nahr:** FISYO **Dir:** Štěpán Koníček **T:** Pavel Kopta, Jindřich Tydrych, Petr Kříčka **Zp:** sbor, Václav Babka, Drahomíra Hofmanová, Vladimír Menšík, Lubomír Kostelka, Waldemar Matuška, Karel Augusta **Arch:** Karel Lier **Výt:** Ester

Krumbachová **Kost:** Ester Krumbachová, František Zapletal, Vlasta Malíková **Ma:** Oldřich Mach, Vlasta Matuchová **St:** Miroslav Hájek, Jan Kučera **Zv:** Dobroslav Šrámek **Op:** František Unčovský **kom:** Martin Růžek **H:** Radoslav Brzobohatý (sedlák František), Věra Galatíková (Františkova žena), Vlastimil Brodský (varhaník Očenáš, předseda KSC), Eva Blažková (Očenášova žena), Waldemar Matuška (sedlák Zášinek), Marie Málková (Zdena, Zášinkova žena), Vladimír Menšík (Jořka Pyřk zvaný Kradák), Pavel Pavlovský (listonoš Bertin), Drahomíra Hofmanová (vdova Macháčová zvaná Veselá vdova), Václav Babka (krejčí Franta zvaný Lampa), Růžena Merunková (Lampova žena), Jiří Tomek (polír Máčala, tajemník národního v), Václav Lohniský (domkář Zejvala, předseda družstva), Ilja Prachař (fotograf Josef Plecmera), Jaroslava Vysloužilová (Fana, Plecmerova žena), Karel Augusta (zedník Joza Trňa), Helena Růžičková (hostinská Božka), Zdeněk Kutil (Arnošt), Jaroslava Tichá (Anděla, Zášinkova hospodyně), Oldřich Slavík (kaplan), Alexandra Korytová (Marie, Františkova dcera, jako dítě), Michaela Černá (Marie, Františkova dcera, jako dívka), Josef Hlinomaz (malíř Frajz), Svatopluk Skládal (obchodník Juchta), Karel Vochoč (Peton, nový předseda národního výb), Vladimír Ptáček (řezník Rabona), Milan Sandhaus (sedlák Jindřich Kurfiřt), Ivana Bílková (Kurfiřtova žena), Oldřich Velen (příslušník VB), Ludmila Lebedová (učitelka), Oldřich Vykypěl (farář), Lubomír Kostelka (Véna), Jiří Kodet (příslušník SNB s knírkem), Jindřich Bonaventura (tajný), Bohumil Koška (tajný), Jaromír Knittl (tajný), Josef Dziedzic (hudebník), Jaromír Hons (hudebník), Otakar Horký (hudebník), Adolf Peterka (sedlák), Miroslav Částek (saxofonista), František Kašpar (ladič), Jana Marková (Emča), Novák Zdeněk (2) (zapisovatel Peroutka), Bohuš Pastorek (lékař), Plachý Jiří (2) (Fanoš), Jan Báča, Milada Burešová, Antonín Divoký, Dostál František (2), Leopold Fric, Jan Mauer, Anna Navrátilová, Jiří Němec, Rudolf Staud, Jan Štafa, František Unčovský **Chor:** Karel Vrtiška, Olga Ferebauerová **Spol:** Vilemína Binterová, Josef Kraus **Stp:** 116.00 **Fo:** 35 mm **Ve:** česká **D:** Ústřední půjčovna filmů **Pr:** 04.07.1969

Zdroj: Národní filmový archiv [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>



Obrázek 7 Plakát *Všichni dobří rodáci*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Všichni dobří rodáci* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4786-vsichni-dobri-rodaci/>



Obrázek 8 Plakát *Všichni dobří rodáci*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Všichni dobří rodáci* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfid.cz/film/4786-vsichni-dobri-rodaci/>



Obrázek 9 *Všichni dobří rodáci* [film]. Režie Vojtěch Jasný. 19. minuta - úchvatná scéna, za rozbřesku se rodáci vracejí domů.

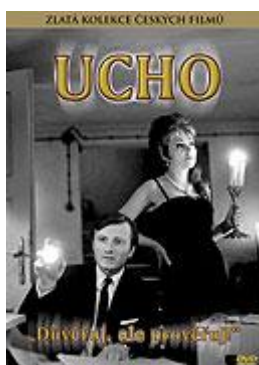
Filmografické údaje:

Ucho (Ear,The)

R: Karel Kachyňa **V:** Filmové studio Barrandov, 1970 **Sk:** Švabík - Procházka **VV:** Karel Vejřík **N:** Jan Procházka **S:** Jan Procházka, Karel Kachyňa **TS:** Karel Kachyňa **PR:** Milada Mikešová **AR:** Karel Brchel, Jaroslava Čapková **K:** Josef Illík **DK:** Adolf Hejzlar **AK:** Jan Hanzal **Hu:** Svatopluk Havelka; archivní – Ferdinand Heller: převzatá Česká beseda **Nahr:** Kühnův smíšený sbor, FISYO **Dir:** Pavel Kühn **Arch:** Oldřich Okáč **Výtv:** Ester

Krumbachová **Kost:** Ester Krumbachová, Dagmar Krausová, Poláková Dana (2) **Ma:** Stanislav Petřek, Jiří Nevažil, Anna Volšičková **St:** Miroslav Hájek **Zv:** Jiří Lenoč **H:** Radoslav Brzobohatý (Ludvík, náměstek ministra), Jiřina Bohdalová (Anna, Ludvíkova žena), Jiří Císler (tajný Standa, Ludvíkův známý z voj), Miloslav Holub (ruský generál), Milica Kolofíková (žena na recepci), Jaroslav Moučka (Vagera), Ladislav Křiváček (tajný), Alois Mottl (tajný), František Němec (tajný), Bronislav Poloczek (tajný), Josef Šulc (tajný), Jan Teplý (tajný), Bořivoj Navrátil (Cejnar), Jindřich Narenta (ministrův tajemník), Gustav Opočenský (Soudruh), Ivan Palúch (důstojník StB), Daniela Pokorná (Vlasta z Broumova), Lubor Tokoš (ministr), Karel Vlček (pořadatel), Karel Vašíček (básník), Alice Auspergerová (mladá Ruska), Jan Bartoš (inženýr), Ladislav Krečmer (plukovník), Jana Hana Duffková (žena na recepci), Galina Kopaněva (žena na recepci), Zdeněk Hradilák (muž s vázou), Hynek Kubasta (major), Miroslav Nesvadba (Bedřich), Vladimír Zátka (Ludvík, syn Anny a Ludvíka), Senta Wollnerová (dáma), Babický (řidič Vlád'a), Hanuš (řidič Jindřich), Vondráček (zaměstnanec ministerstva), Tlapák (mladík), Popov (pobočník generála) **Spol:** Vilemína Binterová, Jitka Šulcová, Jan Křákal **Stp:** 094.00 **Fo:** 35 mm **Ve:** česká **D:** Ústřední půjčovna filmů **Pr:** 00.01.1990

Zdroj: Národní filmový archiv [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>



Obrázek 10 Plakát *Ucho*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Ucho* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4983-ucho/>



Obrázek 11 Plakát *Ucho*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Ucho* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/4983-ucho/>



Obrázek 12 *Ucho* [film]. Režie Karel Kachyňa. 91. minuta - Ludvík (Radoslav Brzobohatý) spolu s Annou (Jiřina Bohdalová) se právě dozvěděli o Ludvíkově jmenování na post ministra - oba nechápou.

Filmografické údaje:

Kladivo na čarodějnice (Witch Hunt, The)

R: Otakar Vávra **V:** Filmové studio Barrandov, 1969 **Sk:** Šebor - Bor **VV:** Jaroslav Solnička **N:** román Kladivo na čarodějnice **S:** Otakar Vávra, Ester Krumbachová **TS:** Otakar Vávra, Ester Krumbachová **PR:** Milan Jonáš **AR:** Milan Klacek, I. Krkošková, Dagmar Nováková **K:** Josef Illík **DK:** Adolf Hejzlar **Hu:** Jiří Srnka; archivní – Antonio Vivaldi převzatá, Adam Václav Michna z Otradovic převzatá, Jiří Srnka: píseň Vojenská píseň **Nahr:** FISYO, Česká filharmonie, Pražští madrigalisté **T:** Ester Krumbachová **Zp:** Pražští madrigalisté **Arch:** Karel Škvor **Výtv:** Ester Krumbachová **Kost:** Jarmila Konečná, Věnceslava Růžičková, Blažena Ševčíková **Ma:** Jiří Šimon, Libuše Švejdvová, J. Novák **St:** Antonín Zelenka **Zv:** František Strangmüller **Op:** Menci Václav prof.PhDr.ing.arch., František Spurný **H:** Elo Romančík (děkan Kryštof Alois Lautner), Vladimír Šmeral (inkvizitor Jindřich František Bobl), Soňa Valentová (kuchařka Zuzana Voglicková), Josef Kemr (písař Ignác), Lola Skrbková (žebračka Maryna Schuchová), Jiřina Štěpničková (porodní bába Dorota Groerová), Marie Nademlejnská (kořenářka Davidka), Miriam Kantorková (lazebnice Dorota Tobiášová), Lubor Tokoš (barvíř Kašpar Sattler), Blažena Holišová (Marie, Sattlerova žena), Jaroslava Obermaierová (Alžběta zvaná Lízl, dcera Sattlerova), Jiří Holý (farář König), Rudolf Krátký (bývalý soudce Kašpar Hutter), Čestmír Řanda (děkan Vojtěch Winkler), Blanka Waleská (hraběnka de Galle), Martin

Růžek (biskup), Josef Bláha (hrabě Šternberk, státní sekretář), Eduard Cupák (farář Schmidt), Ilja Prachař (rychtář Gaup), Gustav Opočenský (sekretář Schmidt, bratr faráře), Václav Lohniský (mnich), Štěpán Zemánek (Vinarský), František Holar (kat Jakub Hay zvaný Jokl), Zdeněk Kryzánek (lesmistr Zeidler, přisedící), Miloš Willig (JUDr.Mayer), Josef Mixa (sluha Florian), Josef Elsner (hejtman), Karel Bělohradský (biřic), Karel Čížek (biřic), Zdeněk Dohnal (biřic), Eduard Pavlíček (biřic), Jan Pohan (biřic), Marie Cingrošová (matka s dítětem), Ladislav Gzela (žebrák), Miloš Hájek (mydlář Jan Přerovský), Zdeněk Hodr (Vraný), Jiří Hurta (mnich), Zbyněk Jirmář (Grescenius), Jiří Lír (sekretář soudu), Vladimír Navrátil (lokaj), Jindřiška Gabriela Preissová (měštka), Prokeš Jan (2) (Umlauf), Boleslava Svobodová (lazebnice), Vladimír Švábík (sluha), Alois Vachek (kostelník Bittner), Zbyněk Bruthans (Carolus), M. Kapoun (ministrant), Ivana Horká (cechmistrová), E. Lázníčková (cechmistrová), Yvona Odehnalová (cechmistrová), M. Svoboda (starý dozorce), J. Umlauf (mrzák), I. Bobková (tanečnice), Zdeněk Derka (tanečník), J. Janovcová (tanečnice), O. Mazůrek (tanečník), Vladislav Šebesta (tanečník), M. Ždánská (tanečnice), Otakar Rademacher (pomocník kata), J. Bartoš (pomocník kata), L. Kot (pomocník kata), Zuzana Rumlová (nahá žena), Yvonne Kodoňová (nahá žena), L. Divišová (nahá žena), E. Maragnová (nahá žena), S. Procházková (nahá žena), R. Propperová (nahá žena), L. Šindlerová (nahá žena) **Spol:** Irena Hrušková, Eliška Švarcová, Jan Kňákal **Fo:** 35 mm **Ve:** česká **D:** Ústřední půjčovna filmů **Pr:** 23.01.1970

Zdroj: Národní filmový archiv [online]. © 2008 ANF DATA [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm/cz/obsah/index.html>



Obrázek 13 Plakát *Kladivo na čarodějnice*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Kladivo na čarodějnice* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/9455-kladivo-na-carodejnice/>



Obrázek 14 *Kladivo na čarodějnice*. Zdroj: Česko-Slovenská databáze. *Kladivo na čarodějnice* [online]. © 2001-2012 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/9455-kladivo-na-carodejnice/>



Obrázek 15 *Kladivo na čarodějnice* [film]. Režie Otakar Vávra. 74. minuta - Ignác (Josef Kemr) „nachází“ Signum diabolicum na těle Zuzany (Soňa Valentová).