

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra teorie a dějin dramatických umění

**Motivika osobní historie ve vybraném díle
autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka**

Bakalářská práce

Petr Bílek

Obor: Filmová věda / Žurnalistika

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Olomouc 2011

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 15. 04. 2011

Děkuji vedoucímu své odborné práce, Mgr. Petru Bilíkovi, Ph.D., za odbornou pomoc, cenné rady a podnětné připomínky při zpracování bakalářské diplomové práce a paní Lence Procházkové za poskytnutí cenných informací.

Obsah

Obsah	4
1. Úvod	5
2. Politické a kulturní prostředí Československa v letech 1945 -1970	8
2.1. Československý film v 50. letech	8
2.2. Vývoj československého venkova po 2. světové válce	12
2.3. Komunismus a církve na území Československa po 2. světové válce ..	17
2.4. Politická situace v letech 1956 - 1968	20
3. Autorská dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka - Život a dílo	26
3.1. Karel Kachyňa: Životopis	26
3.2. Umělecký vývoj Karla Kachyni	28
3.3. Jan Procházka: Životopis	31
3.4. Umělecký vývoj Jana Procházky	37
3.5. Tvorba autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka	39
4. Motivy z okruhu venkova - rozbor motivů snímku <i>Noc nevěsty</i>	45
4.1. Motiv rodiny	46
4.2. Motiv víry	47
4.3. Motiv zestátnění	52
5. Motivy z okruhu města - rozbor filmu <i>Ucho</i>	58
5.1. Motiv moci	59
5.2. Motiv osobního strachu	62
6. Závěr	67
Anotace	69
Annotation	70
Prameny	71
Použitá literatura	72
Příloha 1. Rozhovor s Lenkou Procházkovou	76
Příloha 2. Seznam děl Karla Kachyni a Jana Procházky	81
Příloha 3. Vybrané nerealizované části filmu <i>Ucho</i>	86

1. Úvod

Ve své bakalářské práci se věnuji historii českého filmu v období mezi koncem 2. světové války a koncem 60. let. Konkrétně jsem si vybral filmy autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka.

Společná tvorba obou umělců prochází dvěma obdobími naší kulturní historie. Oba začínají tvořit na začátku 50. let a svými díly jdou v souladu s tehdejší oficiální kulturou. Jejich začátky jsou poznamenány silnou komunistickou ideou, mladé poválečné generaci blízkou. S postupným selháváním systému a odhalováním zločinů 50. let dochází k oslabování jejich komunistického přesvědčení. Během 60. let se obsah i forma jejich díla mění a přibližuje se k proudu Československé nové vlny.

V druhé polovině 60. let jejich společná tvorba tematicky i formálně vrcholí filmy ukazujícími historii, kterou sami autoři prožili. Snímky z tohoto období zobrazují historii na příběhu konkrétních postav. Některými motivy se autoři vrací k předchozím dílům, některé jsou zde zcela nové. Autoři se je však, oproti dřívější tvorbě, snaží vyprávět bez ideového zabarvení, tak, jak je sami vnímali.

Právě tento fenomén jsem se rozhodl zkoumat ve své bakalářské práci. Výběrem motivů, jejich rozborem a vztažením k historickému kontextu bych rád poukázal na souvislost s osobní historií autorů.

Na základě rámcového rozboru tvorby obou autorů jsem si vybral dva společné filmy režirované Karlem Kachyňou podle scénáře Jana Procházky. Díla jsem zvolil tak, abych získal co nejširší škálu motivů. Pro zobrazení prostředí venkova jsem zvolil snímek *Noc nevěsty* (1967). Motivy z okruhu města

vykresluje snímek *Ucho* (1969). Oba tyto snímky se dotýkají jiné doby. I doba jejich vzniku je rozdílná, ač byly natočeny krátce po sobě. Zatímco *Noc nevěsty* vznikla v roce 1967, tedy v období velkého kulturního a politického uvolnění, tak o dva roky později, v době vzniku *Ucha*, bylo Československo okupováno vojsky Varšavské smlouvy. Veškeré reformátorské a společenské nadšení 60. let vystřídal strach o vlastní bezpečnost i obavy z ohrožení rodinných příslušníků, zvláště u společensky oblíbeného a politicky činného Jana Procházky.

Pro správné pochopení a analýzu postav a motivů je důležitá znalost historického a společenského kontextu. Proto druhou kapitolu věnuji stručnému shrnutí událostí spojených s analyzovanými motivy a vývojem tvorby obou autorů.

Ve třetí kapitole se zaměřuji na životy a tvorbu obou autorů, tak, abych mohl co nejlépe postihnout jejich osobnostní, názorový vývoj a ideje, jež zastávali. Věnuji se zvláště životu obou autorů, vývoji jejich individuální tvorby a v poslední podkapitole potom tvorby společné.

Ve čtvrté kapitole rozebírám motivy filmu *Noc nevěsty*, a to konkrétně motiv víry, motiv zestátňování a motiv rodiny.

V páté kapitole zkoumám vybrané motivy moci a osobního strachu ve filmu *Ucho*.

Pro přístup k jednotlivým motivům jsem si upravil metodu, kterou používá Jan Bernard ve své knize *Odvaha pro všední den*¹, popisující dílo Evalda Schorma. Nejedná se o jednotnou analytickou metodu, ale spíše o snahu nalezení klíče

¹ BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994, 199 s. ISBN 80-85625-27-X.

k chování postav na základě historicko-kulturních skutečností a zkušeností autorů.

Literaturu, ze které jsem vycházel, dělím do několika skupin. Údaje o konkrétním historickém vývoji jsem čerpal především z historických studií Jana Kaplana a z dobových dokumentů. Ke kompletaci životopisů autorů jsem použil odbornou filmovou literaturu, životopis Jana Procházky sestavený Borisem Jachninem. Cenné informace mi poskytly též vybrané rozhovory s autory, jejich kolegy, rodinou a přáteli, a publicistické články Jana Procházky. Dalšími zdroji k filmu *Ucho a Noc nevěsty*, které jsem použil, byly pracovní verze scénáře a jeho nerealizované části z archívu Památníku národního písemnictví v Praze. Úryvky z nich přikládám jako přílohu č. 3. V mém bádání mi pomohla i dcera Jana Procházky, spisovatelka Lenka Procházková. Rozhovor s ní je obsahem přílohy č. 1 mé práce.

Toto téma jsem si zvolil proto, že český film mě velmi zajímá a je předmětem mého dlouhodobého zájmu. Zkoumám především osobnost Jana Procházky, která je pro mě velmi zajímavá rozsahem svých literárních činností, politickou kariérou i prací pro mládež. Zároveň je mi blízký filmařský styl Karla Kachyni, zejména jeho kamera a cit pro záběr.

2. Politické a kulturní prostředí Československa v letech 1945 - 1970

V první podkapitole se zabývám poválečným filmem, v jehož rámci začínal Karel Kachyňa tvořit. V druhé a třetí podkapitole se věnuji konkrétním sociokulturním tématům. Tedy tématu vztahu komunismu a církve, nezbytnému pro analýzu motivu víry ve filmu *Noc nevěsty*, a tématu vývoje československého venkova, jehož znalost je podstatná při analýze motivu zestátnění. Čtvrtá podkapitola pak ukazuje vývoj společnosti a politiky během společné tvorby obou filmařů.

2.1. Československý film v 50. letech

Tuto podkapitolu věnuji vývoji československé kinematografie od 2. světové války do konce 50. let. Ukazuje směry a tendence v kinematografii jak v době krátkého uvolnění tvůrčích možností po konci fašistické diktatury, tak v následném období služby filmu vládnoucí ideologii.

Rozvinutý prvorepublikový filmový průmysl byl považován za velmi významné průmyslové odvětví. Proto byl, jako jeden z prvních, zestátněn téměř ihned po skončení 2. světové války. Stalo se tak na základě dekretu prezidenta E. Beneše ze srpna roku 1945². Film se tak stal prvním oficiálně zestátněným odvětvím. „*Filmaři doufali, že poválečné uspořádání filmového*

2 Přesný název dekretu zněl Opatření v oblasti filmu a byl vydán 11. srpna 1945. - PTÁČKOVÁ, Jiřina. *Benešovy dekrety*. 1. vyd., Praha: Adonai, 2002, s. 10.

průmyslu v rámci státního hospodářství umožní nezávislost tvůrců na komerčních zájmech investorů."³

V období mezi lety 1945 a 1948 docházelo k rozvoji kinematografie, premiéru měla řada filmů, které se začaly natáčet ještě během války, například *Rozina Sebranec* (1945) Otakara Vávry nebo *Řeka čaruje* (1945) Václava Kršky. Začaly se objevovat první filmové reakce na válku, například *Cesta k barikádám* (1946) Otakara Vávry, *Daleká cesta* (1948) Alfréda Radoka, *Uloupená hranice* (1946) Jiřího Weisse. Z odlehčených žánrů byla natočena komedie *Nikdo nic neví* (1947) Josefa Macha nebo historická fraška *Nezbedný bakalář* (1946) Otakara Vávry. Filmem *Varúj!* (1946) navazuje Martin Frič na spolupráci s Paľo Bielikem, a otevírá tak poválečnou éru slovenské kinematografie.

Velmi významným momentem je založení Československého filmového ústavu jako profesní filmové instituce a následné založení filmové školy. „*FAMU vzniká v rámci AMU v Praze fakticky akademickým rokem 1946 - 47 jako pátá filmová škola na světě - po Moskvě, Berlíně, Římu a Paříži. První uchazeči zde mohli studovat režii, dramaturgii a filmový obraz.*“⁴ Hlavními iniciátory vzniku FAMU jsou režiséři Otakar Vávra a Jindřich Honzl. Do jejího prvního ročníku nastupují pozdější významní režiséři, např. Vojtěch Jasný nebo Štefan Uher. Mezi prvními studenty je i Karel Kachyňa.

V roce 1948 přebírá moc komunistická strana. Kultura se dostává do útlumu, dochází k likvidaci nebo odchodu části české inteligence - emigruje např. Jiří Voskovec, Ferdinand

³ BILÍK, Petr. Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). In PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. 1. vyd., Olomouc: Rubico, 2000, s. 88.

⁴ BERNARD, Jan. FAMU. In KRATOCHVÍLOVÁ, Marie (ed.). *AMU= DAMU + FAMU + HAMU*. 1. vyd., Praha: Nakladatelství AMU, 2006, s. 32.

Peroutka, Pavel Tigríd nebo František Čáp. Veškeré oficiální umění musí být z nařízení strany tendenční a nést revoluci.

Jedním z nejvíce postižených uměleckých odvětví se stává film, který je po sovětském vzoru vyhlášen jako hlavní nástroj propagandy. Oficiální ideologie jasně stanovila témata a motivy, jimž by se měli režiséři věnovat.

V první řadě to byla oslava nového režimu a práce. Tomu se věnovaly filmy *Železný dědek* (1948) Václava Kubásky, *Zítř se bude tančit všude* (1952) Vladimíra Vlčka nebo *Karhanova parta* (1952) Václava Wassermana.

Dalším okruhem filmařského zájmu byl pokrok na venkově a obraz socialistické vesnice vůbec. Filmy si drží schematičnost a jednoduchost, avšak proti výše zmiňovaným veselohrám přibývá motiv nepřítele, jehož je třeba porazit. Tím je ve většině případů bohatý sedlák, církev nebo řidčeji nepřátelský agent, obecně řečí ideologie „nepřátelé socialismu“. Kladní hrdinové, zastánci kolektivizace a společného hospodaření, pocházejí většinou z řad mladých lidí. Ti důslednou prací s pomocí kolektivu vždy zvítězí nad nepřáteli i nepřízní přírody a vyzdvihnou klady nového zřízení. Typickými příklady jsou *Žízeň* (1949) Václava Kubásky, *Není stále zamračeno* (1950) Karla Kachyni a Vojtěcha Jasného a *Slepice a kostelník* (1950) Oldřicha Lipského a Jana Strejčka.⁵

Ještě agresivněji se hon na nepřítele projevuje v dobrodružném žánru. Byly to snímky tematizující protistátní činnost reakce, například *Akce B* (1952) Jaroslava Macha, nebo

⁵ SLINTÁK, Petr. *Poválečná proměna venkova a český hraný film*. Praha, 2003. 140 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s 31.

filmy se špionážní zápletkou jako *Expres do Norimberka* (1953) Vladimíra Čecha.⁶

Některé filmy byly svou tendenčností nepříjemné i pro samotné vedení komunistické strany. Komunističtí funkcionáři si uvědomovali, že přílišná jednoduchost a jednotvárnost odrazuje diváky od filmů, apelovali proto na tvůrce, „*aby film nebyl jen didaktický, ale aby požadovaná tematika a nadiktované sdělení měly přitažlivé balení.*“⁷ Režim v tomto velmi vyzdvihoval právě filmy Karla Kachyni. Ty byly řemeslně zručné, měly dobrodružnou zápletku a velké množství vedlejších motivů, což přitahovalo diváky. Zároveň propaganda oceňovala politickou uvědomělost a kladné socialistické hrdiny. Jednalo se o snímky z vojenského prostředí: *Ztracená stopa* (1953), *Dnes večer všechno skončí* (1954) a zpracování šumavské pohraniční legendy *Král Šumavy* (1959).

Velmi oblíbená byla i komedie *Dovolená s Andělem* (1952) Bořivoje Zemana s Jaroslavem Marvanem v hlavní roli, jejíž obliba docílila toho, že v roce 1955 natočil tentýž režisér stejně laděné pokračování *Anděl na horách*.

Určité polevení cenzury přichází v druhé polovině 50. let. V roce 1956 dochází v celém socialistickém bloku k revizi minulosti. Nastupující politická generace se vyhraňuje proti svým předchůdcům a Stalinově kultu osobnosti. Vrcholí tak tři roky dlouhá ideologická krize. Režim kritizovali členové Svazu Československých spisovatelů na sjezdu v roce 1957. Nelíbily se jim „*praktiky režimu používané vůči kultuře, stav potlačování tvůrčí svobody. Vedoucí komunisty kritická*

⁶ BILÍK, Petr. Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). In PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. 1. vyd., Olomouc: Rubico, 2000, s. 98.

⁷ BILÍK, Petr. Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). In PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. 1. vyd., Olomouc: Rubico, 2000, s. 99.

vystoupení na sjezdu rozzlobila a stejně reagovali na zjištění, že s nimi souhlasila většina přítomných komunistů⁸.

Režiséři začínají natáčet společensky složitější filmy s prvky kritiky současné společnosti. Na festivalu v Banské Bystrici v únoru roku 1959 se předpokládalo, že dojde k podpoře tohoto trendu i ze strany oficiálních struktur. K tomu však nedošlo. Směřování kinematografie bylo naopak odsouzeno ministrem školství a kultury Františkem Kaloudou i dalšími účastníky festivalu.⁹ Jako závadné jsou označeny filmy *Hvězda jede na jih* (1958) Oldřicha Lipského, *Tři přání* (1958) Jána Kadára a Elmara Klose, *Zde jsou lvi* (1958) Václava Kršky, *Velká samota* (1959) Ladislava Helgeho a další.

Jejich hlavní prohrěšek spočíval v tom, „že mohly dát příklad následování ostatním uměleckým druhům. V tomto smyslu se konference v Banské Bystrici netýkala pouze filmu, ale kultury jako takové.“¹⁰

2.2 Vývoj československého venkova po 2. světové válce

Oblast venkova byla během 2. světové války klíčová především z hlediska hospodářského zásobování. Hospodářství bylo v posledních letech války a po jejím ukončení v hluboké krizi. Veškeré potraviny byly na přidělový lístkový systém a byl jich všeobecný nedostatek.

Pro stát bylo proto důležité získat co nejrychleji kontrolu nad zemědělskou výrobou a vypořádat se s nově nastalými problémy. Jednalo se především o rozdělení zabraných

⁸ KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa - Kořeny reformy 1956-1968 Společnost a moc*. Brno: Barister & Principal, 2008, s. 276.

⁹ BILÍK, Petr. *Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970)*. In PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. 1. vyd., Olomouc: Rubico, 2000, s. 104.

¹⁰ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. vyd., Praha: KMa, 2008, s. 17.

církevních majetků, majetků odsunutých Němců a rozparcelování velkostatků. Tento problém se snažily řešit tři pozemkové reformy v letech 1945 - 1948. Jejich cílem byla stabilita venkova a redukce sociálních nerovností.

Idea reformy se odkláněla od prvorepublikových tendencí, primárního budování středně velkých zemědělských podniků. Naopak se snažila půdu přerozdělit co nejvíce drobným zemědělcům. To mělo za následek větší podporu pro komunisty, kteří tuto reformu prosazovali. Rozdrobení půdy ovšem snížilo výnosy, což později posloužilo jako jeden z argumentů pro násilnou kolektivizaci.¹¹

Prezident Antonín Zápotocký se o tom vyjádřil takto: „*Třeba si uvědomit, že politika, kterou jsme dosud dělali, nebyla socialistickou politikou, byla to politika, kterou jsme dělali v daných poměrech, kdy se nám jednalo o získání moci, abychom mohli k budování socialismu přikročit.*“¹².

Hlavním záměrem vlády bylo co nejvíce oslabit pozici středně velkých statkářů, kteří v té době byli nejbohatšími obyvateli vesnic¹³, a zlikvidovat je jako třídu. Střední statkáři byli zároveň nositeli venkovských tradic vlastnění půdy, úzké sepnutosti rodiny a hluboké křesťanské víry.

¹¹ SLINTÁK, Petr. *Poválečná proměna venkova a český hraný film*. Praha, 2003. 140 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

¹² Zápis ze schůze širšího předsednictva ÚV KSČ ze dne 14. října 1948 zabývající se zemědělskou politikou KSČ po únoru 1948 s usnesením. In: JUNĚCOVÁ, Jiřina, PŠENIČKOVÁ, Jana. *Kolektivizace zemědělství (vznik JZD 1948-1949) - soubor dokumentů*. 1. vyd., Praha: Státní ústřední archiv, 1995, s. 38.

¹³ Velkostatky z období první republiky po válce prakticky neexistovaly nebo se je povedlo přerozdělit hned po válce. S každou další reformou se snižovala minimální velikost hospodářství, které má stát právo vyvlastnit. JECH, Karel, *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*. 2. vyd., Praha: Vyšehrad, 2008, s. 123.

Zemědělci v té době neměli politické zastoupení, neboť tradiční Agrární strana jako pravicová instituce nebyla zastoupena ve vládě Národní fronty.

Komunistům také záleželo na rozbití tradiční struktury venkova - soudržného celku - a vyvolání třídního boje mezi zemědělci. Rozdrobené pozemky byly proto dány obyvatelům do té doby půdu nevlastnícím - a to buď místním, či nově přistěhovalým. Vzhledem k malým výrobním možnostem a majetkům tito lidé obratem vstupovali do nově zakládaných zemědělských družstev, která se tak stávala protiváhou středně velkým statkům.

Velmi specifická byla situace v pohraničí. Vzhledem k odsunu velké části obyvatelstva, především tzv. sudetských Němců, do pohraničí přicházeli zcela noví obyvatelé. Chyběl jim však vztah k místu a znalost místních klimatických podmínek, které byly v hornatých Sudetech zcela jiné než v rovinatém a níže položeném vnitrozemí. Část z přistěhovalců tvořili „hledači pokladů“, kteří přidělený majetek rozkradli a poté zmizeli. Výnosy z pohraničí každopádně výrazně zaostávaly za vnitrozemím. Právě v pohraničí byla započata poválečná vlna združstevňování.

V roce 1947 postihlo české a slovenské území katastrofální sucho a z něj pramenící neúroda. Sovětský svaz podpořil hospodářství na žádost komunistů velkými obilnými dodávkami. Tento krok měl velký význam hlavně z hlediska propagandistického. Zároveň musela československá vláda na radu Sovětského svazu odmítnout program hospodářské pomoci ze Západu - Marshallův plán, čímž fakticky potvrdila příslušnost do sovětské sféry vlivu.¹⁴

¹⁴ JECH, Karel, *Kolektivizace a vyhánění sedláků z půdy*. Praha: Vyšehrad, 2008, s. 132-134.

V roce 1948 se díky únorovým událostem podařilo komunistům zcela ovládnout politiku, a s ní i národní hospodářství. Zemědělská výroba, stejně jako veškerý průmysl, měla zcela podléhat státu a měla být vedena po sovětském vzoru v jednotných zemědělských družstvech. Cílem zestátnění mělo být také „komplexní vymazání soukromého sektoru a také soukromnické mentality, ať už formou likvidace, nebo převýchovy jejích představitelů.“¹⁵

Po převzetí moci se komunisté snažili přimět sedláky ke vstupu do družstva zvýhodněním povinných dodávek pro stát. Sedlák s větším pozemkem¹⁶ musel plnit vyšší normy než člen družstva a malorolník, přitom byly kvóty leckdy likvidační a sedlákově po jejich splnění nezbylo žádné osivo. Za nesplnění kvóty se odsuzovalo až na rok do vězení a hospodářství odsouzeného potom převzalo místní JZD.

Za združstevňování vesnic byla vedena velká mediální kampaň. JZD byla námětem filmových aktualit, vyráběly se plakáty a diapozitivy s agitačními hesly, rozhlas vysílal denně reportáže o pokrocích v družstvech. Za vznik JZD bylo na venkově agitováno i osobně, prostřednictvím takzvaných agitačních kolon. Ty měly dvě vlny. V první agitovali mezi sousedy místní rolníci - členové JZD. Ve druhé přicházeli zvláště školení agitátoři, jejichž hlavní činnost se odehrávala během tzv. agitačních schůzí. Ty byly pořádané obvykle v místních hospodách, součástí jejich programu byla i beseda, jejímž vrcholem měl být vždy slib založení nového JZD nebo vstup do toho současného.

¹⁵ VYKOUKAL, Jiří, LITERA, Bohuslav, TEJCHMAN, Miroslav. *Východ: vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. Praha: Libri, 2000, s. 262.

¹⁶ Pozemek větší než 10 ha.

Pro ideologické účely bylo pro majitele pozemků používáno hanlivého, pejorativního termínu „kulak“, který doporučil prezident Klement Gottwald.

Přes veškerou snahu státu se situaci v zemědělství nedařilo stabilizovat. V roce 1953 se dokonce začala rozpadat některá družstva kvůli nefunkčnosti vnitřního systému a malým výnosům. Do konce 50. let se ale režimu podařilo krizi překonat, stabilizovat situaci a získat kontrolu nad převážnou většinou majetku na venkově.¹⁷

¹⁷ SLINTÁK, Petr. *Poválečná proměna venkova a český hraný film*. Praha, 2003. 140 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s 13,14.

2.3. Komunismus a církve na území Československa po 2. světové válce

Již od svého vzniku považovala komunistická ideologie církev a náboženské organizace za svého nepřítele. Její filozofie militantního ateismu a vědeckého materialismu chápala náboženství jako výmysl vládnoucí třídy, který měl sloužit k ovládnutí lidí. Marxistická ideologie o něm mluví jako o „opiu lidstva“.

Církevní organizace, především katolická církev, měly na území Československa po 2. světové válce silnou pozici. Během války stála katolická církev na straně odboje jako protinacistická organizace. Její členové byli v letech 1938 - 1945 perzekuováni a v mnoha případech i popraveni. Po válce se ke katolíkům hlásilo přes dvě třetiny obyvatel.

Čeští komunisté si byli vědomi silné pozice katolické církve, a proto ji vyhlásili za jednoho z hlavních ideologických nepřátel. Obávali se nejen jejího vlivu na společnost, ale i nežádoucích diplomatických vztahů s Vatikánem.

Katolická církev měla z nástupu komunismu obavy. Papež Pius XII oficiálně označil komunismus za ideologii nepřátelskou a s náboženstvím neslučitelnou a v roce 1949 podepsal výnos, v němž exkomunikoval všechny členy komunistických stran.

V únoru 1948 přebrala moc v Československu komunistická strana. Nová vláda žádala katolickou církev, aby oficiálně podpořila nový režim. Po odmítnutí byly uvaleny na církev sankce - nesměla vydávat ani šířit tiskoviny a byly zavírány církevní školy.¹⁸

¹⁸ KAPLAN, Karel. *Stát a církev v Československu*. Brno: Ústav pro soudobé dějiny, 1993, s 120, 134, 234.

Svůj postoj ke katolické církvi vyjádřil Klement Gottwald slovy: „*Pryč od Říma a směrem k národní církvi... Je nutné církve neutralizovat a dostat ji do svých rukou tak, aby sloužila státu.*“¹⁹

Příslušníci katolické církve byli označováni za politicky nespolehlivé. Od června 1948 byli pod falešnými obviněními ze špionáže pro Vatikán zatýkáni duchovní, jako například Jakub Antonín Zemek, převor dominikánského kláštera ve Znojmě.

Po zvolení Klementa Gottwalda prezidentem v červnu 1948 sloužil pražský arcibiskup Josef Beran slavnostní mši Te Deum. Režim se jí snažil využít jako legitimizaci moci ze strany církve. Tomu se Beran bránil veřejným prohlášením, že církve s režimem nesouhlasí a on pouze odsloužil mši, kterou si u něj režim objednal.

K definitivnímu krachu jednání vede objev odposlouchávacího zařízení během biskupské konference ve Starém Smokovci. Odpůrci dohody se státem poté prosadili definitivní konec rozhovorů. Stát na to reagoval „*prosazením tvrdého kurzu proti katolické církvi, jehož základní obrysy měli jeho zastánci v institucích komunistické strany, Národní fronty a Státní bezpečnosti již připraveny.*“²⁰

Vláda katolické církvi v rámci omezení jejích aktivit nařizovala přerušování finančních sbírek a přikazovala vyučování mimo kostel. Sama začala vytvářet podrobný seznam náboženských spolků a církví a jejich členů pro další účely.

¹⁹ GOTTWALD, Klement. *Projev na schůzi ÚV KSČ*, 9 červen 1948.

²⁰ BULÍNOVÁ, Marie. *Církevní komise ÚV KSČ*. Edice dokumentů 1949 - 1951. Brno: Doplněk, 1994, s. 9.

Do budoucna režim počítal s likvidací katolické církve a pozdvihnutím Církve československé husitské jako oficiální státní církevní organizace.

V roce 1950 byl ve vykonstruovaném procesu obviněn z protistátní činnosti generální vikář Stanislav Zela. Proces měl sloužit jako ukázka pro veřejnost i církve. Politický proces s představiteli řádů ze stejného roku ospravedlňoval takzvanou akci „K“, která se rovnala faktické likvidaci mužských řádů.

K rušení ženských řádů docházelo pozvolněji, neboť stát neměl personál pro charitativní domy a nemocnice, kde řádové sestry vykonávaly službu.²¹

Tyto události reflektoval Jan Procházka ve svém scénáři k filmu *Noc nevěsty*. Zrušením kláštera je zde postižena postava Slečny, která se tak musí vrátit do odcizeného prostředí rodné vesnice. Politický tlak je zosobněn v postavě faráře, který se snaží sloužit Bohu v mezích, které byly nastaveny komunistickým režimem.

Procesy a likvidace katolické církve pokračovaly až do roku 1953, odsouzeno bylo přes 500 příslušníků katolické církve. Mezi lety 1953 a 1956 se spor státu a církve přenesl na ideovou rovinu. Stát pochopil, že prosazováním státní církve církev katolickou ideově neporazí. Začal tedy agitovat za důsledný ateismus, a staví se proti ideji náboženství celkově.²²

²¹ KAPLAN, Karel. *Majetkové zdroje KSČ v létech 1945 - 1952*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR ve spolupráci se Státním ústředním archivem, 1993, 83 s.

²² KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1953-1966*. Praha: SPN, 1992, 89 s.

2.4. Politická situace v letech 1956 - 1968

V roce 1956 vrcholí v celém Sovětském bloku vleklá společenská a ideologická krize. Na únorovém XX. sjezdu KSSS kritizuje otevřeně Nikita Sergejevič Chruščov období vlády Josipa Vissarionoviče Stalina a ideologii takzvaného „kultu osobnosti“.

Českoslovenští komunisté mají obavu z reakce veřejnosti a snaží se proto Chruščovovu kritiku utajit. Přes veškerou snahu však mezi občany pronikají informace ze zahraničního tisku. V domácí žurnalistice se ozývají hlasy studentů, odborů a spisovatelů, které žádají objasnění situace. Komunistický režim je nucen, poprvé od svého nástupu v roce 1948, otevřít veřejnou debatu a zaujmout stanoviska k vlastní minulosti.

Na dubnovém sjezdu Svazu Československých spisovatelů dochází ke kritice dosavadní kulturní tvorby. V závěru sjezdu spisovatelé prohlásili, že jsou a budou svědomím národa. Proklamovali, že budou psát jen pravdu, žádali tvůrčí svobodu a zrušení cenzury. Od vyjádření svazu se nedistancovali ani mnozí členové, kteří byli zároveň členy komunistické strany.²³

Strana se proti kritice ostře ohradila, a rozhodla se k zásahu proti Svazu Československých spisovatelů. *„Politické byro přijalo usnesení, aby se podobná neposlušnost a odpor neopakovaly; viníci měli být potrestáni zákazem publikační činnosti, straně věrní odměněni.“*²⁴ Poté strana, z obav o další výsledky, prohlásila diskuzi ke XX. sjezdu KSSS za uzavřenou.

²³ KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948 - 1956*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006, s. 134.

²⁴ KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1953-1966*. Praha: SPN, 1992, s. 49.

Na konci roku 1956 měly velký vliv na domácí politiku události v Polsku a především v Maďarsku, kde došlo k povstání, jež bylo krvavě potlačeno sovětskými vojsky.

To umožnilo režimu odsoudit začínající reformní proud a držet se současné stranické linie. Strana přečkala rok 1956 bez větších programových a personálních změn.²⁵ Manipulací s médii se straně povedlo převést hlavní téma společenských diskuzí z ožehavých politických záležitostí na problematiku všedního dne. Zvláštní důraz byl kladen na zlepšující se životní úroveň.

Protireformní ladění vládnoucích kruhů se projevuje v následujících letech především v boji proti takzvanému „revizionismu“²⁶ a „trockismu“²⁷ V nich spatřoval režim největší ohrožení systému, ideologické zásahy proti nim byly de facto maskovaným zostřováním třídního boje - hlavního myšlenkového nástroje Stalina.²⁸

Zároveň se však snižuje počet odsouzených v politických procesech. Nejsou již organizovány velké politické procesy charakterizující první polovinu 50 let. V roce 1960 dokonce dochází k velké amnestii 5 601 nespravedlivě odsouzených, o dva roky později stát propouští dalších 2 520 osob.²⁹

²⁵ Odvolán byl pouze ministr národní obrany a člen ÚV Alexej Čepička. Strana odmítla volání společnosti po vyvození osobních důsledků.

²⁶ Revizionismus - snaha změnit, revidovat soustavu určitých politických názorů a s nimi i společenských zřízení. KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN, 1994, 855 s. ISBN 80-04-26059-4.

²⁷ Trockismus - Levicový filozofický směr, který hlásí permanentní revoluci, s nemožností vytvořit socialismus jako stabilní společenský systém. KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN, 1994, 855 s. ISBN 80-04-26059-4.

²⁸ Hlavní pákou v tomto boji se stává vyhlášení třídní prověrky v roce 1958. Následná čistka v úřadech postihne více než 7 000 osob.

²⁹ Počty uvádí Jiří Pernes ve sborníku *Politické procesy v Československu po roce 1945*. AV ČR, 2005.

Otevřený boj státu se přesunul na neoficiální úroveň. V tomto ohledu režim bohatě využívá služeb Státní bezpečnosti. Archiv jejích aktivních svazků se mezi léty 1957 a 1961 rozrostl z původních 6 261 na 12 790.

V roce 1960 je schválena nová ústava, která napevno uzákoňuje vítězství socialismu, vedoucí úlohu komunistické strany a ideologie v Československu. Zároveň zmírňuje trestní řád a represe vůči občanům.

Začátek 60. let přináší stagnaci ekonomiky. Naplno se projevují nedostatky plánovaného hospodářství, jednoho z pilířů komunismu.

Rok 1961 se má stát prvním rokem třetí pětiletky. Dochází však k totálnímu selhání výroby a nesplnění norem. Cena uranu, významné vývozní komodity, celosvětově klesla, průmysl orientovaný na zbrojení vyráběl nadbytečné množství zbraní. RVHP nevyváží kvůli sovětsko - čínskému sporu na čínský trh. Na trhu tak chybí spotřební zboží, což má za následek vznik rozsáhlého černého trhu.

Režim si uvědomuje, že ekonomiku je třeba reformovat, když se minulá, tzv. Rozsypalova reforma z roku 1956, ukázala jako nefunkční. Proto je navržena nová reforma, která nese název podle svého hlavního autora, O. Šika. Její podstatou je vnést do nefungujícího socialistického hospodářství tržní prvky, které by ho měly oživit.³⁰

Společně s ekonomickou krizí sílí nespokojené hlasy ve společnosti i v KSČ. Kritika se objevuje i ve sdělovacích prostředcích. Nastupující generace žádá systém o nové reformy a uvolnění. Zvyšuje se počet vysokoškolsky vzdělaných mladých

³⁰ PERNES, Jiří. *Krise komunistického režimu v Československu v 50. letech 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008, s. 134.

lidí. Občanská společnost se celkově aktivizuje, vznikají nová divadla, v kinematografii převládá proud tzv. Nové vlny, zájem je o moderní hudbu, vzniká fenomén big beatu. Svazu Československých spisovatelů se vrací původní pravomoci, vydává Literární noviny. Celkově se zmírňuje cenzura. Obyčejní lidé začínají pohlížet na politiku vstřícněji a uznávají její smysl.

„Změna oficiální politiky, zejména kulturní, byla podnětem i předpokladem úpravy poměru většiny tvůrčí inteligence k ní i ke stranickému vedení. Přeměna neproběhla jako náhlý obrat, ale jako postupné zbavování se nedůvěry k upřímnosti politické změny.“³¹

Vývoj událostí vygradoval v letech 1967 - 1968. V říjnu 1967 se konal studentský protest proti vypínání proudu na studentských kolejích v Praze na Strahově. Režim považoval demonstraci, jejímž hlavním heslem bylo „Chceme světlo“, za politickou provokaci a demonstraci tvrdě rozehnal. Společenská situace byla rozvířena už v létě po IV. sjezdu Svazu Československých spisovatelů. Jeho oficiální závěr oficiálně kritizoval vládu za to, že její činy jsou v rozporu s názory většiny lidí. Na to strana reagovala vyloučením spisovatelů Ludvíka Vaculíka, Milana Kundery a Ivana Klímy.

Počátkem roku 1968 se generálním tajemníkem KSČ stává Alexandr Dubček. V komunistické straně vítězí reformní křídlo. V březnu téhož roku abdikuje prezident Antonín Novotný a na jeho místo nastupuje Ludvík Svoboda. Předsedou Národního shromáždění je zvolen Josef Smrkovský a Josefa Lenárta nahrazuje v čele vlády Oldřich Černík.

³¹ KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa - Kořeny reformy 1956-1968. Společnost a moc.* Brno: Barister & Principal, 2008, s. 373.

Nové vedení slibuje reformy, změny ekonomického systému a větší politickou svobodu. Na politické scéně se objevuje organizace KAN - „Klub angažovaných nestraníků“ - a sdružení politických vězňů K231.

27. června 1968 zveřejňuje Ludvík Vaculík za podpory části inteligence³² manifest „Dva tisíce slov“. V něm nabádá k rozvíjení demokratizačních tendencí, rozvoji lidového hnutí a vyjadřuje obavy z možné sovětské invaze. Konzervativní i reformní křídlo KSČ považovalo manifest za nebezpečný a přílišně provokující. Ostře se proti němu ohradil i Leonid Brežněv, který ho označil za „*nástup sil, které navodí kontrarevoluční situaci.*“³³

V reakci na odmítavé stanovisko KSČ se autoři manifestu Dva tisíce slov veřejně omluvili a vysvětlili své postoje. Ludvík Vaculík zveřejňuje „Omluvu o 992 slovech“. Většinová společnost se však již k manifestu připojila a vyjádřila mu obecnou podporu. Za manifest se postavily i některé okresní konference KSČ.

KSSS se k manifestu neustále vracela a kritizovala ho při každé návštěvě českých politiků v Moskvě i na schůzi v Čierne nad Tisou.

Společenská situace aktivizuje domácí neostaliny - Aloise Indru, Drahomíra Koldera, Oldřicha Švestku, Antonína Kapka a Vasila Biřaka. Ti píší do Moskvy tzv. Zvací dopis, s požadavkem, aby Sovětský svaz zabránil kontrarevoluci.

³² Podpořil ji například Otto Wichterle, Jan Brod, Otakar Poupa nebo Miroslav Holub.

³³ KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1967-1969*. Praha: SPN, 1993, 81 s. ISBN 80-04-26 142-6.

Právě Zvacím dopisem se později ospravedlňovala invaze do Československa, kterou 21. srpna 1968 podnikly armády vojsk Varšavské smlouvy.³⁴ Vpád vojsk ochromil společenské dění a zamezil dalším reformním snahám. Vedoucí komunisté byli stranou odvoláni nebo abdikovali. Do čela státu se postavili konzervativní komunisté a postupně začali obnovovat tuhý společenský režim.³⁵

³⁴ Invaze se ze zemí Varšavské smlouvy neúčastnila pouze Rumunská vojska a vojska Albánie.

³⁵ VYKOUKAL, Jiří, LITERA, Bohuslav, TEJCHMAN, Miroslav. *Východ: vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. 1. vyd. Praha: Libri, 2000, 460 s.

3. Autorská dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka - život a dílo

3.1. Karel Kachyňa: Životopis

Karel Kachyňa se narodil v roce 1924 ve Vyškově na Moravě. Dětství prožívá na moravském venkově v okolí Kroměříže.

Válku stráví ve Zlíně, na uměleckoprůmyslové škole, kde studuje figurální malbu. Prožitek války má na celou mladou generaci, i na Kachyňu, hluboký dopad.

V umění se Kachyňa angažuje i po válce, v roce 1946 nastupuje na nově otevřenou filmovou akademii FAMU. Stává se spolužákem režiséra Štefana Uhera, kameramana Josefa Illíka a především režiséra Vojtěcha Jasného.

*„Na FAMU jsem pak studoval původně kameru, Vojta Jasný také, jenže ten chtěl odjakživa především psát, já ne, já tu kameru dělat chtěl. Teprve pak sem se dostal k filmové režii. Takové jsou tedy moje cesty. A odtud vychází má poetika.“*³⁶

Školu dokončí v roce 1950 absolventským snímkem *Není stále zamračeno*, který natáčí s Vojtěchem Jasným. O rok později, pod tehdejšími Studiem dokumentárního filmu, natáčí dvojice Kachyňa - Jasný film *Za život radostný*, a získávají za něj státní cenu. V roce 1952 dokončují práce na snímku oslavujícím združstevňování *Neobyčejná léta*. Oba jsou v té době přesvědčenými komunisty. *„Byla to doba velkých iluzí. My jsme chodili na školení, studovali Ždanova a úporně jsme se snažili najít poctivé umělecké vyjádření teorií, které tehdy vládly.“*³⁷

³⁶ LIEM, J. Antonín. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 189.

³⁷ SOELDNER, Ivo. *Někdy je přece jen zamračeno*. FTN 1, 1967, s. 8.

Oba tvůrce rozdělí základní vojenská služba, během které každý nastupuje k jinému útvaru. Brzy jsou ale oba převeleni k Armádnímu filmu. S jeho delegací se v roce 1952 vydávají na tvůrčí, téměř rok trvající cestu do Číny. Cestují přes území Sovětského svazu. Situace v Rusku je domácí propagandou líčena jako dokonalá. Delegace ale viděla realitu jinak. „V průběhu letu přes Sibiř jsem se setkal v Irkutsku s polskými vyhnanci a dozvěděl se, jakým stalinským terorem prošli. A na cestě zpátky, na konci roku 1952, jsme poznávali bídu, odrané střechy s dírami, cestující po Sibiři na střechách vlaků. Prostě jsme viděli na vlastní oči, jaká byla ta země pod Stalinem a jeho ministrem vnitra Berijou.“³⁸

Pro mladé tvůrce je to hluboký ideologický otřes, navíc jim v SSSR bylo zapovězeno jakékoli natáčení. Jeden z členů delegace, Radim Drejsl, po návratu vinou prožitého šoku spáchal sebevraždu.

V Armádním filmu Kachyňa zůstává i nadále. S Jasným natáčí filmy z vojenského prostředí *Dnes večer všechno skončí* (1954), *Ztracená stopa* (1953)³⁹.

V roce 1956 odchází Jasný od Armádního filmu, Kachyňa zůstává až do roku 1958. Ve svých snímcích se dále věnuje vojenské tematice - *Tenkrát o vánocích* (1958), *Král Šumavy* (1959) a *Práče* (1960).

V roce 1959 přechází od Armádního filmu do Československého státního filmu, kde nastupuje jako režisér tvůrčí skupiny Jana Procházky, působící ve studiu Barrandov.

³⁸ JASNÝ, Vojtěch. *Duch je důležitější než hmota*. Týdeník Rozhlas 40, 2004, s. 3.

³⁹ *Ta se do distribuce dostává až v roce 1956.*

3.2. Umělecký vývoj Karla Kachyni

Ve své rané tvorbě se Karel Kachyňa, společně s Vojtěchem Jasným, věnuje propagandou protěžovanému tématu venkova a zemědělství. Jedná se o snímky *Není stále zamračeno* (1950) a *Neobyčejná léta* (1952).

První z jmenovaných snímků byl jejich absolventskou prací na FAMU. Ukazuje práci mladého člověka, který vesnici učí socialistickým myšlenkám. Právě postava člověka, který se zcela obětuje své víře, se u Kachyni objevuje i v dalších dílech a zobrazuje vývoj režisérova postoje. Ve filmu *Není stále zamračeno* končí sebeobětování mladého člověka šťastně, když může konstatovat „*Lidé vyrostli, stali se z nich hospodáři. Dnes už by se beze mě statek obešel.*“ Jasný později vzpomíná: „*Výraz filmu byl dán mojí i Kachyňovou absolutní vírou ve spásnost nového režimu, která se odrážela i v bezvýhradném přijetí tehdejší filmové estetiky.*“⁴⁰ Za styl volí autoři „paradokument“, kdy hrané scény prokládají dokumentárními záběry. Film dobový tisk označil za povzbuzení družstevníkům.

Neobyčejná léta (1952) na předchozí snímek tematicky navazují. Děj však nereflektuje jednoho hrdinu, ale ukazuje společnost na vesnici jako celek. Tematizuje rodinné, převážně generační vztahy na vesnici. Mladí lidé jsou schopni pochopit klady nového režimu, zatímco jejich otcové – sedláci a kulaci – lpějí na svém majetku. Generace prarodičů je zde ukázána jako skupina lidí zklamaných kapitalismem. Události ve filmu jsou řazeny chronologicky a celý děj je podkreslen reálnými dobovými záběry. I přes svou „uvědomělost“ měli tvůrci zpočátku s filmem potíže. Když jej předložili komisi, složené

⁴⁰ JASNÝ, Vojtěch. *Duch je důležitější než hmota*. Týdeník Rozhlas 40, 2004, s. 3.

z více politiků než filmařů, získali posudek, že „*To, co jsme napsali, není prý vůbec pravda, neodpovídá to zemědělské politice strany, nýbrž jenom té pravdě, zjištěné na místě. Odcházeli jsme jako zpráskaní a zoufale hledali východisko, jak tomu dát nějaký tvar.*“⁴¹

Z materiálu natočeného při návštěvě Číny vzniká dokumentární snímek *Lidé jednoho srdce* (1953) a dva krátkometrážní filmy *Z Čínského zápisníku* (1954) a *Stará čínská opera* (1954). Ty slouží jako dokreslení dobově populárních besed o Číně.

Po návratu do vlasti točí dvojice pod Armádním filmem snímky z vojenského prostředí.

Dnes večer všechno skončí (1954) ukazuje život vojenské posádky. Jeden z vojáků se zamiluje, zjistí však, že jeho milá je nepřátelskou agentkou. Za pomoci přátel a velitele zneškodní ji i její spojku. Podobného ražení je i film *Ztracená stopa* (1955), místo milostného dobrodružství vojáka však tematizuje vztah pohraničnicka a jeho psa.

Oba filmy vykazují prvky dobově velmi populárního dobrodružného žánru. Je v nich jasná polarita dobra a zla. Na straně dobra stojí mužní vojáci (pohraničníci), na straně zla potom nepřátelé režimu - špioni, agenti a přísluhovači kapitalismu. Filmy v sobě mají poselství „*Lidé bděte*“.

Vojenské tematice se Kachyňa věnuje i nadále. V roce 1958 jde do distribuce jeho snímek *Tenkrát o Vánocích*. Vrací se do období 2. světové války. Nevěnuje se však bojům nebo hrdinství vojáků, spíše se snaží zachytit psychologii vojáků. Na filmu spolupracuje kameraman Josef Ilík, který s Kachyňou později spolupracuje na jeho umělecky nejocetovanějších dílech.

⁴¹ LIEM, J. Antonín. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 192.

Oproti předchozím agitkám je zde vidět jasný posun, i když se pořád jedná o politicky podbarvenou látku, není zde vykládána jako agitka, ale jako příběh obyčejných lidí. Postavy přecházejí z jednoduché šablonovitosti k reálnějším obrysům prokreslených osobností.

Dobová kritika si velice cenila dalšího Kachyňova díla, kterým je snímek *Král Šumavy* (1959). Jeho děj se, stejně jako ve *Ztracené stopě*, odehrává v prostředí státní hranice. Pohraničníci se snaží chytit legendárního krále Šumavy - pašeráka, který vodil lidi přes hranice a pašoval zboží. Ač se jedná o žánrové drama z prostředí státní hranice, vykazovalo mnoho do té doby neviděných znaků - Pohraniční útvar SNB měl problémy s počtem příslušníků. Také ti, co přecházejí státní hranice, nejsou žádní zlí agenti, nýbrž běžní občané. Film slavil i divácké úspěchy, díky čemuž získal „cenu nejúspěšnějšího filmu roku 1959“ v anketě filmového diváka a cenu kritiky za rok 1959.

Ve snímku *Práče* (1960) ukazuje Kachyňa, stejně jako ve snímku *Tenkrát o vánocích*, konec 2. světové války. Tentokrát ovšem ozvláštňujícím prvkem filmu není oslava Vánoc, ale dětský hrdina. Kachyňa se poprvé dostává k motivu dětského vidění světa, který rozvine v 60. letech, ve spolupráci s Janem Procházkou.

3.3. Jan Procházka: Životopis

Jan Procházka se narodil v Ivančicích u Brna v roce 1929 v tradičně zemědělské rodině. Celé dětství prožívá na venkově. *„Zážitky z dětství pak přenesl do svých filmů a knížek. Každoroční poutní procesí ke kostelíku, kdy baldachýn nad sochou světce pokorně nesli čtyři znepřátelení statkáři, jejichž rivalita se už s mateřským mlékem přenášela i na potomky, celý ten roční koloběh moravského hříšného, katolického, udřeného a věčně opilého venkova, všechny ty pokrytecké snahy překrýt halasným vyzváněním, voskovými svícemi a háčkovanými dečkami pletichy, lakotu, krádeže a zrady.“*⁴²

Velmi silně ho zasáhne válka, kterou prožívá v období puberty. Lituje, že se nemůže účastnit války jakožto přímé tvorby světových dějin. O to silněji se po válce angažuje v politice, konkrétně v komunistické straně. *„My jsme ještě čekali na příjezd Rudé armády, viděli jsme ji na vlastní oči, viděli jsme mrtvé vojáky, otce vracející se z koncentračních táborů, zažili jsme bombardování, potom předúnorovou situaci atd. Bylo pro nás velmi snadné nalézt si orientaci ve světě. Jít se spravedlivým proudem dějin znamenalo jediné, jít s komunismem.“*⁴³

Studuje Vyšší rolnickou školu v Olomouci a po jejím dokončení v roce 1949 nastupuje jako vedoucí na Statek mládeže v Ondrášově. Kvůli svému přesvědčení má konflikt s rodiči, zejména s otcem, jenž je dokonce krátce vězněn pro podezření z kulactví. *„Už tam ve škole začal pracovat politicky ve Svazu mládeže. Začal nás přesvědčovat, že když volil tatínek komunisty při prvních volbách, tak by měl první vstoupit do družstva. No a to narazila kosa na kámen, protože tatínek už*

⁴² PROCHÁZKOVÁ, Lenka. Dosud nevydaná stať o Janu Procházkovi.

⁴³ PROCHÁZKA, Jan. Projev v plénu KSČ 1966.

věděl, kam to spěje, už to viděl, kdo v tom družstvu bude poroučet a jak to tam bude vypadat, jak si to představují, že by tak byli všichni funkcionáři a nikdo nedělal. Ta roztržka byla hluboká, že Honza přestal jezdit domů, tatínek o něm nechtěl ani slyšet.“⁴⁴

Po absolvování vojenské služby u Vojenské pohraniční stráže nastupuje na Zemědělský referát krajského výboru Československého svazu mládeže. Má dobré pracovní výsledky, proto je po roce a půl přeložen na Ústřední výbor ČSM.

Za svého působení na statku v Ondrášově začíná Procházka psát první povídky. V psaní pokračuje i během vojenské služby. První kniha povídek mu vychází v roce 1956 v souboru nazvaném *Rok života*.

Rok 1956 byl pro Procházku velmi významný i politicky. Slovy Lenky Procházkové: *„Když jsem se táty ptala, kdy došlo ke zlomu, kdy začal být vůči KSČ kritický, odpověděl, že v roce 1956, kdy bylo potlačeno maďarské povstání.“⁴⁵*

O rok později je natočen první film podle Procházkova scénáře - *To byla noc*. Následují další scénáře *Hořká láska* a *Zatoulané dělo* (oba 1958).

Procházku, jako zapáleného komunistu, velmi zasáhl rok 1956 a kritika minulosti komunismu. Pro tehdejší generaci to byla zrada ideálů, kterým věřila.

V roce 1959 nastupuje k Československému filmu a vede tvůrčí skupinu Filmového studia Barrandov (FSB). Kromě dramaturga -

⁴⁴ Osobní vzpomínka Jany Zajícové, sestry Jana Procházky. In: ŠTVRTŇOVÁ, Helena. *Předčasná úmrtí 2*. Praha: The World Circle Foundation, 2001, s. 53.

⁴⁵ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Jan Procházka*. Reflex 7, 2011, s. 65.

scénáristy Procházky v ní působí režisér Karel Kachyňa, kameraman Josef Ilík a další.

Procházka dál píše i prózu, v roce 1960 vychází jeho povídky z vesnického prostředí, následuje psychologická próza *Závěj*, o dva roky později vojenský román *Přestřelka*.

V roce 1961 slyší prezident Novotný v rozhlase komentář jakéhosi Procházky, mylně se domnívá, že je to scénárista Jan Procházka. Komentář se mu líbí, a proto se seznamuje s dalšími Procházkovými díly - *Zelenými obzory* a filmem *Lidé jako ty* (1960) a chce Jana Procházku poznat osobně.

„Na první schůzce jsem s ním hovořil, jako mluvím s každým. Otevřeně. Od svého okolí málo kdy slyšel pravdu. On byl vrcholem pyramidy; všichni mu podléhali. Už to, že jsem se s ním sešel, bylo znamení pro ostatní, jak se ke mně mají chovat. Toho roku jsem dostal státní cenu Klementa Gottwalda za „Trápení“ a za „Zelené obzory.“ Jsem si jist, že bych ji nedostal, kdyby mě Novotný neznal. V zimě roku 1962 jsem byl zvolen kandidátem ÚV KSČ. Nikdo se mne neptal, zda chci či ne...“⁴⁶

Oba se stýkají i nadále. Procházka podle svých slov „objevuje v prezidentu Novotném skvělého vypravěče...“⁴⁷. Procházka na popud Novotného zastává v letech 1963 - 1966 řadu stranických funkcí. Je členem ideologické komise ÚV KSČ - nejmladším v historii - a poradcem prezidenta pro kulturní otázky.

Podle dobových svědectví se mezi Procházkou a Novotným nedá hovořit o přátelství. Pro Procházku byl prezident ochráncem, díky němuž mohl tvořit, pro prezidenta byl Procházka mladý kulturní člověk, jenž se stýkal se společenskou elitou.

⁴⁶ Z rozhovoru Jana Procházky pro Svět v Obrazech, 1/1969.

⁴⁷ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s 54.

Procházkovi byly v první polovině 60. let realizovány dva až tři scénáře ročně. Píše pro Karla Kachyňu, Jiřího Hanibala, Štěpána Skalského, Karla Steklého. Společensky je velmi oblíbený, pravidelně se účastní rozhlasového pořadu Sedmilháři, píše články do časopisu „MY“. Ožehavý je jeho článek o prezidentu Masarykovi. Ten média otisknou až na osobní intervenci prezidenta Novotného. Mezi některými členy strany je díky svému přátelství s Novotným Procházka značně neoblíbený.

Jako člen Ideové komise ÚV se snaží podporovat rozvoj kinematografie. V roce 1964 navrhne rehabilitaci filmů odmítnutých na festivalu v Banské Bystrici. Pomáhá současným tvůrcům, na jeho přímluvu může Jan Němec natočit *Démanty noci* (1964) nebo Věra Chytilová *Sedmikrásky* (1966). „*Filmy, kterými si získáváme úctu, jsou humanistické, demokratické, hřejivé. Povzbuzují člověka. Přimlouvám se tedy za velkomyslnou kulturní politiku a za ochranu umělců před primitivní pruderií.*“⁴⁸

Později začíná mít potíže s prosazením scénářů, které se vrací do nedávné minulosti. S obtížemi se potýká natáčení *Kočáru do Vídně* (1966), po jeho uvedení do kin je Procházka anonymy obviňován z antisocialismu a někdy dokonce z fašismu. V tomto období je již Jan Procházka, coby prezidentův přítel, „preventivně“ sledován STB.

Procházka v té době dokončuje své další dílo, novelu *Svatá noc*. Je si ale vědom stoupajícího tlaku na svou osobu ze strany režimu, proto posílá první výtisk prezidentu Novotnému. „*To se může stát jenom mně, prezident volal v půl páté ráno. Pěkně mi zatrnulo. Povídal, je to dobré, zajímavé. Ale musíš mi říct, jak to s ní dopadlo. Jak to myslíš? ptám se. No v tom*

⁴⁸ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 143.

výtisku, co jsi mi poslal, chybí konec od stránky sto padesát."⁴⁹

Definitivě se vztah Novotného a Procházky mění v létě roku 1967. Procházka se účastní IV. sjezdu Svazu Československých spisovatelů. Vládnoucími kruhy je tento sjezd označen za protistranický. „Vy jste vypověděli válku straně a všechno prohrajete.“⁵⁰, vzkázal spisovatelům člen předsednictva ÚV KSČ Jiří Hendrych.

„Bylo zasedání ústředního výboru, na kterém byl Honza přítomen ještě jako kandidát. Přišel a říká „Stalo se něco velice důležitého a myslím, že je dobře, že se tak stalo.“ Byť nám řekl, že je vyloučený.“⁵¹

Na jaře 1968 odstoupí prezident Novotný a na jeho místo nastupuje Ludvík Svoboda. Procházka se intenzívně věnuje činnosti ve Svazu Československých spisovatelů, stýká se s reformním křídlem KSČ. Na jeho členy má dobré vzpomínky už z mládí. „Velký dojem na mne udělal jeden komunistický předák, který náš statek v devětačtyřicátém otvíral a jehož vliv na mne působil už na jeho přednáškách v Olomouci. Jmenoval se Josef Smrkovský. Jeho projevy mne přivedly i do KSČ“⁵²

V červnu mu vychází soubor novinových článků a projevů z pléna ÚV KSČ pod názvem *Politika pro každého*. Mezi mládeží je tato kniha pro svou upřímnost velmi populární. Jsou v ní i dosud nevydané články zastavené Ústřední publikační správou. „Dnes se mi zdá, že naším posláním jako země i jako moderní společnosti je revolucionalizovat zaprášený a nehybný

⁴⁹ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 22.

⁵⁰ KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa - Kořeny reformy 1956-1968. Společnost a moc*. 1. vyd. Brno: Barister & Principal, 2008, s. 324.

⁵¹ Osobní vzpomínka Mahuleny Procházkové. In: ŠTVRTŇOVÁ, Helena. *Předčasná úmrtí 2*. Praha: The World Circle Foundation, 2001, s. 67.

⁵² PROCHÁZKA, Jan. *Vzpomínky*. Kino 2, 1968, s. 10.

socialismus, dát nový obsah starým snům a mladou přitažlivost jedinému možnému cíli..."⁵³

21. srpna 1968 přijíždí do Československa armády zemí Varšavské smlouvy a fakticky ukončují veškeré reformní snahy. Idealistického Procházku, události hluboce zasáhnou.

Pro svou politickou angažovanost uvažuje i s rodinou o emigraci. Nakonec se rozhodne zůstat, protože stále věří v dobrý konec nastalé situace. „*Nikam nepůjdu, zůstanu až do konce. Myslím, že ty konce budou radostné. Nevěřím, že by měly být špatné. Ale ať budou jakékoli, zůstanu. Nejsem sám, zůstane naprostá většina spisovatelů.*“⁵⁴

Procházka nepolevuje ve svém spisovatelském tempu. Podle jeho scénářů jsou v roce 1969 natočeny tři filmy.

Kariéra plodného scénáristy končí 21. dubnem 1970. Československá televize tehdy uvede stříhový pořad *Svědectví od Seiny*. Procházkovi je řečeno, že se jedná o jeho benefici. Ve skutečnosti je to účelově sestříhaný podvrh, složený z odposlechů profesora Václava Černého. V domnělém rozhovoru probírají nevybíravě tehdejší politiky Dubčeka, Svobodu, Císaře a jiné. Vše je přitom koncipováno jako rozhovor v automobilu. Divák nevidí záběry tváří, jen kolem ubíhající krajinu. Za touto provokací stojí STB, která touto cestou oba muže diskredituje v očích veřejnosti.

Procházka se marně brání dopisem, který šíří mezi lidmi. Pomáhá mu v tom například Alois Poledňák, ústřední ředitel Československého filmu.

⁵³ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 96.

⁵⁴ Z rozhovoru Jana Procházky pro Svět v Obrazech, 1/1969.

V létě roku 1970 je Procházka označen v časopisu Tvorba za pomlouvače, oportunistu, maloměšťáka a nepřítele socialismu. V zápětí je Procházka předvolán k výslechu STB. Přidávají se i ostatní média, která citují odposlechy z bytu profesora Černého. STB chce Procházku zatknout.

Ten je však vážně nemocen. Od jara se u něj projevují známky rakoviny tlustého střeva. Na podzim už Procházka i STB vědí, že tato nemoc je smrtelná. STB přesto nutí Karla Kachyňu, aby se distancoval od spolupráce s Procházkou ještě za jeho života. Procházka umírá v únoru 1971.

3.4. Umělecký vývoj Jana Procházky

Umělecké počátky Jana Procházky jsou spjaté s oficiální komunistickou ideologií, se kterou souhlasí. Píše krátké povídky, jejichž děj se odehrává většinou na venkově a přesně ukazuje optiku, kterou ho autor vnímal: *„Na jedné straně si kasali rukávy modrých košil srdnatí chlapci a mravné dívky, na druhé straně se choulily zbytky vykořisťovatelských tříd a s hrůzou počítaly poslední minuty své existence. Byla tu ale i vůně pokosené trávy, zpocených koní, na nichž se jezdí bez sedla a pryskyřice...“*⁵⁵. Soubor jeho prvních povídek mu vychází v roce 1956 pod názvem *Rok života*.

Vlastních zkušeností s venkovským prostředím využívá Jan Procházka při psaní svého prvního scénáře pro celovečerní film. Je jím *Hořká láska* (1958) natočená Josefem Machem. V ní je líčen konflikt v rodině středního sedláka. Otec sedlák lpí na tradici gruntu, zatímco jeho syn, který se vrátil z vojny,

⁵⁵ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 3.

je zastáncem kolektivizační myšlenky. V této linii kopíruje film spor Jana Procházky s jeho otcem.

Na venkov se Procházka vrací i v dalším díle. Tím je novela *Zelené obzory*. Je vydána v roce 1960 a později autorem přepracována na scénář pro film *Zelené obzory* (1962) režiséra Ivo Nováka.

Hlavní postavou *Zelených obzorů* je mladý muž, který se dobrovolně vydává do pohraničí pracovat na dobytčí farmu. Nikoli ovšem z budovatelského nadšení, ale aby utekl z dosahu otce. Dokonce je tu zdůrazněna jeho nestrannost. Ondřej řeší pracovní problémy i problémy s láskou k dospívající dívce Janě.

Kromě venkova můžeme v *Zelených obzorech* najít i další motivy, které Procházka rozvíjí v pozdějších dílech. Postavy podobné Janě vystupují Procházkových lyrických příbězích o dospívání. Stejně tak motiv outsiderství a skepse vedlejších postav *Zelených obzorů* se v další autorově tvorbě ukazují i u hlavních postav. Poprvé se to naplno projevuje v povídkách *Závěj* a *Lítost*. V *Lítosti* dokonce hlavní hrdina, agilní komunista, naprosto rezignuje.

Po *Lítosti* se Procházka na tři roky literárně odmlčí. V roce 1963 mu vychází román *Přestřelka*, rozsáhlá próza z prostředí pohraniční stráže s částečně autobiografickými prvky. Barvitě vykresluje jednotlivé osoby posádky od nováčků až po důstojníky, kteří střílejí do narušitelů k vůli „frčce navíc“⁵⁶.

V *Politice pro každého* vzpomíná Procházka na vojnu jako na dobu ústrků a šikany.

⁵⁶ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 143.

Tematikou vojny pojatou s jistou dávkou nadhledu a lidství se *Přestřelka* řadí po bok Kohoutových *Záříjových nocí* (1956), Švandrlíkových *Černých baronů* (1968) nebo Škvoreckého *Zprávě o plnění Fučíkova odznaku 5. tankového praporu* (1971).

Přestřelka je první dílo, za které je Procházka kritizován. Je obviňován z toho, že pomlouvá armádu a záměrně zkresluje její obraz. „Hlavně nevím, proč by uniformovaná omezenost měla být hájena, jestliže teoreticky uznáváme a vyhlašujeme, že proti imbecilitě všeho druhu je třeba bojovat až do vítězného konce. Mimochodem, napsal jsem „historický“ román, děj *Přestřelky* je situován do roku 1952. Dnes se už poměry v ozbrojených silách jistě stoprocentně změnilly k lepšímu.“⁵⁷

Jan Procházka se v šedesátých letech věnuje i další literární a filmové činnosti. Podle jeho scénářů natáčeli filmy i jiní režiséři - Ivo Novák - *Zelené obzory* (1962), *Na laně* (1963); Jiří Hanibal - *Život bez kytary* (1962); Štěpán Skalský - *Černá dynastie* (1962); Vladimír Čech - *Komu tančí Havana* (1962). Žádný z nich však nedosáhl kvality filmů vzniklých ve spolupráci s Kachyňou.

3.5. Tvorba autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka

Procházkova novela *Lítost* je zfilmována pod názvem *Pouta* (1960). A je faktickým začátkem spolupráce dvojice Kachyňa Procházka. Ve filmové podobě nakonec dostává postava mladého veterináře šanci a ze své skepse se léčí. "Pouta nemám moc rád, měli jsme velké komplikace s dramaturgií, museli jsme tam dodatečně importovat pokrokovou ideu. Bez ní by byl film pokrokovější. Až Trápením začala nová etapa mé práce. Začal

⁵⁷ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 24.

*jsem se zabývat vnitřním světem figur, bez hlubších souvislostí se společenskými problémy, měli jsme krásný volný prostor k vyjadřování vnitřních pocitů."*⁵⁸

Počátky spolupráce obou filmařů jsou do velké míry spojeny s filmy, kterým dal Boris Jachnin ve své monografii o Janu Procházce přívlastek „pocitové“. Jedná se o filmy *Trápení*, *Vysoká zeď* a *Závrat*, filmy o mladých lidech, kteří jsou svým okolím nepochopeni a prožívají existencionální krize ve svém vztahu k světu. Procházka dává důraz na vnitřní svět postav, jejich pocity a vztah k světu. Zároveň jsou to snímky tématem ani zpracováním neprovokující komunistický režim.

*"Člověk se snaží najít svůj modus vivendi v umění, prostor, ve kterém by mohl dělat, co by chtěl. Především se nabízela oblast dosti obecné tematiky, která by tolik nenarážela. Sem patří některé filmy, které jsme dělali s Janem Procházkou, Trápení, Vysoká zeď. Všeobecné humanistické myšlenky se silnou lyrickou notou. Člověk měl pocit, že se alespoň na malé ploše podařilo vytvořit lyrický obraz."*⁵⁹

Tyto filmy se hodně opírají o Procházkův vztah k mládeži, které se po celý život věnoval a snažil se řešit její problematiku. Mládeže se Procházka zastává i v politických kruzích: *„Sedmnáctiletí si vždy budou myslet, že neprojdou dveřmi svými mohutnými rameny, že porazí mistra světa v boxu a ke kterémukoli Hemingwayovu románu snadno připíší druhý díl, budou li mít po ruce tužku, dost papíru a volnou neděli. Neříkejme jim, že ne, že je to lítání po oblacích, že daleko důležitější pro ně je budovat komposty a vysazovat topoly,*

⁵⁸ SOELDNER, Ivo. *Někdy je přece jen zamračeno*. FTN 1, 1967, s. 8.

⁵⁹ LIEM, J. Antonín. *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 189.

nebot' naše národní hospodářství potřebuje buničinu. Věřme jim..!".⁶⁰

Filmy o mladých lidech tvoří první etapu společného díla Karla Kachyni a Jana Procházky. O následující spolupráci se Kachyňa vyjadřuje: *"Teprve teď jsme se dostali k látkám, které se dotýkaly širších společenských vztahů, osudu národa. Snad je to pravda, je to možná výsledek naší dlouhé cesty, začínající koncem čtyřicátých let, snad je to reakce na dlouhý proces obrody, který prodělává celá naše společnost. Žijeme ve skutečnosti a nemůžeme na ni nereagovat. I když každý jinak, ale každý v též podmínkách. Nelze se dívat izolovaně na jeden film. (...) Vždycky jsem se snažil poznat dobu - ale také vždy jen v těch podmínkách, které existovaly."*⁶¹

Novou kapitolu spolupráce Karla Kachyni a Jana Procházky otevírá v roce 1965 film *At' žije republika*. Dvojice se poprvé obrací k látce nedávné minulosti. Očima malého Oldy dává divákovi nahlédnout do posledních okamžiků 2. světové války na malé moravské vesnici. Dějinný zlom je zde však použit spíše jako pozadí k citovému tápání chlapce, jenž se v posledních dnech války nevyzná, snaží se pomoci, ale vše uvázne na hrubiánství jeho otce. Rozpolcenost doby dokonale vykresluje poslední scéna s velmi ironickým podtextem, v níž se vesničtí obyvatelé chystají na lynč údajného udavače, který je zároveň jediným opravdovým přítelem chlapce. To vše doprovázejí slogany: *At' žije republika! At' žije Stalin!* Ve filmu jsou pečlivou montáží prokládány Oldovy sny a realita, které podtrhují stylizaci do pohledu dítěte. *"Napsal jsem tento svůj konec války také proto, že četba o tamtěch dnech voněla jenom*

⁶⁰ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. 2. vyd. Praha: Tezaurus, 1991, s. 23.

⁶¹ SOELDNER, Ivo. *Někdy je přece jen zamračeno*. FTN 1, 1967, s. 8.

šeríkem a plála vlajkami, kolébala se v častuškách. Ano i to bylo. Ale nejen to. Věřím totiž, že největší a základní povinnost literatury je pravda."⁶²

Snímek byl původně natočený jako oslava dvacetiletého výročí osvobození Rudou armádou. Pro režim se stal prvním nepohodlným dílem dvojice a ze strany oficiálních činitelů byl z počátku ostře kritizován. S blížícím se rokem 1968 však kritika filmu opadala a začaly být doceňovány jeho skutečné kvality.

V dalším filmu *Kočár do Vídně* (1966) tematizují oba filmaři opět 2. světovou válku. Tentokrát ale pracují na menším prostoru. Většina scén se odehrává na voze taženém koňmi v prostředí hlubokého lesa. Hlavní postavou je zde vdova, které sekundují dva němečtí vojáci, snažící se dostat se domů. Stejně jako ve filmu *At' žije republika* se jedná o malý příběh na velkém historickém pozadí. Velmi zajímavá je hlavní ženská postava vdovy, silná ženská hrdinka hledající sílu ke vzpouře proti osudu se objevuje i v *Noci nevěsty* (1967), dalším díle Kachyni a Procházky.

Kočár do Vídně je přijat komunistickou stranou i diváky velmi rozporuplně. Nejproblematičtější je ideologické pojetí války. Do té doby byla válka zobrazována v československém filmu černo-bíle. Nacisté - němečtí vojáci - jsou jasné zlo, ruští vojáci a partyzáni jsou hrdinové. Tento stereotyp film narušuje. Nezobrazuje válku ideologicky, ale jako osobní tragédii nešťastné ženy. Němečtí vojáci jsou zpočátku vnímáni značně negativně. Postupně se ale projevuje jejich lidskost a osobní útrapy z prožité války. V závěru filmu vystupují postavy partyzánů, kteří, zaslepeni válkou, konají zlo.

⁶² PROCHÁZKA, Jan. *At' žije republika*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1965, s. 6.

Ve společnosti se ozývaly hlasy, obviňující autory z antisocialismu, nebo dokonce fašismu. Tehdejší režim nechápal protiválečné poselství lidského utrpení a pobídku k humanitě. "O filmu se jednalo na nejvyšších místech už v době jeho vzniku, zákaz byl vysloven už při natáčení, ale Jan Procházka se zasadil u prezidenta Novotného, aby mohl Kachyňa pokračovat."⁶³

Procházka po zkušenostech s *Kočárem do Vídně* dává svou další novelu *Svatá noc* pro jistotu ke schválení prezidentu Novotnému.

O rok později je podle ní natočen film *Noc nevěsty* (1967). Historicky se posouvá do 50. let, zobrazuje kolektivizaci venkova a problémy s ní spojené. Do typicky rozehraného „zestátňovacího“ dramatu, ve kterém proti sobě stojí sedláci na jedné a uvědomělý komunista na druhé straně, se dostává jeptiška ze zrušeného kláštera a s ní přichází i motiv víry. Ve finále je film soubojem tří fanatismů - náboženského (jeptiška), politického (předseda JZD Picin) a stavovského (sedláci).

V roce 1968 natáčí dvojice předposlední společný film *Směšný pán*, který řeší problematiku politických procesů 50. let a jejich dopad na člověka.

Posledním oficiálně společným dílem obou autorů je paranoicky laděný film *Ucho* (1969). Je metaforou na tehdejší poměry v mocenských kruzích. Odkrývá metody STB, odposlech, agenty, vydávající se za falešné přátele, i poměry ve vládních kruzích - odstraňování lidí, zavádějících reformy nebo novinky. Obsahově i umělecky je to vrcholné dílo Procházkovy a Kachyňovy společné kariéry.

⁶³ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 20.

Kachyňa realizuje ještě tři Procházkovy scénáře. Lyrický příběh o mladém chlapci a jeho lásce ke koním, *Už zase skáču přes kaluže*, byl natočen v roce 1970, ještě za Procházkovy života. Kvůli problémům s cenzurou není však Procházka uveden v titulcích.

Po roce 1989 zrežiroval Karel Kachyňa, na motivy Procházkovy scénáře, film z nemocničního prostředí *Městem chodí Mikuláš* (1992). Posledním Procházkovým scénářem natočeným Karlem Kachyňou je venkovské drama *Kráva* (1993).

4. Motivy z okruhu venkova - rozbor motivů snímku *Noc nevěsty*

Děj baladického příběhu *Noc nevěsty* je umístěn do prostředí venkova počátku 50. let. Toto prostředí oba autoři velmi dobře znají ze svého dětství a mládí.

Venkov je v *Noci nevěsty* vylíčen jako prostředí konfliktu. Nahlížíme jej v době nastolování nových pořádků. Starý řád s mnohasetletou tradicí byl nahrazen novým, politicky orientovaným systémem. Někdejší venkovská elita, zastoupená bohatými sedláky, se stává pro nový systém nepohodlnou, pro svou neochotu k odevzdání majetku do družstevního vlastnictví.

Ve výsledném zobrazení je venkov společensky velmi rozbitý a jeho obyvatelé jsou rozděleni do několika skupin, které spolu navzájem zápolí.

Oba autoři byli přímými svědky společenských změn na venkově. Prožili zde z větší části své dětství ještě za dob první republiky a tedy starých zemědělských pořádků. Na prahu dospělosti se pak stali svědky a účastníky velkých společenských změn souvisejících s kolektivizací.

V *Noci nevěsty* je tento proces ukázán na jedné konkrétní vesnici. Přesto však oba autoři zdůrazňují, že film je třeba chápat jako příběh s historickými reáliemi, nikoli jako dokument. „*Je to jedno z mnoha dramát lidí, na které byla tato doba tak bohatá.*“⁶⁴

V jednotlivých následujících podkapitolách se věnuji výrazným motivům tohoto díla, jejich rozboru a porovnání se zkušenostmi autorů. Jsou to motivy rodiny, zestátnění a víry.

⁶⁴ VAGADAY, Josef. *Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu Noc Nevěsty*. Film a doba 13, 1967, s. 493.

4.1. Motiv rodiny

Rodina je, z hlediska venkovského prostředí, základní stavební prvek společnosti. Znamenala pro každého člena zázemí, a to jak sociální, tak majetkové. Tradiční bylo dědění majetku z otce na syna a rodinný vztah ke „gruntu“. Nový společenský systém, zaváděný v 50. letech na venkově, bural tradiční rodinné vazby. Docházelo ke konfliktům generací uvnitř rodin. Zestátňování majetku se stalo bolestivým sporem i v Procházkově rodině. Jeho otec se nechtěl vzdát léty dřiny nabytého majetku, on sám však v nový systém věřil a podporoval ho. Dalším ohniskem sváru byl i otcův nesouhlas se synovým vztahem s dívkou z chudších poměrů. *„Když přišel oznámit domů, že se bude ženit, otec odmítl přijít na svatbu.“*⁶⁵

Procházka se s tímto generačně-ideologickým problémem vyrovnával ve scénáři, podle něhož natočil Josef Mach snímek *Hořká láska* (1957).

Ve filmu *Noc nevěsty* jsou v podobném postavení otec a syn Šabatkovi. Rozdíl však je v tom, že mladý Šabatka netíhne ke komunistovi Picinovi, jako k názorovému vůdci, ani ke komunismu obecně. Svými činy však dává najevo nesouhlas s otcovým chováním. Neúčastní se sborového týrání blázna Ambrože bandou sedláků. Naopak Ambrožovi pomáhá a je jedním z mála obyvatel vesnice, kteří nejsou na Ambrože zlí. Vozí ho na saních, dá mu cigarety.

Odmítá připravované násilí. Nepostaví se sice nabádání otce: *„Já Picina zabiju, když to neudělám já, uděláš to ty.“*, na Štědrý den však odmítá přidat se k připravované násilné akci vůči Picinovi a chce zůstat doma. Přesto je do akce zavlčen.

⁶⁵ ŠTVRTŇOVÁ, Helena. *Předčasná úmrtí 2*. Praha: The World Circle Foundation, 2001, s. 53.

Při výzvědách pak vědomě zamlčí Picina a jeho spojence ukryté za stodolou, aby jim nemohlo být ublíženo.

Při rozhovoru s Ambrožem jeví zájem o Slečnu. Je na něm patrné, že se mu Slečna líbí. Zároveň je fascinován její askezí. V této postavě se projevuje Procházkův ideál mladého zvidavého člověka, nezasaženého ideologií nebo fanatismem.

Druhý rodinný vztah, který je ve filmu zobrazen, je Picinovo partnerství s družkou Filipou. Oba spolu sice žijí, Picin však nemá pro samou práci čas se Filipě věnovat, když je nemocná.

Při návštěvě Slečny, hledající v Picinově domě klíč ke stodole, v níž jsou ukryty sáně, vidí divák katastrofální stav jeho domácnosti. Všude je nepořádek, nádobí je několik dní neumyté. Ani v posteli ležící Filipa se Picina nedovolá, když jej potřebuje. Picin se o Filipu začne více starat až po její smrti, když si uvědomí, že o ni přišel.

Ve svém vztahu k rodině připomíná Picin postavu mladého budovatele Pavelky z Kachyňovy prvotiny *Není stále zamračeno* (1950). Ten na počátku, v touze pomoci zemědělství v pohraničí, opouští těhotnou manželku. Pozdější narození potomka reflektuje mezi řečí: „*Abych nezapomněl, narodil se nám syn, Václav se jmenuje.*“ Oproti němu se jeví Picin, smutnící nad mrtvou Filipou, přeci jen lidštěji.

4.2. Motiv víry

Při zkoumání motivu víry je třeba vycházet z faktu, že ani Jan Procházka, ani Karel Kachyňa nebyli přesvědčení věřící. Oba vyrůstali na moravském venkově, kde je víra velmi úzce spjata s každodenním životem.

K otázce víry říká Jan Procházka: „Jsem od útlého mládí nevěřící, měl jsem hluboké spory s katechetou, který dogmaticky lpěl na liteře, nepřipouštěl žádnou diskuzi.“⁶⁶

I přes toto vyjádření je vztah Jana Procházky a víry složitější. Podle svědectví jeho dcer: „Katolickou církev vnímal velmi kriticky, nicméně ji odlišoval od víry v Boha. Postava Ježíše ho fascinovala. Mám pocit, že chtěl napsat o Ježíšovi film.“⁶⁷

Vztah Karla Kachyni a víry byl podobný jako Procházekův: „Křesťanství stejně jako každé jiné náboženství vede k toleranci. Myslím, že v každém náboženství je koncentrovaná určitá zkušenost staletí.“ Sám však přiznává, že vztah jeho a církve je spíše formální. „Chodil jsem do kostela, to ano. Jako študenti jsme chodili povinně, byla to pro nás svým způsobem společenská záležitost.“⁶⁸

Motiv víry se dá v *Noci nevěsty* zkoumat na třech úrovních - víra tradiční, víra institucionalizovaná a víra jako přesvědčení.

První z nich je víra ve smyslu ideologie pro širší vrstvy obyvatel a nazvěme ji „úroveň tradiční“. Je to víra, kterou se komunistický režim snažil nahradit svou ideologií.

Na počátku filmu je tato víra zcela paralyzována a aktivuje se až příjezdem bývalé jeptišky, ve filmu nazývané Slečna. Hned po příjezdu do vesnice se k ní vrhnou staré ženy a začnou jí líbat ruce, což je tradiční pocta vzdávaná církevním

⁶⁶ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 249.

⁶⁷ Rozhovor s Lenkou Procházkovou, viz Příloha 1.

⁶⁸ KACHYŇA, Karel. S Karlem Kachyňou pár slov o snášelnivosti. *Synchron* 6, 2004.

autoritám. Autoři pak symbolicky mění Slečnu v malé nevinné dítě, kolem něhož jsou ženy seskupeny.

Hlavní těžiště věřících je v *Noci nevěsty* v nejstarší generaci venkovských žen, tedy osob, jejichž mládí nebylo ovlivněno politickou ideologií a jejichž výchova byla s vírou v Boha úzce spjata. O změně venkovských hodnot svědčí i povzdech ženy, starající se o mrtvé tělo Picinovy ženy Filipy: „*Ani ty svíčky už dneska nezapalujete.*“ V další scéně se Picin potají vrací k tělu Filipy a svíčku zapaluje.

Víra starých žen sílí tím, jak ženy stále více vzhlížejí ke Slečně jako k vůdci. Oslovují ji „*panno*“, čímž ji připodobňují k Panně Marii. Když ji během mše začne z bosé nohy téci krev, vesničané to považují za zázrak.

Postupně se k nim přidávají další a další obyvatelé vesnice. V závěrečných scénách je celá vesnice v náboženském vytržení. Nechávací Slečnu, aby žehnala jejich domům a dětem, vytahují růžence, zpívají a modlí se se Slečnou. Velmi jim imponují mučednické sklony Slečny - chodí v zimě bosa, spí na prknech a zastává sama těžkou práci. Víra v Boha postupně přechází ve vzývání přímo postavy samotné Slečny. Za svůj zpěv mariánských písní jsou farářem napomenuti, že se to nehodí k Vánocům, jakožto oslavě narození Krista.

Toto pojetí víry úzce spjaté s prostředím venkova Procházka ukázal již v jednom ze svých prvních scénářů - *Hořká láska* (1957), napsaném pro Josefa Macha. Zastáncem víry je zde zpátečnický otec odmítající vstup do JZD, ke kterému ho nabádá vlastní syn. Otcova víra má však spíše rituální charakter - pokřižuje se, než začne orat, aby Bůh zemi požehnal, každou neděli jde na bohoslužbu.

Slečnin vliv na vesničany je dán i celkovou atmosférou na vesnici. Běžní lidé se nepřiklánějí na stranu bohatých sedláků, ani na stranu Picina, který jim zestátnil majetek a jehož ideologii nevěří. Slečna se pro ně tak stává třetí nezávislou stranou v tomto konfliktu a pojícím prvkem obyčejných lidí.

Víra institucionalizovaná je víra hlásaná církví jako organizací. Ta je ve filmu zastoupena postavou faráře. Na ní je ukázán způsob, jakým církev v 50. letech koexistovala s režimem.

Oproti Slečně se farář jeví jako velký dogmatik. Řídí se biblí a odmítá jiné než oficiálně zažité výklady Písma. Dochází tak mezi nimi k několika ideovým střetům.

Farář chce sloužit věřícím, ale nechce provokovat moc: „*Je doporučeno, aby se mše konala jen jednou denně.*“ odpoví na Slečninu žádost, aby sloužil půlnoční. „*Krom toho v kostele nesvítí světla...*“, poukazuje dále na zoufalou situaci vesnického svatostánku. K odsloužení půlnoční mše se odhodlá, až když vidí, že mše bude, podle jeho názoru, „menší zlo“ než provokativní průvod vesnicí, který Slečna organizuje.

Strach faráře odkazuje na vztahy katolické církve a režimu na počátku 50. let. Komunisté se neodvážili katolickou církev úplně zrušit. Snažili se však radikálně omezit její vliv na lidi. V kostele se nesvítí, protože chybí peníze na jeho rekonstrukci. Z oficiálních míst církve, částečně ovládané lidmi spolupracujícími s mocí, jsou dávány pokyny ohledně služeb věřícím a jejich postupnému omezování. Jako demonstrace síly sloužily „monstrprocesy“ s neposlušnými církevními hodnostáři.

Slečna pojímá svou víru jinak než farář. Na počátku filmu přichází o vše, co doposud měla. Řádová komunita, ve které dosud žila, je rozpuštěna, otec spáchal sebevraždu, když neunesl zabavení majetku v rámci kolektivizace. Její víra je přesvědčení, jediné, co jí v životě zbylo. Je to, po postavě Kristy, vdovy z Kočáru do Vídně, další silná ženská hrdinka v díle Kachyni a Procházky. Avšak zatímco Kristu poháněla vpřed touha po pomstě, Slečnu pohání její víra.

Není schopna vzdát se řehole. Snaží se žít řádovým životem i po vyhnání z kláštera. Chodí stroze oblékaná, drží slib čistoty, nespí na posteli, ale na dřevěných prknech, dodržuje přísný půst. Její myšlenky se upírají k vánočním svátkům, tedy k oslavě narození Krista. V něm vidí jako jeptiška svého muže.

Rozhodne se jet do kostela ve zdobených saních, tak, jak byla zvyklá, když byla malá. Svoje bývalé sáně ale musí vzít z obecního majetku, protože byly stejně jako koně zabaveny. Nevědomky tak zavdává příčinu k rozkrádání majetku družstva sedláky.

Během příprav na půlnoční mši, přivítání narozeného Krista, se několikrát proviní proti pravidlům řehole. Její přesvědčení pomalu přerůstá ve fanatismus a pýchu. Oproti zvyklostem se namaluje, navoní, oblékne krajkové spodní prádlo, a snaží se být „hříšně“ krásná. Nechává se uctívat, coby Panna Marie, žehná, ač jí to jako jeptišce nepřísluší, a vystavuje na obdiv své sebemrškačstvím způsobené utrpení.

Během půlnoční mše je veškerá pozornost vesničanů obrácena na ni, nikoli k Bohu. Její rouhání vyvrcholí při svatém přijímání, když se v náboženském zápalu pokusí kněz vytrhnout z ruky kalich s mešním vínem. To je farářem nelítostně odsouzeno, Slečna vystřízliví z náboženského opojení a ztrácí svoji víru. Je vykázána z kostela a vydává se do zimní noci.

Zajímavý je také vedlejší motiv fyzického násilí, kterým trestá Slečna blázna Ambrože za nevhodné chování. Kdykoli autor scénáře Jan Procházka hovořil o tom, proč není věřící, zdůrazňoval právě fyzické tresty, které musel v katolické škole trpět.

4.3. Motiv zestátnění

„Přečetl jsem si, co napsali teoretici marxismu o agrární otázce. Jsou to neobyčejně obecné pravdy a postřehy... Byla pravděpodobně přehlédnuta jenom maličkost; tisíciletá mentalita rolníka.“⁶⁹

Průběh zestátnění nám film *Noc nevěsty* ukazuje hned v první scéně. Hustě prší, na vesnické návsi stojí dav, proti němu jeden řečnický muž. Lidé v davu mají deštníky, je to obrana před deštěm a symbolicky i obrana před deštěm slov a slibů, které jim řečník předkládá.

Záběry z deštivé návsi před slavnostně otevíraným kolchozem jsou prokládány záběry na sluncem zalitou krajinu, letící práškovací letadla, lány obilí a běžící koně. Je to vize šťastné budoucnosti, kterou řečník spoluobčanům slibuje. Zároveň se nám ukazují jeho vlastní myšlenky a touhy - v plném a plně fungujícím kravíně pouští vyřezanou lodičku po kádi s mlékem, poskakuje si do rytmu hudby po rozkvetlé louce.

Prolínání představ a reality se u řečníka Picina projevuje i v dalších momentech. Když vidí místo Slečny postavu nevinátka, nebo když skrz okno sleduje vysmívající se sedláky, kteří najednou začnou tancovat domorodé tance a tváří se jako divoši z Afriky.

⁶⁹ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s 181.

Postava Picina je zosobněním myšlenky kolektivizace. Je to chudý bezzemek, který se v rámci změny společenského systému dostává do čela vesnice jako předseda nově otevřeného družstva. Vpřed jej ženou „pokrokové ideje“, jichž je fanatickým zastáncem. Jeho moc však nestojí na jeho schopnostech, ale na pohrůžce hrubé fyzické síly. Ve filmu je několikrát ukázán autobus plný mužů se samopaly – příslušníky tzv. revolučních gard.

„Dějinnou pravdu má nepochybně Picin, protože mu jde o progresivní myšlenku. Ale způsob, jakým ji prosazuje, vzbuzuje odpor. To vše sebou nese řadu křivd a násilí.“⁷⁰

Poprvé Picin poukáže na svou sílu na konci první scény, když se mu sedláci vysmívají pro jeho chudobu. „*Já dal do kolchozu krávu, a co dáš ty Picine?*“ Na to Picin odpoví pohrůžkou a poukáže na nedaleko stojící autobus plný ozbrojenců.

Když ale nemá Picin po ruce ozbrojence, je ve svém boji osamělý a téměř bezbranný. Sedláci se mu smějí a on se zmůže pouze na výhrůžky. Čím víc slyší výsměch, tím víc v něm roste touha po pomstě. Ten, kdo se vysmívá jemu, vysmívá se i myšlenkám, které zastává, a tedy i tomu, pro co žije.

Picinův ideologický fanatismus je dán na stejnou úroveň jako Slečnin náboženský zápal. „*Marxismus se u nás tenkrát podobal spíše teologii než čemu jinému. Otázka zněla: věřit, Nevěřit?*“⁷¹, vysvětluje zpětně Procházka svůj mladický vztah k ideologii.

⁷⁰ VAGADAY, Josef. *Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu Noc Nevěsty*. Film a doba 13, 1967, s. 493.

⁷¹ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 42.

Velkou Picinovou nevýhodou je osamělost. Zatímco v budovatelských filmech 50. let bojoval kolektiv družstevníků proti vzpouzejícím se jedincům, tady je Picin zcela sám.

Jediný obyvatel vesnice, stojící na jeho straně, je jeho žena Filipa. Ta mu dodává sílu a podporuje ho. Když ale ke konci filmu umírá, Picin zůstává zcela osamělý. Filipa je také jedním ze symbolů sociální nespravedlnosti, proti níž Picinovi ideje bojují. Filipa byla totiž služkou v panské rodině: „*Teď už je v nebi, Picine, peklo měla u Konvalinky*“.

Celé Picinovo fanatické snažení nemůže skončit jinak, než tragédií. Osamělý agitátor se rozhodne použít sílu a zbavit se největšího zla, vůdce vzpurných sedláků „kulaka“ Šabatky. „*Picin je zlý, je v něm hodně zatrpckosti a pomstychtivosti proti sedlákům, které násilně nutí do družstva, dokáže i zastřelit člověka. Ale zároveň je nešťastný a snad i sympatický. Třeba ve chvíli, kdy jde od své mrtvé ženy s puškou proti celé nepřátelské vesnici.*“⁷²

Zastánci starých pořádků, sedláci, jsou vylíčení ve své zatrpckosti a hodnotovém fanatismu podobně jako Picin a Slečna. Jejich zájmem však není imaginární idea, ale boj o majetek a právo na jeho zachování. Jejich hlavním protivníkem je předseda družstva Picin.

Oproti němu jsou sedláci v početní přesile. Tu mají i v diskuzích, kde na jejich argumenty nedokáže Picin najít vhodnou odpověď, a tak je terčem výsměchu. Nevynechají ani jednu možnost ukázat Picinovi svou nadřazenost a nesouhlas. Každé jejich setkání vede ke konfrontaci.

Svoji sílu rádi ukazují i jiným, výrazně slabším obyvatelům vesnice. Nejvíce ústrků z jejich strany prožívá blázen Ambrož,

⁷² SOELDNER, Ivo. *Někdy je přece jen zamračeno*. FTN 1, 1967, s. 8.

kterého pro potěchu a legraci týrají a šikanují. Počínají si přitom podobně jako děti hrající si na kopci. Používají i stejná slova: „*Ambroži, kolik je milion a milion?*“ Dávají tak najevo svoji dětinskost.

Toto vyličení povahy sedláků ničí sympatie, které by k nim divák mohl chovat v souvislosti s prožitou „právní křivdou“ procesu zestátňování: „*Procházku ani nenapadne, aby ty svoje sedláky, zadupávané oběti, idealizoval, zná je příliš dobře, ponechává jim všechnu jejich chamtivost a zištnost.*“⁷³ Při vykreslování charakteru sedláků vychází Jan Procházka z osobních zkušeností z dětství a mládí. To potvrzuje i Lenka Procházková: „*Ti sedláci ze Svaté noci byli zřejmě vytvořeni dle skutečných osob, stejně jako v *At' žije republika.**“⁷⁴

Velmi výraznou postavou je předseda JZD Picin. U Kachyni se Picinovi podobné postavy objevují již v jeho prvních dílech - *Není stále zamračeno* (1950) a *Neobyčejná léta* (1952). Postavy zastánců družstva v nich vystupují jako výrazně kladné charaktery, které jejich práce naprosto naplňuje. Jsou to ti samí Picinové, avšak rozdílní optikou, jakou je na ně nahlíženo. Picinova postava tak zakončuje linku uvědomělých družstevníků v díle Kachyni a Procházky.

O postavě Picina se vyjadřuje Karel Kachyňa: „*Picin, jeden z hrdinů Noci nevěsty, vášnivý a bezohledný zastánce*

⁷³ ČERNÝ, Václav. *Eseje o české próze*. Praha: Torst, 1994, s. 66.

⁷⁴ Viz. Rozhovor, Příloha 2.

kolektivizace, je vlastně jedním z Pavelků z našeho filmu Není stále zamračeno."⁷⁵

Postavu Pavelky připomíná Picin nejen svou zarputilostí, ale i absencí jakéhokoliv jiného života než funkcionářského. Oba nemají téměř žádné soukromí a ani čas na něj.

Rozdílné jsou však konce obou postav. Zatímco Pavelkovi se daří přesvědčit obyvatele vesnice o krásách společného hospodaření, Picin zůstává ve svém úkolu neúspěšný.

Procházka se združstevňování věnuje hned ve svém druhém scénáři - *Hořká láska* (1957), který natočil Ivo Novák. V *Hořké lásce* líčí částečně autobiograficky spor otce - sedláka a syna - družstevníka. I tady by mohl syn být svým přesvědčením a zapálením přirovnán k Pavelkovi, případně Picinovi.

Rozdílný charakter družstevníka lze najít v dalším Procházkově venkovském dramatu *Zelené obzory* (1962). Mladému budovateli Ondřejovi nechybí na počátku stejné odhodlání jako Picinovi. Během filmu však ztrácí iluze a nakonec se potýká s vlastní rezignací. Řadí se tak vedle úředníka Součka z Helgeho *Velké samoty* (1958) do skupiny postav, jež si uvědomí, že jejich práce je zbytečná a stav trvale neudržitelný, a vnitřně rezignují.

Od těchto postav se Picin zásadně liší svou zaslepeností a neochotou revize vlastních činů. Jeho snažení se tak stává pouze stupňujícím se terorem vůči obyvatelům vesnice.

Předložený vývoj postav ilustruje postoj autorů k problematice kolektivizace. Jejich raná díla z 50. let jsou optimistická a plná nadšení - *Není stále zamračeno* (1950), *Hořká láska* (1957). V první polovině 60. let začínají mít

⁷⁵ SOELDNER, Ivo. *Někdy je přece jen zamračeno*. FTN 1, 1967, s. 8.

pochybnosti o správnosti systému, a stejně tak si postavy, z počátku nadšené, nejsou jisté svou konečnou prací.

V druhé polovině 60. let narůstá skepse a nesouhlas obou autorů s tehdejšími poměry. Postava Picina se tak stává určitou revizí minulosti.

Nedá se však říci, že by v *Noci nevěsty* šlo o jednostrannou kritiku kolektivizace. „Je to příběh konkrétní vesnice připomínající 50. léta. Procházka jej nenapsal podle nějaké teze, nechtěl zobecňovat poměry na vesnici, je to individuální příběh z individuální vesnice.“⁷⁶ Ani Picin není záporný hrdina, protože film postrádá polaritu dobra a zla. „Doufám, že jsem nenapsal film oslavující kolektivizaci a rovněž doufám, že proti ní nebrojím.“⁷⁷, vyjádřil se scénárista Jan Procházka.

⁷⁶ VAGADAY, Josef. Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu *Noc Nevěsty*. *Film a doba* 13, 1967, s. 493.

⁷⁷ PROCHÁZKA, Jan. *Člověk je hodnota*. FTN 5, 1967, str. 1.

5. Motivy z okruhu města – rozbor filmu *Ucho*

Film *Ucho* fakticky uzavírá pentalogii filmů, v níž se dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka vyrovnávají s minulostí, kterou prožili. Jejich postup je chronologický.

Začíná 2. světovou válkou (*At' žije republika, Kočár do Vídně*), pokračuje přes stalinistická 50. léta (*Noc nevěsty*) a jejich důsledky na lidské osudy (*Směšný pán*). „Když mluvím o výsledku, o myšlenkové náplni tohoto filmu, myslím si, že byl určitě završením mé tvorby, která se zabývala politicky sociální problematikou tehdejší doby, tzv. budování socialismu.“⁷⁸

Poslední film, *Ucho*, se od předchozích filmů dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka zásadně liší v několika aspektech. Není natočené v období tání společenských a kulturních poměrů 60. let, ale po invazi vojsk Varšavské smlouvy a nástupu neostalinistického křídla komunistické strany. Oba autoři měli důvodný strach o svou další uměleckou, v případě Jana Procházky i lidskou, existenci. Tušili, že jejich předchozí díla režim odsoudí a odsune na okraj kulturního dění.

Scénář psali společně oba tvůrci v Karlových Varech a vznikl za rekordně krátkou dobu dvou měsíců.

Scénárista Jan Procházka využil při psaní scénáře znalost tří období, která sám prožil a ze kterých čerpal. Politické čistky na počátku padesátých let, pětiletou kariéru kandidáta Ústředního výboru strany mezi léty 1962 a 1967 a nejisté období po invazi v srpnu 1968.

⁷⁸ KACHYŇA, Karel. *S Karlem Kachyňou o létech s filmem*. Synchron 5, 2004, s. 23.

Použití motivů ze všech těchto období nechává dobu, v níž se příběh Ludvíka a Anny, hlavních postav filmu *Ucho*, odehrává, nejistou a v určitém slova smyslu univerzální.⁷⁹

Při rozboru *Ucha* jsem nemohl vycházet z dosavadní tvorby autorů, protože svým námětem je *Ucho* film značně soliterní. Při hledání literárních zdrojů jsem se potýkal s pochopitelnou absencí dobové literatury - snímek *Ucho* byl ihned po svém natočení v roce 1969 zavřen do trezoru. První články a knižní zmínky o něm, s nimiž jsem pracoval, se objevují až po roce 1989. Velmi důležitým pramenem byla také Procházkova kniha *Politika pro každého*⁸⁰ a její přílohy - vybraná Procházkova korespondence, ukrytá Procházkovou sekretářkou. Pracoval jsem také se scénářem a jeho pracovními verzemi, které jsou uloženy v Památníku národního písemnictví. Vybrané nerealizované části scénáře jsou v Příloze č. 3. Cenné informace k filmu *Ucho* mi poskytla v rozhovoru dcera Jana Procházky, Lenka Procházková, viz Příloha č. 1.

5.1. Motiv moci

Moc ve filmu *Ucho* fakticky tvoří rámeček, ve kterém se celý film odehrává. Je spojena s úspěchem, luxusem a požitky. To, že je ústřední pár úspěšný, je patrné od prvních scén. Jezdí autem s řidičem, bydlí ve vlastní vile, mají dostatek jídla i alkoholu.

V podobném přepychu je líčena i společenská mocenská sešlost. Stoly jsou plné jídla, alkohol se roznáší zadarmo. Je to zároveň prostředí, kde se vedou zákulisní boje, lidé se dozvídají kuloární informace a hledají potencionální spojence.

⁷⁹ V pracovní verzi scénáře začínal film slovy: „Děj se odehrává v roce 1952 v Československu“.

⁸⁰ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. 2. vyd. Praha: Tezaurus, 1991, 300 s. ISBN 80-900785-0-8.

Moc, i přes její všudypřítomnost, je velmi těžké ve filmu určit nějak blíže. Víme, že se členové vládnoucí třídy oslovují „soudruhu“ a chválí revoluci. Film nás ale neseznamuje s jakoukoliv ideologií, historií nebo bližší skutečností oné moci. V tomto smyslu je film apolitický a zároveň časově aktuální.

Moc je nám představena pouze v rámci metod, které používá. Dělí kolektiv na jedince a nechává je žít v neustálém strachu z možné likvidace, pokud se někdo znelíbí: *„Existoval přesný plán arestování, domovních prohlídek, výslechů. Náměstka předsedy vlády zatkli po odpolední návštěvě u prezidenta republiky. Pro jiného funkcionáře neváhali přijet přímo do budovy ÚV.“*⁸¹.

Za hlavní postavu moci je pokládán muž, ve scénáři označený jako Soudruh. Divák nezná jeho přesnou funkci, ví pouze, že se k němu ostatní odkazují jako k nejvyššímu.

Ve filmu je vyličen jako postava, která *„je z větší části portrétem Antonína Novotného, ale obsahuje i rysy Klementa Gottwalda.“*⁸²

Soudruh je vyličen v rozporu s obecně panujícím strachem, jako člověk z lidu, který si rád dělá legraci. Rozdává soudružkám květiny a snaží se být k ostatním přátelský. Boris Jachnin ho ve své monografii o Janu Procházce popsal jako „tatkovský“. Ve svém bodrém vystupování působí spíše jako nastrčená figura, která sama nevládne.

Moc jistě se nejeví ani proslov, který má k davu: *„Košara nám například doporučuje nezavírat staré cihelny. A nepřevádět*

⁸¹ Úvod z plánovaného prologu filmu *Ucho*, I. verze scénáře z r 1969, Jan Procházka, archiv PNP, Praha.

⁸² JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 29.

lidi tam, kde je potřebujeme. Aby prý nám nenastaly disproporce! Říkáme: Ne! Ne, pane Košara. Disproporce by nastaly, kdybychom nechali vás a vám podobná individua útočit na generální linii strany.“

Scénárista Procházka se při psaní tohoto proslovu nechal inspirovat rétorikou stranických činitelů, kterou znal ze svého politického působení. V projevu chybí jakákoli argumentace. Říká pouze, že plán na stavbu nových cihelen je útok na generální linii strany.

Plán stavby cihelen slouží jako symbol obecné ekonomické reformy. Soudruh, jehož částečným předobrazem byl Antonín Novotný, jeví názorové rysy politika konzervativního křídla komunistické strany. Jeho projev připomíná kampaně proti revizionismu vedené od roku 1956.

Jan Procházka se jako aktivní politik přikláněl spíše k reformátorskému, tzv. revizionistickému křídlu KSČ. *„Revizionismus naháněl a doposud nahání strach. Zbytečně. Tok života jsou nepřetržité revize toho, co bylo... Dnes se mi zdá, že naším posláním jako země i jako moderní společnosti je revolucionalizovat zaprášený a nehybný socialismus, dát nový obsah zaprášeným snům a mladou přitažlivost jedinému možnému cíli...“⁸³*

Procházkovým názorům je nejbližší Ludva, který se také snaží progresivně renovovat cihelny, a byl to právě on, kdo k tomuto kroku přiměl Košaru.

V průběhu celého filmu se důvodně obává o svou existenci. Ví, že Uchu řekl příliš, a může být proto režimu nepohodlný. Proto je na konci filmu velmi překvapivé jeho jmenování na post ministra. Procházka tím ukazuje skutečnou personální politiku vedení KSČ. Prožil ji na vlastní kůži, když se jako přítel

⁸³ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 301.

prezidenta Novotného stal členem ÚV: „*Nikdo mi předem neřekl ani slovo. Kádrová politika byla stejně utajená jako jaderné vyzbrojování. O lidech se zásadně rozhodovalo bez jejich vědomí.*“⁸⁴

5.2. Motiv osobního strachu

Motiv osobního strachu odkazuje k Procházkově osobě po roce 1968, kdy se stal pro režim nepohodlnou osobou. Byl společensky velmi oblíbený, mnozí jej na jaře 1968 navrhovali dokonce na post prezidenta republiky. Pro nastupující neostalinistické křídlo KSČ byl však nepohodlný.

Strach je ve filmu *Ucho* konstruován od prvních scén. Anna a Ludvík se po večírku dostávají do své vily. Na první pohled je vše jako obvykle, postupně se však objevují drobnosti, utvrzující obyvatele, že něco není v pořádku. Kolem domu procházejí neznámí lidé, jezdí neosvětlená auta, nejde elektrický proud, dveře jsou odemčeny. Zpočátku si oba protagonisté myslí, že jde o sled náhod. S jejich přibývajícím počtem však zjišťují, že jsou sledováni Státní bezpečností. Snaží se svou situaci zlehčovat, ale nález Ucha, tedy odposlouchávacího zařízení, znamená definitivní potvrzení.

Se sledováním ze strany Státní bezpečnosti měl zkušenosti i Jan Procházka. STB ho sledovala od počátku jeho přátelství s prezidentem Novotným v roce 1962. O sledování své osoby věděl, přímo o odposlouchávání a sledování se Procházka dozvídá už v roce 1963. Tehdy ho prezident Novotný v dopise obviní z pomlouvání: „... pomlouvání, o kterém se tehdejší první

⁸⁴ PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 15.

*tajemník ÚV KSČ a prezident republiky Antonín Novotný zmiňuje, se totiž skutečně událo, a to v naší kuchyni při večeři.*⁸⁵

Největší strach mají Anna a Ludvík z Ucha. Tedy z odposlechů, o kterých vědí, že na ně mohou být nasazeny. Zpočátku vztah k Uchu spíše bagatelizují, Anna se s Uchem baví jako se starým známým. Její chování však prozrazuje, že se Ucha opravdu bojí a svým zlehčujícím jednáním se snaží dodat odvahu sama sobě. Podobné chování Procházka pozoruje u svých přátel i sám na sobě. Jedni z mnoha Procházkových přátel měli v odposlouchávaném bytě ironicky umístěnou starou ceduli: *MLČ! NEPŘÍTEL NASLOUCHÁ VŠUDE!*, a klidně otevřeně mluvili o všem.⁸⁶

Jediné místo, které pokládají Anna i Ludvík za bezpečné, je toaleta, ze zákulisních informací vědí, že toaleta se neodposlouchává. Zjišťují však, že se mýlí, a Ucho jim nedá pokoj nikde. Tuto situaci píše Procházka podle reálného stavu svého bytu v období prvního výročí invaze, v srpnu 1969, *„V té době už jsme doma nemluvili o ničem důležitém. Jen na balkóně. (Později, když jsme se přestěhovali, zjistili lidé – diplomaté – co tam bydleli po nás, při rekonstrukci bytu, že tam bylo celkem třináct štěnic. Byly i na balkóně..)*⁸⁷

Ve filmu *Ucho* zpočátku doléhá strach pouze na Ludvíka. Dozvěděl se na večírku, že ministr, pro něhož pracoval jako náměstek, byl zatčen z neznámých důvodů. S každou další nesrovnalostí si Ludvík vzpomíná na situace na stranickém večírku.

⁸⁵ Osobní vzpomínka Lenky Procházkové. In: PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 301.

⁸⁶ PROCHÁZKOVÁ, Lenka. *Odtajněný příběh*. Právo, 126, 2001

⁸⁷ Rozhovor s Lenkou Procházkovou, viz Příloha 1.

Každý, s kým se tam bavil, věděl víc než on. Někteří kolegové jsou dokonce překvapeni, že ho tam ještě potkávají: *„Ty seš tady? Myslel jsem, že když...“*, jiní, když zjistí, že Ludvík neví o současné situaci nic, se od něj odvracejí. Oni sami si nemohou být jisti tím, co Ludvík ví na ně, a jestli právě oni znají tu správnou pravdu. Celý kolektiv je tak roztržštěn na jedince, na které je vyvíjen neustálý existencionální tlak.

Vztah Ludvíka k osobě Košary známe pouze z jeho dialogů s ostatními. S přibývajícím strachem ho pomalu mění. Když se dozvídá, že je Košara zatčen, říká kolegovi: *„Košara neudělal nikdy vlastní krok, do té zprávy o cihelnách jsme ho museli dokopat.“* Vzápětí, když si uvědomuje, že právě zpráva o cihelnách mohla být důvodem ke Košarově likvidaci, říká kolegovi: *„Košara koncentroval všechno na sebe, nepustil si nikoho k tělu. Já mu jen dělal podklady.“* Třetí zmínka o Košarovi patří Anně. Té tvrdí: *„Vlastně ani nevím, co v té zprávě přešupačil. Víš přece, jakej byl, když se mu něco vytýkalo. Jak jsme se kolikrát posekali... S Klepáčem, s Tondlem a s tím Šlesingrem jsem se vlastně ani neznal.“*, snaží se přesvědčit sebe i Annu, i když ví, že to není pravda. Mluví při tom spíše způsobem, jako kdyby vypovídal na STB, než jako by mluvil k Anně. Nevíme, jestli takto Ludvík jedná pro bezpečnost, z níž jej Anna obviňuje, nebo ze strachu před možnými sankcemi.

Ludvíka dovede nastalý tlak až k pokusu o sebevraždu. Zjišťuje však, že mu tajná policie zabavila pistoli - vedení samo rozhodne, kdy a jak skončí.

Když se Procházka dostal do vysoké politiky, také nemohl skončit: *„...nesmíš žádat, abys byl zproštěn funkce kandidáta ÚV a šéfa ideologické komise při ÚV. Nezapomeň, že tě zvolil*

sjezd strany."⁸⁸ Tento úryvek z dopisu prezidenta Novotného Janu Procházkovi naznačuje, že dostat se z vysoké politiky nebylo snadné.

Nejotevřeněji se s Ludvíkem na recepci baví ministr Cejnar. Uvádí Ludvíka do situace: „Vzali taky Tondla, Klepáče a Šlesingra!“, na otázku: „Proč Košaru?“, odpovídá: „Košara se za svobodna jmenoval Karpeles, nejmenoval?“.

Tato zmínka o židovském původu ministra Košary se už v dalším ději neobjevuje. Odkazuje na proces s Rudolfem Slánským, členem komunistické strany, který byl v roce 1951 zatčen a o rok později popraven za údajné židovské spiknutí proti straně. Tento soudní proces otřásl politickým přesvědčením mladého Jana Procházky. „Procházka je nedůvěřivý, zná přece Smrkovského a je přesvědčen, že Slánský nemůže být zrádcem.“⁸⁹ Procházka byl přesvědčen o Slánského nevině tenkrát tak pevně, že se domníval, že jde o politickou provokaci a spiknutí, a tajně svolal vojenský výbor. Mladý Procházka se po prozrazení celé akce dostane do rukou kontrarozvědky. Nakonec je zproštěn obvinění z podvracení republiky

Scénárista Procházka vložil do postavy Ludvíka i své osobní zkušenosti se stresovým jednáním. Když začne Ludvík cítit osobní strach, snaží se zbavit kompromitujících materiálů tím, že je spálí na záchodě a zbytky papíru toaletu ucpou. Událost zobrazená ve filmu je totožná s tím, co Procházka prožíval krátce po invazi. Dcera Lenka Procházková na to vzpomíná „Táta

⁸⁸ Dopis prezidenta Novotného Janu Procházkovi. In: PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Tezaurus, 1991, s. 302.

⁸⁹ ŠTVRTŇOVÁ, Helena. *Předčasná úmrtí 2*. Praha: The World Circle Foundation, 2001, s. 53.

v horečné nervozitě trhal politický fejeton, který dopoledne napsal, a ucpal těmi útržky záchod."⁹⁰

Postavě Anny se zpočátku daří strachu vzdorovat. Dělá si legraci z Ludvíkových obav, že jsou odposloucháváni. Oslovuje imaginární Ucho a sděluje mu všechno, co si myslí. Časem i ona začíná být nervózní z nacházených nesrovnalostí. Když najde první Ucho a uvědomí si, že osoba Ucha, kterou považovala celou dobu za imaginární, je reálná a opravdu někdo poslouchá to, co řekla, strach dolehne i na ni.

Postava Anny prochází zajímavým vývojem. Na začátku filmu se jeví jako panička zvyklá na luxus, typická žena funkcionáře, která postrádá jakoukoli emancipaci. Je ráda, že žije v luxusu, povídá si se svými kamarádkami. Podobně jsou vyličeny i ostatní ženy funkcionářů. Moc je záležitostí mužů, klidná domácnost věcí žen.

Jak ale ve filmu slábne vlivem strachu pozice Ludvíka, Anna naopak sílí. Mění se z domácí paničky na emancipovanou ženu, která se, i za cenu možné ztráty komfortu, na kterém velmi lpí, Uchu v rámci ochrany sebe i rodiny postaví a zlikviduje ho.

⁹⁰ PROCHÁZKOVÁ, Lenka. Dosud nevydaná stať o Janu Procházkovi.

6. Závěr

Dříve, než v závěru shrnu výsledky své bakalářské práce s názvem „Motivika osobní historie ve vybraném díle autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka“, rád bych připomněl tezi, z níž jsem při psaní vycházel.

Analýzou motivů ve vybraných dílech, *Noc nevěsty* a *Ucho*, a jejich poukázáním k dobovým reáliím, jsem chtěl dokázat přímý vztah těchto motivů k osobní historii obou autorů. Rozborem filmu jsem vybral tyto motivy: motivy rodiny, víry, zestátňování, moci, osobního strachu. Má teze se potvrdila a podařilo se mi dokázat, že zkoumané motivy v obou filmech přímo odkazují k osobní nebo umělecké historii obou autorů.

Při analýze jsem vycházel z dobových rozhovorů obou autorů, jejich životopisů, scénářů k filmům a dostupných archivních materiálů. U dobových článků jsem bral v potaz jejich dobovost a možné ideologické zkreslení. V průběhu psaní práce se mi podařilo udělat rozhovor s paní Lenkou Procházkovou, dcerou Jana Procházky, který se pro mě stal důležitým zdrojem informací. Potvrdil a rozšířil některé z mých závěrů, a přinesl mi několik zcela nových informací ze soukromého života Jana Procházky, které úzce souvisely s analyzovanými filmy. Tento rozhovor je v Příloze č. 1.

U obou snímků jsem našel motivy odkazující především k minulosti a zážitkům Jana Procházky. U Karla Kachyni jich bylo výrazně méně. Tento fakt je daný tím, že Jan Procházka byl scénárista tvořící děj. Při porovnání literární předlohy a výsledného filmu nejsou patrné větší zásahy do scénáře ze strany režiséra Karla Kachyni.

V případě filmu *Noc nevěsty* jsem našel průniky do tvorby a života obou protagonistů autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan

Procházka ve všech zkoumaných motivech, tedy motivu rodiny, motivu víry i motivu zestátnění.

Ve filmu *Ucho* se mi podařilo nalézt motivy související se životem a politickou činností Jana Procházky. Ten při psaní scénáře zhodnotil a ztvárnil zkušenosti, které měl s prostředím vysoké politiky. Karel Kachyňa nebyl přímo politicky činný, znal však režim z pohledu každodenního života. Jejich hluboká osobní zkušenost se promítla do velmi rychlého napsání scénáře.

Osobní zkušenost s historií a režimem, kterou autoři do obou snímků vložili, má za následek jejich nadčasovost. Jsou také cenným zdrojem pro historické zkoumání. Pro nastupující normalizační proces však byly snímky, právě kvůli této zkušenosti, nepohodlné, což předznamenalo jejich osud. *Noc nevěsty* byla odsunuta na okraj distribuční sféry. Film *Ucho* byl ihned po vytvoření zabaven a uzavřen do trezoru. Premiéry se dočkal až v roce 1991.

Anotace

Příjmení a jméno: **Bílek Petr**

**Katedra divadelních, filmových a mediálních studií;
Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci**

Název práce: **Motivika osobní historie ve vybraném díle
autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka**

Vedoucí práce: **Mgr. Petr Bilík, Ph.D.**

Počet znaků: 100 109

Počet titulů použité literatury: **35**

Klíčová slova: **Karel Kachyňa, Jan Procházka, Noc nevěsty,
Ucho.**

Tématem bakalářské práce je analýza motivů ve vybraném díle autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka.

Mým cílem je výběrem motivů, jejich rozbořem a vztažením k historickému kontextu poukázat na souvislost s osobní historií autorů. Filmy, které ve své práci motivicky rozebírám, jsou Noc nevěsty (1967) a Ucho (1969).

Annotation

Surname and name: **Bílek Petr**

Department of Theatre, Film and Media Studies; Faculty of Arts, Palacký University Olomouc

Title: Motives of Personal History in Selected Films Made in Cooperation of Czech Authors Karel Kachyňa and Jan Procházka.

Supervisor: **Mgr. Petr Bilík, Ph.D.**

Number of Characters: 100 109

Number of Literature used: **35**

Keywords: **Karel Kachyňa, Jan Procházka, Noc nevesty, The Ear.**

The subject of this bachelor thesis is an analysis motives in selected films made in cooperation of czech authors Karel Kachyňa and Jan Procházka. My aim to show connection of chosen motifs, their analysis and relation to the historical context, with authors' personal history. The movis, what I choose to analysis is Noc nevěsty (1967) and The Ear (1969).

Prameny

Filmy:

Noc nevěsty (1967). Režie Karel Kachyňa, námět a scénář Jan Procházka

Ucho (1969). Režie Karel Kachyňa, námět a scénář Jan Procházka

Scénáře:

PROCHÁZKA, Jan. *Ucho*. I. verze scénáře z r 1969, archiv PNP, Praha.

PROCHÁZKA, Jan. *Svatá noc*. Technický scénář z r 1967, archiv NFA, Praha.

PROCHÁZKA, Jan. *Svatá noc*. Umělecký scénář z r 1967, archiv NFA, Praha.

Použitá literatura

BÁRTA, Milan. *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953-1968*. In: TÁBORSKÝ, Jan (ed.). *Securitas imperii 10*. Sborník k problematice vztahu čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“. 1. vyd. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu, 2003, 351 s. ISBN 80-86621-01-4.

BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994, 199 s. ISBN 80-85625-27-X.

BERNARD, Jan. FAMU. In KRATOCHVÍLOVÁ, Marie (ed.). *AMU = DAMU + FAMU + HAMU*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2006, 72 s. ISBN 80-7331-065-1.

BILÍK, Petr. *Kinematografie po druhé světové válce (1945 - 1970)*. In PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

BULÍNOVÁ, Marie, JANIŠOVÁ, Milena, KAPLAN, Karel (eds.). *Církevní komise ÚV KSČ. Edice dokumentů 1949 - 1951*. Brno: Doplněk, 1994, 504 s. ISBN 80-85765-34-9.

ČERNÝ, Václav. *Eseje o české próze*. Praha: Torst, 1994.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Z angl. orig. přel. Tomáš Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Z angl. orig. přel. Tomáš Pekárek. 1. vyd. Praha: Levné knihy KMa, 2008, 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

JASNÝ, Vojtěch. *Duch je důležitější než hmota*. Týdeník Rozhlas 40, 2004.

KACHYŇA, Karel. *S Karlem Kachyňou o létech s filmem*. Synchron 5, 2004.

KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1953-1966*. Praha: SPN, 1992, 146 s. ISBN 80-04-25-745-3.

KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1967-1969*. Praha: SPN, 1993, 81 s. ISBN 80-04-26 142-6.

KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa - Kořeny reformy 1956-1968 Společnost a moc*. 1. vyd. Brno: Barister & Principal, 2008, 828 s. ISBN 978-80-87029-31-2.

KAPLAN, Karel. *Kořeny československé reformy 1968*. 3-4, Změny ve společnosti; Struktura moci. 1. vyd. Brno: Doplněk, 2002, 425 s. ISBN 80-7239-135-6.

KAPLAN, Karel. *Majetkové zdroje KSČ v letech 1945 - 1952*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR ve spolupráci se Státním ústředním archivem, 1993, 83 s. ISBN 80-85270-11-0.

KAPLAN, Karel. *Pět kapitol o únoru*. 1. vyd. Brno: Doplněk, 1997, 560 s. ISBN 80-85765-73-X.

KAPLAN, Karel. *Stát a církev v Československu*. Brno: Ústav pro soudobé dějiny, 1993, 320 s.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN, 1994, 855 s. ISBN 80-04-26059-4.

KNAPÍK, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 - 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, 278 s. ISBN 80-7277-093-4.

KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006, 399 s. ISBN 80-7277-316-X.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Jan Procházka*. Reflex 7, 2011, s. 65.

KUSÁK, Alexej. *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998, 663 s. ISBN 80-7215-055-3.

LIEM, J. Antonín. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, 470 s. ISBN 80-7004-100-5.

PERNES, Jiří. *Krise komunistického režimu v Československu v 50. letech 20. Století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 16 s.

PERNES, Jiří. *Politické procesy v Československu po roce 1945 a "Případ Slánský"*. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference, pořádané ve dnech 14. - 16. dubna 2003 v Praze (Uspoř. Jiří Pernes, Jan Foitzik). Praha, Brno: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2005, 391 s. ISBN 80-7285-053-9.

PROCHÁZKA, Jan. *Ať žije republika*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1965, 274 s.

PROCHÁZKA, Jan. *Člověk je hodnota*. Filmové a televizní noviny 5, 1967, str. 1.

PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. 2. vyd. Praha: Tezaurus, 1991, 300 s. ISBN 80-900785-0-8.

PROCHÁZKA, Jan. *Ucho*. 2. vyd. Praha: Art-servis, 1990, 85 s. ISBN 80-7116-002-4.

PROCHÁZKA, Jan. Projev v plénu KSČ 1966.

PROCHÁZKA, Jan. *Vzpomínky*. Kino 2, 1968, s. 10.

PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR Jiří. *Démanty vsednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

PTÁČKOVÁ, Jiřina. *Benešovy dekrety*. 1. vyd. Praha: Adonai, 2002.

SLINTÁK, Petr. *Poválečná proměna venkova a český hraný film*. Praha, 2003. 140 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

SOELDNER, Ivo. *Někdy je přece jen zamračeno*. Filmové a televizní noviny 1, 1967, s. 8.

Svět v Obrazech, 1/1969.

ŠTVRTŇOVÁ, Helena. *Předčasná úmrtí* 2. Praha: The World Circle Foundation, 2001, 137 s. ISBN 80-902731-9-X.

VAGADAY, Josef. *Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu Noc Nevěsty*. Film a doba 13, 1967, s. 493.

VYKOUKAL, Jiří, LITERA, Bohuslav, TEJCHMAN, Miroslav. *Východ: vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. 1. vyd. Praha: Libri, 2000, 860 s. ISBN 80-85983-82-6.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. vyd. Praha: KMa, 2008, 431 s.
ISBN 978-80-7309-573-4.

Příloha 1. Rozhovor s Lenkou Procházkovou

- 1) Vracel se Váš otec rád do svého rodiště na Moravě? Podařilo se mu v pozdějším věku urovnat spory s otcem?**

Do Ivančic jsme pravidelně jezdili v zimě před Vánoci na zabíjačku. A někdy na pár dní i v létě. Se svým otcem se táta usmířil. Kupoval mu dárky (motorku, mlátičku, televizi atd.), psali si. V té době jsem ani netušila, že kdysi měli konflikt. Děda umřel brzo po tátově smrti na infarkt. Synova smrt ho zdeptala. Odnosl jeho parte do knihkupectví a prodavač ho vyvěsil do výlohy.

- 2) Mluvil Jan Procházka o svém ideovém mládí a o činnosti na statku mládeže? Jak se ke svému tamějšímu působení po letech stavěl?**

Na statku v Ondrášově pracovala i maminka a dodnes na to vzpomíná jako na krásnou dobu „naivního“ nadšení. Táta tam byl snad předseda nebo prostě ve vedení, a když došlo k nějaké finanční ztrátě (kdosi měl odnést výtěžek peněz na poštu a prý byl okraden), uhradil to táta z peněz, které dostal od svých rodičů do manželství, šlo snad o deset tisíc, nevím přesně. Myslím, že ozvěna těch zážitků z Ondrášova se objevila v jeho první povídkové knížce „Rok života.“

- 3) Zmiňoval se o svém vztahu k církvi a Bohu ?**

Katolickou církev vnímal velmi kriticky, nicméně ji odlišoval od víry v Boha. Postava Ježíše ho fascinovala. Mám pocit, že chtěl napsat o Ježíšovi film. Už se k tomu nedostal. V nemocnici mi jednou řekl, že (jiný) chystaný román, který se měl jmenovat „Maminka“ psát nebude, protože v tom smyšleném příběhu se mělo jednat o vraždu a ta je proti Desateru. Vlastně byl náboženský člověk, ale měl k Bohu přímý vztah, nepotřeboval prostředníka - církev.

4) Byla některé z postav novely Svatá noc nebo Ucha napsána podle nějaké konkrétní reálné osoby?

Ti sedláci ze „Svaté noci“ byli zřejmě vytvoření dle skutečných osob, stejně jako v „Ať žije republika.“ Co se týče „Ucha“, hlavní hrdinové jsou možná „poskládaní“ z charakterů lidí, které znal. A ten Soudruh je zřejmě trochu prezident Zápotocký, ale to je jen moje domněnka.

5) Změnil se nějak váš otec po nástupu do vysoké politiky?

Charakterově se nezměnil, naopak dozrál. Tím, jak poznával „zákulisí“ politiky, stával se kritičtější. Víc než politikům věřil „občanům“, hlavně vkládal velké naděje do mladých lidí, studentů atd. Psal hlavně pro ně, tak, aby je to oslovilo. Byl skvělý „lidový“ řečník, rozený vypravěč. Často jezdil na besedy a mítinky, odpovídal na dopisy, přijímal návštěvy. Nerad byl ale vyrušován od psaní, často odjížděl psát na chalupu, nebo někam do hotelu, aby měl klid. Maminka trvala na rodinných dovolených, párkrát jsme byli i u moře (s Čedokem), ale psací stroj si vždycky bral s sebou. Myslím, že kdyby Pražské jaro nepřeválcovaly tanky, tak by asi načas chtěl být v Parlamentu (humorně o tom píše v „Politice pro každého“). Hodně četl Masarykovy, Benešovy a Peroutkovy knihy, taky Churchillovy projevy atd., byl to samouk. Kupoval encyklopedie, myslím, že internet by ho uhranul.

6) Jaký byl jeho vztah s Antonínem Novotným? Vážil si ho jako člověka?

Vztah s Novotným vznikl omylem. Novotný slyšel v rádiu glosu nějakého Procházky a chtěl se s ním sejít. Místo redaktora mylně „sehnali“ tátu. Po pěti minutách rozhovoru se to vysvětlilo, ale pak spolu mluvili dál o literatuře, filmu. Časem si táta získal prezidentův respekt. Díky tomu pak prosadil uvedení některých „sporných“ filmů do distribuce (Chytilová, Jan Němec). Taky dostal z vězení spisovatele Jana Beneše. Táta navrhl Novotnému, aby pro filmaře udělal setkání na zámku v Lánech, kde mu představil své kolegy. Tato selanka

skončila po IV. Sjezdu spisovatelů (červen 1967). Táta byl pak vyhozen z ÚV KSČ a s Novotným se přestal stýkat. Ale když táta umřel, exprezident poslal věnec se svým jménem. Myslím, že lidsky si táty vážil. Táta si o Novotném nemyslel, že je výlupek inteligence, myslím ale, že s ním uměl jednat na rovinu, přímočaře. Šlo mu o to, aby prosadil věci, které pokládal za umělecky hodnotné, a to se mu v mnoha případech podařilo.

7) Kdy začal mít Váš otec podezření, že o něj má zájem STB?

Myslím, že až po invazi. Jednou dostal nějakou Solženicynovu knihu (v originále), nevím, zda normální poštou, spíš mu ji někdo přinesl. A uvnitř byl mezi stránky vlepený dopis, v kterém mu Solženicyn psal, aby byl opatrný a aby dal pozor na děti. To bylo napsané rusky. Se slovníkem jsem to přeložila. Tehdy se táta začal obávat. Zpřísnil nám režim. Pak byl poprvé předvolán k výslechu do Ruzyně. Bylo to myslím v květnu 1969. Měla jsem „svatý týden“ před maturitou a máma byla s kamarádkou na zájezdu ve Skandinávii. Pamatuju si, jak byl táta nervózní, že jde na výslech. Chystala jsem mu oblek. Jel tam služebním barrandovským autem a řidič byl jeho kamarád. Cestou probírali všechny eventuality, coby kdyby... Když výslech skončil, táta mi hned z první budky telefonoval, že už jede domů. (Mnohem později, když jsem odtajňovala jeho materiály, aby mohla ČT natočit dokument z cyklu Předčasná úmrtí, tak v těch estébáckých bednách bylo i vyhodnocení, jak se choval před výslechem, komu telefonoval atd. Bylo zřejmé, že ten výslech schválně naplánovali na dobu, kdy máma byla v zahraničí. Zřejmě chtěli zjistit, jak je na tom psychicky. Byla to taková zkouška - pozorování morčete. Před prvním výročím invaze jsme odjeli (celá rodina) do Krkonoš. A tam už v tom hotýlku byli estébáci. Seděli vedle u stolu a pozorovali nás a poslouchali. V té době už jsme doma nemluvili o ničem důležitém. Jen na balkóně. (Později, když jsme se přestěhovali, zjistili lidé - diplomaté - co tam bydleli po nás, při rekonstrukci bytu, že tam bylo celkem třináct štěnic. Byly i na balkóně..)

8) Čerpal Jan Procházka při konstrukci atmosféry filmu Ucho z nějakých konkrétních událostí?

Kulisy a kostýmy ve filmu „Ucho“ evokují už počátek šedesátých let. Ten příběh ale dějově spadá do let padesátých, čili doby, kdy u nás probíhaly politické procesy. Táta o tom hodně četl, například knihu Doznání od Artura Londona. Ta vyšla myslím v roce 1968. To bylo období, kdy probíhaly politické rehabilitace. Táta se znal s jedním rehabilitovaným a často tohle téma probírali. On sám (táta) prožil začátek procesů na vojně. Byl v nějaké aspirantské škole, protože se chtěl stát důstojníkem armády. Tehdy, když zavřeli Rudolfa Slánského, tak táta a pár jeho kamarádů vytvořili nějakou skupinu, tajně se scházeli, nemohli věřit tomu, že Slánský je zrádce a vymýšleli, co dělat. Někdo je ale udal. Mám pocit, že si psali i zápisky. Naštěstí ve vedení té školy byli ještě pořád důstojníci z První republiky a těm se podařilo, že tihle „naivní“ kluci byli jen vyloučení a odveleni na „čáru“, že nevznikla kauza. Náznaky té situace jsou v románu „Přestřelka“.

Během příprav na natáčení „Ucho“ pracovala moje mladší sestra Iva přes léto jako brigádnice ve filmovém štábu a pomáhala shánět např. dobové fotky z padesátých let. Typy lidí. Třeba fotku mladého revolučního básníka. Interiéry Hradu (pro scény z recepce) byly točené na zámku v Kroměříži. A ty bílé kachličkové pánské záchody, kde Ludvík během recepce trhá v kabině papíry a fotky, ty byly na novém letišti v Ruzyni, protože jiné „honosně“ působící záchody štáb nenašel

9) Mluvil váš otec o Uchu po tom, co jej natočil? Jak se k němu stavěl?

Když byl film „Ucho“ hotový, bylo jasné, že do distribuce už nepůjde. Jednou odpoledne táta zatelefonoval z Barrandova a říkal, abychom rychle přijely, že nám něco promítne. Jenže sestra Iva ani máma zrovna nebyly doma, a tak jsem jela jen já.

Ve vrátnici na mě někdo čekal a odvedl mě do malé projekce. Tam bylo asi čtyřicet lidí – filmařů. Promítalo

se „Ucho.“ Táta chtěl, aby to viděli aspoň zaměstnanci a spolupracovníci. Naštěstí i já.

Máma a tátovi kamarádi ho pak často prosili, aby nějak sehnal kopii, ale to už se nepodařilo. Později (v osmdesátých letech) ten film znovu natočil (jako režisér) Pavel Kohout v Rakousku. To už byl barevný film, hrál v tom i Landovský (estébáka). Ale mě se mnohem víc líbí ta první Kachyňova verze, je zlověstnější a herci jsou úžasní. Táta ten film napsal hrozně rychle, snad za tři týdny či za měsíc. Myslím, že několikrát měnil konec. Myslím, že byly natočené dvě verze a pak se Kachyňa s tátou rozhodovali, kterou použijí. Ta nepoužitá má ještě dohrávku, jak Ludvík přebírá ministerskou funkci, ale autoři asi poznali, že to ten závěr oslabuje. A tak zvolili tu první variantu. Scénář pak vyšel v zahraničí (v Německu myslím) jako filmová novela. To už byl táta mrtvý. Nevím, kdo to zařídil. Asi Kohout.

Příloha 2. Seznam děl Karla Kachyni a Jana Procházky

Filmografie Karla Kachyni (do roku 1970)

1950 Za život radostný	1959 Král Šumavy
1950 Věděli si rady	1960 Práce
1950 Není stále zamračeno	1961 Trápení
1952 Neobyčejná léta	1961 Pouta
1953 Ztracená stopa	1962 Závrat'
1953 Lidé jednoho srdce	1963 Naděje
1953 Stará čínská opera	1964 Vysoká zeď
1954 Dnes večer všechno skončí	1965 Ať žije republika
1954 Z čínského zápisníku	1966 Kočár do Vídně
1955 Ztracená stopa	1967 Noc nevěsty
1956 Křivé zrcadlo	1968 Vánoce s Alžbětou
1957 Mistrovství světa leteckých modelářů	1968 Naše bláznivá rodina
1957 Pokušení	1969 Směšný pán
1958 Tenkrát o Vánocích	1969 Ucho
1958 Město má svou tvář	1970 Už zase skáču přes kaluže
1958 Čtyřikrát o Bulharsku	

Bibliografie Jana Procházky

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1956 Rok života | 1967 Divoké prázdniny |
| 1960 Zelené obzory | 1967 Kočár do Vídně |
| 1961 Závěj | 1968 Zelené obzory, Lítost,
Závěj, Svatá noc |
| 1964 Přestřelka | 1969 Politika pro každého |
| 1965 At' žije republika | |
| 1966 Tři panny a Magdaléna | |
| 1966 Svatá noc | |

Filmografie Jana Procházky

- 1957 **To byla noc**, J. P. námět i scénář, r. Václav Hanuš.
- 1958 **Hořká láska**, J. P. námět i scénář, r. Josef Mach.
- 1958 **Zatoulané dělo**, J. P. námět i scénář, r. Josef Mach.
- 1960 **Valčík pro milión**, J. P. námět i scénář, r. Josef Mach.
- 1960 **Lidé jako ty**, J. P. námět i scénář, r. Pavel Blumenfeld.
- 1961 **Pouta**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1961 **Trápení**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1962 **Život bez kytary**, J. P. námět i scénář, r. Jiří Hanibal.

- 1962 **Závrat'**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1962 **Černá dynastie**, J. P. námět i scénář, r. Štěpán Skalský.
- 1962 **Zelené obzory**, J. P. námět i scénář, r. Ivo Novák.
- 1962 **Komu tančí Havana?**, J. P. námět i scénář, r. Vladimír Čech.
- 1963 **Naděje**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1963 **Na laně**, J. P. námět i scénář, r. Ivo Novák.
- 1964 **Vysoká zeď**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1964 **Povídky o dětech**, J. P. námět i scénář, r. Milan Vošmik, Jaromír Dovořáček, Jiří Hanibal.
- 1965 **Kdy brečí muži**, J. P. námět i scénář, r. Jan Valášek.
- 1965 **Anděl blažené smrti**, J. P. námět i scénář, r. Štěpán Skalský.
- 1965 **At' žije republika**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1966 **Transit Carlsbad**, J. P. námět i scénář, r. Zbyněk Brynych.
- 1966 **Kočár do Vídně**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1967 **Noc nevěsty**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1968 **Naše bláznivá rodina**, J. P. námět i scénář, r. Jan Valášek, dokončil Karel Kachyňa.
- 1968 **Vánoce s Alžbětou**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.

- 1968 **Maratón**, J. P. námět i scénář, r. Ivo Novák.
- 1969 **Slasti otce vlasti**, J. P. scénář, r. Karel Steklý.
- 1969 **Směšný pán**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1970 **Ucho**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1970 **Už zase skáču přes kaluže**, J. P. scénář (uveden Ota Hofman), r. Karel Kachyňa.
- 1970 **Na kometě**, J. P. scénář, r. Karel Zeman.
- 1970 **Svatby pana Voka**, J. P. námět i scénář, r. Karel Steklý.
- 1975 **Páni kluci**, J. P. scénář (uveden Vít Olmer), r. Věra Šimková - Plívová.
- 1983 **Das Ohr (Ucho)**, rakouský televizní film podle povídky J. P., r. Pavel Kohout.
- 1992 **Městem chodí Mikuláš**, J. P. scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1993 **Kráva**, J. P. námět, r. Karel Kachyňa.

Společná díla Jana Procházky a Karla Kachyni

- 1961 **Pouta**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1961 **Trápení**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1962 **Závrat'**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1963 **Naděje**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1964 **Vysoká zeď**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.

- 1965 **At' žije republika**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1966 **Kočár do Vídně**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1967 **Noc nevěsty**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1968 **Naše bláznivá rodina**, J. P. námět i scénář, r. Jan Valášek, dokončil Karel Kachyňa.
- 1968 **Vánoce s Alžbětou**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1969 **Směšný pán**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1970 **Ucho**, J. P. námět i scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1970 **Už zase skáču přes kaluže**, J. P. scénář (uveden Ota Hofman), r. Karel Kachyňa.
- 1992 **Městem chodí Mikuláš**, J. P. scénář, r. Karel Kachyňa.
- 1993 **Kráva**, J. P. námět, r. Karel Kachyňa.

Příloha 3. Vybrané nerealizované části filmu Ucho

/Tento příběh se nestal.Věci které
se přihodily byly mnohem horší./

Volně vložená poznámka- II. Verze scénáře

Prolog

Existoval přesný plán arestování, domovních prohlídek, výslechů. Náměstka předsedy vlády zatklí po odpolední přátelské návštěvě u prezidenta republiky. Pro jiného z vedoucích funkcionářů strany neváhali přijet do budovy ÚV. Kolem věrných zděšených sekretářek prošli mladíci s obnaženými zbraněmi. Jedna z žen omdlela: škvírou pootevřených dveří zahlédla, jak soudruhovi hodili přes hlavu rezný pytel. Kohosi odvolali ze schůze, které předsedal, na záchodě ho spoutali do kozelce a z budovy ministerstva ho odváželi v těsném prostoru dodávkového automobilu. Než dojeli do věznice, do krvava si otloukl hlavu o ostré hrany sodovkové basy.

Jeden z plánovaných prologů k filmu - I. verze scénáře

/1/

Ludvík a Anna se vraceli z recepce. V ulicích Prahy doposud zářila vlajkosláva na počest příjezdu stranické a vládní delegace bratrské asijské lidové republiky. Mezi činžáky se rozpaženě houpaly radostné nápisy. Písmena byla rudá, rozmáčená. Z nápadnějších průčelí se usmívala mladistvá fotografie

Popis první scény II. Verze scénáře