

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Diplomová práce

Daniela Havránková

Revize minulosti ve filmech Jana Procházky

The Revision of the Past in the Films by Jan Procházka

Praha 2012

vedoucí práce: Doc. PhDr. Stanislava Přádná

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí mé práce Doc. PhDr. Stanislavě Příkladné za trpělivost, cenné rady a konstruktivní návrhy, které mi poskytovala po celou dobu, kdy tento text vznikal.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 2. září 2012

Daniela Havránková

Anotace:

Tato práce se věnuje čtyřem filmům natočeným podle námětů Jana Procházky, *At' žije republika*, *Kočár do Vídně*, *Noc nevěsty* a *Ucho*, které ve své době představovaly pokus o objektivní zhodnocení událostí z konce druhé světové války a rané éry budování komunismu v Československu. Filmy zkoumá v širším celospolečenském a zejména politickém kontextu a snaží se postihnout význam scenáristické tvorby Jana Procházky a jeho tvořivého přístupu k historii.

Summary:

This thesis is devoted to four films based on the topics by Jan Procházka, *Long Live the Republic*, *Coach to Vienna*, *The Nun's Night* and *The Ear*. In their time they represented an attempt to evaluate objectively the events of the end of World War II and the early era of building communism in Czechoslovakia. The thesis studies the films in the society-wide and political context and tries to express the significance of Jan Procházka as a screenplay writer and his creative approach to history.

Obsah

Úvod	5
1. Jan Procházka	8
2. Ať žije republika	30
2.1 Válka končí	31
2.2 Konec války v literatuře a ve filmu	34
2.3 Válka v díle Jana Procházky	36
2.4 Kniha Ať žije republika	37
2.5 Film	43
2.6 Recepce	49
2.7 Závěr	52
3 Kočár do Vídně	54
3.1 Vojáci odcházejí, gardisté přicházejí	54
3.2 Partyzáni a odbojová tematika v literatuře a ve filmu	57
3.3 Film	60
3.4 Od filmu ke knize. Přes scénář	63
3.5 Ohlasy na film, doma i v zahraničí. Iluze vs. deziluze	67
3.6 Závěr	72
4 Noc nevěsty	74
4.1 Proces kolektivizace	74
4.2 Stát a církev v letech 1945–1950	77
4.3 Téma v českém filmu	80
4.4 Novela Svatá noc, film Noc nevěsty	83
4.5 Závěr	91
5 Ucho	93
5.1 Komunistická diktatura a politické procesy	94
5.2 Film Ucho	96
5.3 Viděno se zpožděním dvaceti let	105
5.4 Závěr	107
Závěr	109
Filmy a literární předlohy	111
Seznam použité literatury	113

Úvod

Ve filmovém umění zobrazuje uplynulé dění žánr historického filmu. Výsledné dílo z této kategorie je více či méně realistickým odrazem reálných událostí z minulosti, jejich reflexí. V nahlížení na historii je jedním z určujících momentů způsob interpretace historické skutečnosti, tedy samotné nakládání s historickými fakty. Autor uměleckého díla, v tomto případě filmových obrazů minulosti, vychází z různých zdrojů informací, které mají přímý vliv na prezentaci faktů filmovým či jiným médiem. Může se držet aktuálně šířených oficiálních názorů a výkladů dějin, jež však mohou být později revidovány, dojde-li k přehodnocení dějů minulých. Významnou roli v pohledu na minulost přitom sehrává soudobá ideologie, která předkládá (někdy také vnucuje) způsoby výkladů historických událostí. Totalitní režimy film jako masové médium často zneužívaly ve prospěch propagandy. I pro poválečnou éru v Československu, kdy se zmocnila nadvlády komunistická strana, byla příznačná manipulace s fakty, systematické zamlčování pravd a předkládání lží.

Interpret historie (v umění autor díla) někdy předkládá navzdory oficiálním stanoviskům jiný, nový výklad dějin na základě vlastních zkušeností či nově nabytých poznatků. Kritickým pohledem na minulost lze usvědčovat záměrné překrucování faktů a ovlivňovat i historické povědomí národa. Jedním z reformních vykladačů v 60. letech byl Jan Procházka (1929 – 1971).

Do dějin československé kinematografie se zapsal jako neobyčejně plodný a politicky aktivní autor, dramaturg a scenárista, jehož smutný osud odráží rovněž tristní dějinný vývoj v Československu na sklonku 60. let. Ten se odrazil i na kinematografii, zejména po všeobecných represích po roce 1969. Procházka spolupracoval s mnoha režiséry, nejvýznamnější umělecké souznění však sdílel s Karlem Kachyňou. Po sérii pocitových filmů o dospívání natočili v druhé polovině 60. let snímky revidující, ve kterých se pokusili o nová hodnocení konkrétních událostí z dějin našeho národa. V jejich filmech se objevil právě onen kritický pohled na minulost. Jde se o čtyři snímky, které Jan Žalman nazval „černou sérií“¹. Zaznamenávají tyto tematické okruhy z českých dějin: období okupace a konce války (*At' žije republika* - 1965, *Kočár do Vídně* - 1966), kolektivizaci a proměnu venkova na začátku 50. let (*Noc nevěsty* - 1967) a dusivé stalinistické praktiky ve vrcholné politice (*Ucho* - 1970). Jakkoliv se jejich tvůrci v tisku opakovaně ohrazovali, že jim ve filmech nejde primárně o angažované revize minulosti jako příspěvek do uměleckých zpolitizovaných diskusí, jejich

¹ Jan Žalman (Antonín Novák), *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha: Levné knihy 2008, s. 225.

společná práce tehdy odrážela aktuální dění v zemi. Důležité místo přitom zaujímá i v dějinách české kinematografie, jejíž vrcholy příslušné éry zdaleka netvoří jen díla nové vlny.

V 60. letech, kdy můžeme registrovat úsilí přehodnocovat dosavadní vývoj v zemi, zaznívaly mnohé kritické hlasy, z nichž vychází akutní potřeba vyrovnat se s nedávnou minulostí. Byl to právě poválečný a zejména poúnorový vývoj, který systematicky deformoval a ničil prvorepublikové hodnoty Československa. Filmy, pojednávající o těchto obdobích sehrály důležitou úlohu nejen na poli uměleckém, ale představovaly také zásadní manifest uvědomělého postoje ve druhé polovině šedesátých let.

Jan Procházka se aktivně podílel na politickém dění ve vysokých funkcích. Byl kandidátem i členem ideologické komise ÚV KSČ, v letech 1968 - 1969 pak místopředsedou Svazu československých spisovatelů. Často publikoval své názory na umění (literaturu a film) i na politiku v tisku. V obou oblastech se etabloval jako hledač a hlasatel pravdy. Již v roce 1963 odvážně demonstroval svůj kritický postoj v Rudém právu: „Naše společnost má své velké hrdiny, ale má i velké zbabělce, má kladné, ale i neuvěřitelně záporné typy. Pravdivé zobrazení těchto lidí a jejich osudů, pravdivé vyjádření jejich konfliktů může vést k tomu, že umění sehráje pozitivní roli výrazně v dalším vývoji celé naší společnosti.“² Později s Arnoštem Lustigem v jednom společně vedeném rozhovoru na začátku roku 1968, kdy reformní tendence ještě neztrácely naději, shodně požadovali „socialismus osvícený a pravdivý.“³ Na jiném místě Procházka v témž roce reagoval rozhořčeně na nově vzniklou situaci po invazi sovětských vojsk v zemi: „Ve svém sepisování jsem se dosud zaměřoval prosazováním pravdy, spravedlnosti, rozumu a lidského pokroku. I nyní míním u těchto hlavních témat setrvat, nezdá se mi, že bych měl začít propagovat lež, bezpráví, hloupost a světové zpátečnictví.“⁴

Toto Procházkovo „hledání pravdy“ se promítlo i do zmíněné čtveřice filmů, které ukazují minulost ve zcela jiném světle, než tomu bylo dosud. Realizace Procházkových scénářů byla svěřena renomovanému režisérovi Karlu Kachyňovi. Snímky tak vzbudily pozornost kritiky i publika u nás i v zahraničí nejen pro svůj odvážný kriticismus, ale i nespornou uměleckou úroveň.

Jan Procházka patří mezi rozporuplně přijímané osobnosti české kinematografie i veřejného života. Celý život hlásal víru v „něco lepšího“. Podobně jako u Pavla Kohouta i on

² Miloš Fiala, O umění, jeho smyslu a odpovědnosti: Šest otázek pro Jana Procházku, *Rudé právo* 43, 3. 3.1963, s. 2.

³ Neříkám nic jiného, než si myslí šofér, než si myslí paní, která uklízí, než si myslí obyčejní lidé... Rozhovor Mladého světa s Janem Procházkou, místopředsedou Čs. svazu spisovatelů, a spisovatelem Arnoštem Lustigem /ptal se Karel Hvizďala/, *Mladý svět* 10, 17. 2. 1968, s. 10.

⁴ Anketa, *Listy* 1, 1968, č. 1, s. 6.

prodělal přerod z nadšeného poválečného komunisty-budovatele v kritika režimu, jenž se v závěru 60. let podílel na progresivní reformě socialismu v Československu. Pro mnohé bylo nepochopitelné jeho „přátelství“ s prezidentem Antonínem Novotným, který soustavně brzdil a potlačoval možnosti svobodného rozvoje naší společnosti až do jeho odvolání v lednu 1968. Nedůvěru vyvolávala konexe spisovatele s prvním mužem ve státě i rychlost, s níž doslova chrлил filmové scénáře a vydával své prózy. Na druhé straně však existoval i početný tábor jeho příznivců, kteří jej uznávali jako umělce i jako aktivní osobnost v politickém a společenském dění. V roce 1968 se stal Procházka guru u progresivní studentské mládeže, kterou přesvědčoval jako charismatický řečník při veřejných mítincích. Hovořilo se též o jeho možné kandidatuře na prezidenta.

V této práci se chci soustředěně věnovat zmíněným čtyřem filmům jako osobitým filmovým reflexím dějin českého národa v souvislostech Procházka osobního osudu. Ve filmech mě bude zajímat, jakými prostředky jich bylo dosaženo a to i po jejich obnovených premiérách po roce 1989. Současně chci na základě komparativní metody sledovat, jak byly dané dějinné události vykládány tehdejšími oficiálními zdroji a s jakým inovativním pohledem přišel naopak scenárista Procházka. Odlišné světlo na historická témata ve filmech vrhne pohled z odstupu dnešní historiografie.

Materiály jsem získala zejména ve sbírkách Archivu Barrandov studio a.s., archivu Národního filmového archivu a v Oddělení časopisů knihovny Národního muzea, podnětné rady jsem dostala od Mgr. Petra Kopala z Ústavu pro studium totalitních režimů a prof. Pavla Janouška z ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky. Cenná byla i osobní svědectví pamětníků, zejména těch, kteří s Janem Procházkou spolupracovali. Takové rozhovory jsem vedla s filmovým historikem Borisem Jachninem, autorem jediné Procházkovy přehledové monografie, a s bývalou Procházkovou kolegyní, dramaturgyní Filmového studia Barrandov Marcelou Pittermannovou, kteří vyslovili lítost nad tím, že o Janu Procházkovi dosud nevznikla větší ucelená práce, což by mohlo být dalším úkolem. Nové informace by mohl poskytnout archivní fond uložený v Památníku národního písemnictví, který je prozatím nezpracovaný, či autorova pozůstalost v držení autorovy rodiny.

V první kapitole bude blíže představena osobnost Jana Procházky už bez notoricky známé faktografie, nýbrž se budu zabývat jeho aktivitami na poli veřejného života, které vykonával až do svého předčasného skonu v roce 1971. Následovat budou kapitoly týkající se jednotlivých filmů.

1. Jan Procházka

Jan Procházka se narodil 6. února 1929 v Ivančicích u Brna do rolnické rodiny. Vystudoval Vyšší rolnickou školu a krátce působil jako vedoucí Státního statku mládeže v Ondrášově nedaleko Olomouce. Do komunistické strany jej přivedly projevy známého komunistického předáka a tehdejšího krajského instruktora Josefa Smrkovského. „Můj vztah ke komunismu tenkrát, v sedmačtyřicátém, byl především citový, všechny nás strhávala závrať z toho, co přijde.“⁵

V roce 1951 začal pracovat v Praze na Ústředním výboru Československého svazu mládeže na zemědělském oddělení, kde organizoval pomocné brigády v pohraničí. Role svazáka mu vyhovovala, pevně věřil v komunisty hlásané ideály: „Dost mě to bavilo, zdálo se mi, že socialismus bude novým spravedlivějším řádem.“⁶

Na vojně se z něj měl stát politruk, ale protože vyjádřil své pochybnosti o procesu se Slánským a dalšími a podílel se na chystaném povstání proti důstojníkům (aby tak hájil socialismus), byl sesazen a sledován kontrarozvědkou. Po ukončení vojenské služby chtěl učit, ale nebylo mu to umožněno a do roku 1958 zůstal na zemědělském oddělení ÚV ČSM.⁷

Procházka ve svých projevech po celý život hlásal ideje, o kterých byl přesvědčen. V denní realitě komunistického Československa se proto logicky často setkával s nesouhlasnými reakcemi, nebo se kvůli nim přímo dostával do konfliktu. První takový názorový střet zažil s vlastními rodiči, zejména s otcem, který se dlouho neměl i navzdory jeho naléhavým přímluvám ke vstupu do družstva zakládaného v jejich obci. Syn tvrdě narazil a po této neshodě jeho vztahy s rodiči navždy ochladly.⁸

Pod vlivem Chruščovova odhalení kultu osobnosti i pozdějších maďarských událostí doznal jeho vztah ke komunistické straně prvních trhlin. V Československu v té době také vzrůstala nespokojenost s domácí kulturní politikou, jež se stala předmětem diskusí na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů.

Procházkova publikační činnost však tento pozvolný myšlenkový obrat až do konce 50. let příliš nezohledňovala a jeho články zprvu odklon od oficiálního myšlenkového proudu

⁵ Jan Procházka, *Politika pro každého*, Praha: Mladá fronta 1968, s. 14. Text původně vyšel v Kulturní tvorbě 1963.

⁶ Ivan Soeldner, Jak se máte, pane Procházkó? : Syn kulaka, svazák, nejpilnější autor, přítel Novotného, tribun lidu vypovídá. Ivan Soeldner představuje osobnosti našeho filmu (8) / Jan Procházka, *Kino* 23, 1968, č. 16, s. 2-3.

⁷ Srov. Boris Jachnin: *Jan Procházka*, Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 3.

⁸ Srov. *V žáru moci*, TV dokument z cyklu Předčasná úmrtí, režie Jordi Nuubó, ČT – Televizní studio Ostrava 2001.

nenaznačovaly. V tisku přitom začal publikovat už v roce 1954 a postupně přispíval do různých periodik.⁹

Jeho rané publikační období bylo výrazně ovlivněno působením na státním statku a na brigádách mládeže. Zpočátku psal především budovatelské reportáže a povídky v časopisu Svazu přátel SSSR Svět sovětů,¹⁰ čtrnáctideníku Zemědělský zaměstnanec¹¹ a jinde.¹² Samotné názvy článků jsou dosti výmluvné a ilustrují i námětové zaměření dobového tisku - *Brigády mládeže zahájily práci v pohraničí*,¹³ *Za zvýšení zemědělské výroby – (ČSM) na pomoc budování JZD*¹⁴ či *Za dobrou kulturně osvětovou práci v brigádách mládeže*.¹⁵ Procházka se kromě reportáží o úspěšné socialistické výstavbě zamýšlel nad aktuálními problémy či didakticky vysvětloval různá obecnější společenská a politická témata.¹⁶

Už v těchto novinových a časopiseckých útvarech prováděl jakousi názorovou osvětu a vyzkoušel si roli ideového mluvčího, jež pro něj byla později charakteristická. V mladickém naivismu se však prozatím bezvýhradně držel oficiálních stanovisek KSČ a její ideologické linie. Pokud tehdy něco kritizoval, pak zdrženlivost ve vztahu ke komunismu a ke KSČ. Ve svých textech naopak nabádal k uskutečňování myšlenek, které strana hlásala.

⁹ Ve stejné době psal články i jmenovec Jan Procházka, který se však zabýval výhradně divadelní tematikou.

¹⁰ Jan Procházka, V Moskvě po pěti letech, *Svět sovětů* 17, 1954, č. 46, s. 4.

¹¹ Jan Procházka, Strašlivá historie. (Sociální poměry pracujících v Maroku), *Zemědělský zaměstnanec* 3, 1954, č. 13, s. 7 a č. 14, s. 3. Jan Procházka, Ze života zemědělské mládeže v Africe, *Zemědělský zaměstnanec* 3, 1954, č. 15, s. 3; č. 16, 1954, s. 3.

¹² Oslavu sovětského modelu zemědělství na Všesvazové zemědělské výstavě v Moskvě publikoval hned na několika místech. Jan Procházka, Universita sovětského zemědělství (Všesvazová zemědělská výstava, Moskva), *Věda a technika mládeži*, 1954, č. 24, s. 739-741; Jan Procházka, Setkání v Moskvě. (Reportáž o Všesvazové zemědělské výstavě), *Svobodné slovo*, 7. 11. 1954; Jan Procházka: *Universita sovětského zemědělství (Referát o Všesvazové zemědělské výstavě v Moskvě)*. *Zemědělský zaměstnanec* 9, 1954, č. 20 a 21, s. 7; Jan Procházka: *Universita sovětského zemědělství (Referát O Všesvazové zemědělské výstavě SSSR)*. *Práce mladých* 9, 1954, č. 22, s. 695-698.

¹³ Jan Procházka, Brigády mládeže zahájily práci v pohraničí, *Zemědělský zaměstnanec* 10, 1955, č. 7, s. 1.

¹⁴ Jan Procházka, Za zvýšení zemědělské výroby – (ČSM) na pomoc budování JZD. *Práce mladých* 10, 1955, č. 16, s. 490-494.

¹⁵ Jan Procházka, Za dobrou kulturně osvětovou práci v brigádách mládeže, *Osvětová práce* 10, 1955, č. 17, s. 265.

¹⁶ Jan Procházka, Do nové etapy v bytovém hospodářství. *Místní hospodářství* 5, 1956, č. 2, s. 2; Jan Procházka, Otázka svazku se středním rolnictvem v etapě od května 1945 do února 1948 v českých zemích. *Mladá fronta*. Jan Procházka, Třídní rozvrstvení naší vesnice. Jak to je? Kdo je kdo?, *Mladá fronta*, 25. 12. 1956. Procházka vyšel z Lenina a představil jednotlivé skupiny – zemědělský proletariát, proletáři, drobní rolníci, střední rolníci a vesničtí boháči – proti jejichž odporu je třeba bojovat v rámci upevnování svazku rolníků a dělníků. Jan Procházka, Čemu nás učí leninismus, *Cesta míru* 5, 1956, č. 37, s. 2-3. Jan Procházka, Světlo V. sjezdu KSČ po 29 letech, *Cesta míru* 7, 1958, č. 20, s. 2. Jan Procházka, Světlo V. sjezdu KSČ po 29 letech, *Cesta míru* 7, 1958, č. 20, s. 2. Jan Procházka, Revizionismus – nepřítel dělnické třídy, *Cesta míru* 7, 1958, č. 94, s. 2. Jan Procházka, Bez října by nebylo samostatného Československa, *Cesta míru* 7, 1958, č. 125, s. 2. Jan Procházka, Na okraj revanšistických „teorií“ o Československu, *Cesta míru* 8, 1959, č. 128, s. 3. Jan Procházka, Internacionála – trvalý zdroj zkušeností dělnického lidu, *Cesta míru* 9, 1960, č. 10, s. 2. Jan Procházka, Lenin a národnostní otázka, *Cesta míru* 9, 1960, č. 18, s. 2.

Současně od roku 1954 uveřejňoval časopisecky i kratší prózy. Vycházel v nich často z vlastních prožitků, které reflektovaly tehdejší současnost, či se vracely do nedávné minulosti, kterou však zatím nijak neproblematizoval. V některých se objevily náměty, jež později rozpracoval v rozsáhlejší novelu či jako filmový scénář. Byly to příběhy z venkovského prostředí, z oblasti zemědělství, brigád mládeže a velkých průmyslových závodů.¹⁷ Některé obsahovaly prvky lyrismu, v jiných převládal budovatelský optimismus příznačný pro socrealistickou prózu. Společně s Otou Pavlem také napsal humoristickou reportáž z vodáckého výletu.¹⁸ Později vycházely jeho povídky ve Světu v obrazech¹⁹ a ve Svobodě,²⁰ kde byla také uveřejňována na pokračování delší špionážní próza *Pavučina*,²¹ nebo v časopisu *Vlasta*.²² V roce 1960 se poprvé objevil text Jana Procházky na stránkách Literárních novin, týdeníku Svazu československých spisovatelů, které měly v 60. letech velký vliv na postupnou liberalizaci československé společnosti.²³

Krátce po vydání knižní prvotiny dostal v roce 1957 od Františka Kožíka z barrandovské skupiny Šebor-Bor nabídku, aby napsal filmový scénář.²⁴ O dva roky později byl ve FSB zaměstnán jako řadový dramaturg a od roku 1961 zde pracoval ve funkci vedoucího dramaturga, ve které setrval až do 30. září 1969.²⁵ Spolupracoval s řadou režisérů a rok co rok vznikalo podle jeho scénářů několik filmů. Ve své filmové tvorbě postupně přešel od socrealistických látek přes psychologické studie a díla o dospívání až k závažným revizím minulosti, kterým se tato práce bude věnovat podrobně. Nejvýznamnější spolupráci přitom navázal právě s režisérem těchto filmů, Karlem Kachyňou.

Na Barrandově se stal velice záhy i přes své mládí respektovaným autorem a dramaturgem. „Byl mimořádně nadaný a všechno dělal rychle. V jedenatřiceti letech se stal

¹⁷ Jan Procházka, S rýží roste naděje, *Beseda* 6, 1954, č. 37, s. 6. Jan Procházka, Příhoda s ječmenem, *Květy* 5, 1955, č. 33, s. 11. Jan Procházka, Jediný kůň, *Květy* 5, 1955, č. 22, s. 10-11. Jan Procházka, Nad starou kronikou, *Beseda venkovské rodiny* 9, 1957, č. 22, s. 10. Jan Procházka, Purpurový prapor, *Květy* 5, 1955, č. 43, s. 7. Jan Procházka, Kádry, *Svět v obrazech* 11, 1955, č. 43, s. 21. Jan Procházka, Slovo dělá muže, *Svět v obrazech* 11, 1955, č. 44, s. 21.

¹⁸ Jan Procházka a Ota Pavel, Pluje PA 13277, *Květy* 5, 1955, č. 35, s. 8-9. Text doprovázený drobnými ilustracemi líčí v ich-formě výlet vodáků Oty a Honzy, tedy dvojice autorů.

¹⁹ Jan Procházka, Staří muži, *Svět v obrazech* 15, 1959, č. 19, s. 22-23. Jan Procházka, Trápení se čtením, *Svět v obrazech* 15, 1959, č. 26, s. 20-21.

²⁰ Jan Procházka, „Nic zvláštního, soudružka je hodně mladá...“, *Svoboda* 6, 1958, č. 99, s. 4 - o zapálené mladé komunistce. Jan Procházka, Opuštěný černý kámen, *Svoboda* 6, 1958, č. 102, s. 4 - o citlivém chlapci, který v horách položí život za záchranu štěněte. Jan Procházka, Inspirace, *Svoboda* 7, 1959, č. 1, s. 2 - z prostředí pařížské malířské bohémy. Jan Procházka, Koexistence, *Svoboda* 7, 1959, č. 3, s. 5. Jan Procházka, Linoleum aneb škoda, že nežije Jan Neruda, *Svoboda* 7, 1959, č. 104, s. 2.

²¹ Jan Procházka, *Pavučina*, *Svoboda* 8, 1960, č. 5, s. 2 a č. 104, s. 2.

²² Jan Procházka, Dárek, *Vlasta* 13, 1959, č. 52, s. 10.

²³ Jan Procházka, Místo v autobusu, *Literární noviny* 9, 1960, č. 18, s. 2.

²⁴ První Procházkovy práce pro film byly dosti nezdařilé. Jeho scenáristickou prvotinou byl středometrážní snímek *To byla noc!* v režii Václava Hanuše (1957).

²⁵ Archiv Barrandov Studio a.s.

vedoucím tvůrčí skupiny, ve které byli sami matadoři, a on přitom o filmu v podstatě nic nevěděl. Byl však velmi pracovitý a velice talentovaný. Psal rukou, nic neškrtal, naše sekretářka to vždy pak jen přepsala,“ uvedla při vzpomínání na kolegu bývalá dramaturgyně Marcela Pittermannová.²⁶ A také zdůraznila jeho výjimečnou pozici na Barrandově: „Měl zvláštní postavení, protože se cítil politicky pevný.“²⁷

Procházka byl totiž celoživotním komunistou a vedle dráhy spisovatele pracoval úspěšně také na své politické kariéře. V roce 1962, kdy se už v Československu řešily důsledky krize způsobené špatným hospodařením v předchozím období a kdy již byl odsouzen kult osobnosti, dogmatismus a politické procesy 50. let, Procházkou zvolili kandidátem ÚV KSČ. Jak se sám domníval, došlo k tomu pod vlivem kritického článku v Rudém právu o současné mládeži. „Nikdo mi předem neřekl ani slovo. Kádrová politika byla stejně utajena jako jaderné vyzbrojování. O lidech se zásadně rozhodovalo bez jejich vědomí. Ale myslím, že jsem byl novou funkcí poctěn,“ komentoval přidělení postu s patrným odstupem v roce 1968.²⁸

V roce 1963 se stal členem obnovené ideologické komise ÚV KSČ, která fungovala od roku 1958 do března 1968 a měla značný vliv na výkonný orgán cenzury i celou kulturní politiku šedesátých let.²⁹ Působili v ní jak konzervativní komunisté, tak straničtí reformátoři jeho typu. V tomto období se komise kromě aktuálních problémů zabývala i přehodnocením dřívějších cenzurních praktik.³⁰

Již téměř legendární je jeho poněkud kuriózní seznámení s prezidentem a prvním tajemníkem komunistické strany Antonínem Novotným, který jej zaměnil s jiným Procházkou.³¹ Právě kvůli důvěrným stykům s politickou špičkou byl svými kritiky vnímán

²⁶ Rozhovor autorky s Marcelou Pittermannovou vedený v červenci 2012.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Jan Procházka, *Politika pro každého*. Praha: Mladá fronta 1968.

²⁹ Výkonnou institucí cenzury však byla Hlavní správa tiskového dohledu, později přejmenovaná na Ústřední publikační správu, jež spadala pod ministerstvo vnitra.

³⁰ Na schůzi v květnu 1963 byly projednávány mj. filmy *Zde jsou lvi* a *Tři přání*, odmítnuté v Banské Bystrici. Řešila se tu změna postoje KSČ k těmto dílům a do těchto diskusí se zapojil i Procházka. Zákaz filmů podle něj poškodil komunistickou stranu, požadoval jejich uvolnění do distribuce na důkaz toho, že ve filmové tvorbě panuje svoboda (jakkoliv díla nepovažoval za nijak mimořádná). Dokonce chtěl, aby o tomto činu veřejnost informoval tisk.

³¹ Jak došlo k této události, popsali Josef Škvorecký a Pavel Kohout, nechme však o tom promluvit samotného Procházkou: „Celá ta historie má žertovný začátek. Antonín Novotný si mne spletl s komentátorem Československého rozhlasu Janem Procházkou. Často hovořil v Živých slovech a na základě jednoho vysílání zavolal Novotný do filmu. Říkal: Včera jsem tě poslouchal. Spadl mi v té chvíli kámen ze srdce. Pamatuji se, že v té době nebyl znám případ, že by Antonín Novotný mluvil s někým vlídně. Vždycky to byl malér. Honem jsem tedy vysvětloval, že ne já, ale jiný Procházka. A on znovu: Tys napsal Zelené obzory a Lidé jako ty. Chtěl bych s tebou mluvit. Tak jsem přišel. V té době měl málokdo z kulturní fronty styk s vedením strany. Byla tu propast. A tak jsem myslel, že to bude k něčemu dobré.“ In: Josef Holler, O čem přemýšlí a co chce a co nikoliv a na čem pracuje spisovatel Jan Procházka, *Svět v obrazech* 25, 1969, č. 3, s. 22.

jako kontroverzní figura za života i po své smrti a toto rozkolísané přijímání Procházky přetrvává dodnes.

Z Novotného cítil od první chvíle zvláštní blahosklonnost, snad proto, že Procházka se k prvnímu muži ve státě choval docela normálně a neoficiálně. A vztah s ním si svým způsobem užíval, vyhovovala mu z něj plynoucí prestiž. „Na první schůzce jsem s ním hovořil, jako mluvím s každým. Otevřeně. Od svého okolí málokdy slyšel pravdu. On byl vrcholem pyramidy; všichni mu podléhali. Už to, že jsem se s ním sešel, bylo znamením pro ostatní, jak se mají ke mně chovat. Toho roku jsem dostal státní cenu za *Trápení* a za *Zelené obzory*. Jsem si jist, že bych ji nedostal, kdyby mne Novotný neznal. (...) Pak jsem se ještě tu a tam s Antonínem Novotným sešel v jeho kanceláři. Zdálo se mi, že říká věci, které mám říct dál. Prostě abych šířil určité mínění...“³²

Procházka svých kontaktů dokázal využít prospěšně. Arnošt Lustig na to vzpomínal: „Měl radost, když mohl udělat jiným radost, takže podporoval Hrabala, mě a další.“³³ Také Jan Němec zpětně docenil jeho působení v politických kruzích: „Kdyby nebylo Jana Procházky, tak bych nenatočil *Démanty noci* ani o *Slavnosti a hostech*.“³⁴ S postupy a metodami autorů nové vlny sice z uměleckého hlediska nesouhlasil, ale dokázal jim dát v rámci uměleckých svobod prostor. „Stal se protektorem naší generace,“³⁵ zhodnotil jeho zásluhy Němec. Došlo také ke schůzce filmových režisérů s Novotným v Lánech, kde měla být objasněna nová vlna. Po tomto setkání však opět převládl nepřátelský poměr aparátu vůči soudobé filmové tvorbě.³⁶

Novotný „pomáhal“ i s filmy samotného Procházky. Snímek *Ať žije republika* po dokončení „...dokonce hájil. I proti sovětskému velvyslanci, kterému se to zdálo protisovětské.“³⁷ Problém nastal také s filmem *Kočár do Vidně*, který filmaři začali točit bez schválení cenzurou a který byl zakázán uprostřed natáčení. Novotný zasáhl a umožnil jej dokončit. Na politbyru se pak film sice líbil, Novotnému ovšem nikoliv. Kachyňa na to takto vzpomenu: „Mluvílo se o tom jako o horké bramboře. Pak se to odpromítlo, všichni byli spoceni, i my, ale hlavně pan prezident, který byl rudý jako krocan. A bylo veliké ticho. A pravil – to vám národ nevezme,“ měl přitom na mysli neheroické vystupování českých

³² Tamtéž, s. 21.

³³ *V záru moci*, TV dokument z cyklu Předčasná úmrtí, režie Jordi Niubó, ČT – Televizní studio Ostrava, 2001.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Josef Holler, O čem přemýšlí a co chce a co nikoliv a na čem pracuje spisovatel Jan Procházka, *Svět v obrazech* 25, 1969, č. 3, s. 22.

³⁷ Ivan Soeldner, Jak se máte, pane Procházko? : Syn kulaka, svazák, nejpilnější autor, přítel Novotného, tribun lidu vypovídá, *Kino* 23, č. 16, s. 2-3.

partyzánů. Film byl nakonec schválen, ovšem až po úpravě některých drastických scén v závěru.

V roce 1964 vyšel Procházkův rozsáhlý román *Přestřelka*. Vrátil se v něm do doby svého působení u armády, do let 1951-1954. Hrdinou je člen vojenské posádky, který kromě každodenních starostí vojáka zažívá i milostné vzplanutí. Kniha svým laděním a osobitým humorem představuje zajímavý příspěvek k tehdejšímu proudu literatury z vojenského prostředí. Ukazuje poměry v armádě a současně se nese v duchu určité alegorie společnosti fungující pod direktivním vedením.³⁸ Dílo bylo kritikou přijato a u čtenářů zaznamenalo v celé literární tvorbě Procházky největší úspěch (vysoký náklad činil 200 000 kusů). Za romány *Přestřelka* a *Ať žije republika* byla Procházkově udělena v červenci 1966 Cena ÚV ČSM za literaturu.

Procházka však nebyl jen autorem novel a románů, ale především komentátorem aktuálního dění na stránkách novin a časopisů. Nejčastěji je publikoval v Literárních novinách, měsíčníku MY nebo v Rudém právu. Mimo tyto komentáře uveřejňoval také své úvahy o literatuře a obecné soudy o poslání spisovatele, které se postupně více politizovaly, či vlastní názory na filmové umění a domácí a zahraniční kinematografii. Hovořil například o kvalitách i nedostacích domácí současné kinematografie a zdůrazňoval funkce umění,³⁹ jinde mluvil o povaze filmového umění ve vztahu k literatuře či tato umění srovnával.⁴⁰ Přemýšlel také o filmové scenáristice⁴¹ a přispěl též do ankety o filmu a literatuře.⁴²

S postupem času se v Procházkově publikační činnosti začal čím dál častěji a ostřeji prosazovat kritický pohled, který však nikterak neoslaboval Procházkovu neochvějnou komunistickou přesvědčení. Kritika socialismu a požadavek jeho proměny se objevily například v jeho diskusním příspěvku na XIII. sjezdu KSČ konaném na přelomu května a června 1966 v Praze. Otiskly ho Literární noviny spolu s projevem spisovatele Josefa Sekery.⁴³ Procházka pronesl: „Smysl sjezdového jednání chápu jako aktuální nutnost

³⁸ Boris Jachnin v této souvislosti připomíná i další díla české literatury: *Zářijové noci* Pavla Kohouta, *Černé barony* Miroslava Švandrlíka a *Zprávu o plnění Fučíkova odznaku 5. tankového praporu* Josefa Škvoreckého. Srov. Boris Jachnin, *Jan Procházka*. Praha: Čs. filmový ústav 1990.

³⁹ Miloš Fiala, O umění, jeho smyslu a odpovědnosti: Šest otázek pro Jana Procházku, *Rudé právo* 43, 3. 3. 1963, s. 2.

⁴⁰ Jiří Lederer, Rozhovor s Janem Procházkou, *Zemědělské noviny* 19, 20. 7. 1963, s. 3.

⁴¹ (Rozmlouvali Horký, Rejdák), *Přestřelka* s Janem Procházkou, *Obrana lidu* 24, 1965, č. 23, s. 7. –mjk- (Miroslav Jelínek), O literatuře, filmu a strýci Petrovi, *Mladá fronta* 22, 9. 7. 1966, s. 2.

⁴² *Habeant sua fata libelli* / Do ankety přispěli Josef Škvorecký, Dominik Tatarka, Ján Kadár, Jan Procházka, Zbyněk Brynych, Hynek Bočan, *Film a doba* 14, č. 5, s. 230-234.

⁴³ Jan Procházka, Josef Sekera, Spisovatelé ke sjezdu, *Literární noviny* 15, 1966, č. 23, s. 1.

modernizovat socialismus.⁴⁴ Uvedl, že chybovat je lidské a že záleží na jednotlivcích. Umění a slovo podle něj hrají velkou roli. Hovořil o jejich funkci v revoluci, myslel, že budoucnost národů je závislá na činech vykonaných v přítomnosti.

Začátkem června 1967 zazněly první požadavky názorové plurality v organizacích mládeže na V. Sjezdu ČSM. O pár dnů později se odehrál IV. sjezd Svazu čs. spisovatelů, který vzbudil velkou pozornost značně kritickými příspěvky. Bylo v nich upozorňováno na odlišnost názorů vedení KSČ a většiny obyvatel v zemi, zazněla kritika vedoucí úlohy Strany i jejích aktivit v padesátých letech a byly vzneseny požadavky na dodržování tvůrčích i občanských svobod. Sjezd byl zakončen Procházkovým naléhavým projevem, který otiskly Literární noviny.⁴⁵ Hovořil v něm o povaze literatury, o boji spisovatele o právo na svůj výraz a na svobodu. „Literatura, stejně jako někdy politika, je jenom prostředkem, kterým v rozhodujících okamžicích lidský proud promluví. (...) Naše literatura svými rozhodujícími silami vždycky a dosud je přímým účastníkem zápasu o lepší úděl člověka v naší zemi.“⁴⁶ V závěru projevu zdůraznil svou příslušnost k socialistickým spisovatelům.

V září 1967 Procházka přispěl textem do výboru *Už vícekrát nezazní tak těžce requiem...: Před šedesáti lety zemřel T. G. Masaryk. Výbor z dokumentů 1937 – 1997* otištěném také v Literárních novinách.⁴⁷ Hájil zde Masaryka jako učeného filozofa se smyslem pro humor, a to i přesto, že podle něj nepochopil Říjnovou revoluci. Zcela otevřeně tu také hodnotil aktuální poměry a obecné nedostatky v zemi, které byly důsledkem dřívějších chybných kroků a rozhodnutí vládnoucích složek: „V Čechách už tradičně glorifikujeme i kamenujeme zručně a bez dlouhých cavyků. A přechasto zapomínáme, že lež nebo historická polopravda, jakmile ji připustíme, se pak donekonečna vleče jako početní chyba v dlouhém matematickém příkladu.“⁴⁸ Tento text později vyvolal ostrou stranickou kritiku.

První číslo obnovených Literárních listů⁴⁹ přineslo anketu o poslání obrozeného svazového časopisu *Odkud, s kým a kam*.⁵⁰ Procházka v ní doporučoval zpytovat svědomí a vykročit směrem k demokracii a ke svobodě. Později, v únoru 1968 v rozhovoru vedeném současně s Arnoštem Lustigem v Mladém světě, představil nové Literární listy, do kterých

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Jan Procházka, Ze sjezdu čs. spisovatelů. Ze sjezdových materiálů přinášíme dnes projev Jana Procházky, kterým byl sjezd zakončen, *Literární noviny* 16, 1967, č. 30, s. 3.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ *Literární noviny*, 1967, č. 7/8, s. 41–42.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Literární noviny byly Svazu odejmuty kvůli odvážným politickým komentářům a byly převedeny pod ministerstvo kultury a informací. Noviny byly obnoveny na jaře 1968 pod názvem Literární listy, později po srpnové okupaci až do zákazu v květnu 1969 vycházely jako Listy.

⁵⁰ Jan Procházka, *Odkud, s kým a kam*, *Literární listy* 1, č. 1, s. 1.

povolal původní redakci Literárních novin.⁵¹ Zdůraznil, že periodikum se tradičně zabývalo vedle literární problematiky také celospolečenskými tématy, což bylo podle něj v pohnuté době v pořádku. Kritizoval podezíravost vládních struktur vůči inteligenci, vybídl k větší míře komunikace s jednotlivými vrstvami společnosti. S Lustigem se shodl na požadavku osvětleného a „pravdivého“ socialismu.

K památnému sjezdu se Procházka vyjádřil ještě v únoru 1968 v souvislosti s jednáními ÚV KSČ v textu *Střetávání názorů*.⁵² Hájil kritické a někdy nepochopené příspěvky, upozorňoval na spřízněnost stanovisek spisovatelů a vedoucích politických činitelů: „Zdá se mi, že rezoluce našeho IV. sjezdu Svazu spisovatelů je eticky i politicky ve velké blízkosti toho, co projednávalo prosincové a lednové zasedání ústředního výboru strany.“⁵³ Svaz měl podle něj podporovat vše progresivní, požadoval možnost diskuse a polemiky, věřil, že nastal čas změn. Zastal se současné mládeže, vyjádřil souhlas s průběhem sjezdu, reagoval i na kritiku, že on sám schvaloval i ty nejodvážnější projevy, vyzval spisovatele k angažovanosti.

IV. Sjezd svazu československých spisovatelů spustil v zemi demokratizační procesy, vedoucí k dějům, které později vešly ve známost jako Pražské jaro. Krátce po Sjezdu následovaly „strahovské události“ - studenty kolejí tehdy přiměly opakované výpadky elektřiny k demonstraci, jež byla policejními orgány nesmyslně brutálně potlačena. To vše podnítilo širší společenskou diskusi o domácích poměrech, jejímž výsledkem byl zvýšený tlak na zkosnatělou a pozitivní tvůrčí invence neschopnou vládnoucí garnituru. Věci se pomalu, ale jistě dávaly do pohybu a pořádného spádu dosáhly v lednu 1968, kdy byl Antonín Novotný sesazen z funkce prvního tajemníka ÚV KSČ a na jeho místo byl dosazen reformní komunista Alexander Dubček.

Na jaře 1968 se Procházka zúčastnil mítinku osobností politického a kulturního života s veřejností. Formou výňatků z diskuse o něm informovala Mladá fronta v článku *Čas nový nové chce mít činy: Z besedy na mítingu v Parku kultury a oddechu J. Fučíka*⁵⁴ s podtitulem *Přejít ke konstruktivní diskusi o tom, co a jak v této zemi zařídit*. Pod heslem Mládež k budoucnosti Československa se na mítinku sešlo 18 tisíc lidí! Diskutovali tu J. Smrkovský,

⁵¹ Karel Hvizďala, Neříkám nic jiného, než si myslí šofér, než si myslí paní, která uklízí, než si myslí obyčejní lidé... : Rozhovor MS s JP, místopředsedou Čs. svazu spisovatelů a spisovatelem Arnoštem Lustigem, *Mladý svět* 10, 1968, č. 7, s. 10.

⁵² *Střetávání názorů*. S Reportérem hovořili předseda Svazu československých spisovatelů, profesor Karlovy Univerzity v Praze dr. Eduard Goldstücker a místopředseda Svazu, spisovatel a scenárista Jan Procházka, *Reportér* 3, 1968, č. 8, s. 27-28.

⁵³ Tamtéž, s. 27.

⁵⁴ *Čas nový nové chce mít činy: Z besedy na mítingu v Parku kultury a oddechu J. Fučíka* (podtitul: *Přejít ke konstruktivní diskusi o tom, co a jak v této zemi zařídit*), *Mladá fronta* 24, 21. 3. 1968, s. 1-3.

G. Husák, O. Šik, E. Goldstücker, M. Švermová, P. Kohout, J. Procházka, R. Selucký, E. Kosík, M. Galuška, J. Hanzelka, E. Erban, dále zástupci mladé generace a několik soudruhů ze závodů. Aktéři odpovídali na otázky z řad přítomných.

Na mítinku zazněly požadavky celonárodní diskuse, byla stanovena diagnóza, čím je společnost nemocná, bylo ohlášeno předložení Akčního programu KSČ. Řešily se otázky možné směnitelnosti koruny se západními měnami a návrhy na výměny tajemníků ÚV KSČ kolektivními orgány, bylo kritizováno vedoucí postavení Strany a naopak požadována demokratizace KSČ a příslušných organizací, svobodnější společnost, zabezpečení kontroly moci a samozřejmě svoboda projevu. Hovořilo se také o slovenské otázce, zazněla kritika Novotného, mluvílo se o možnostech jeho odvolání.

Na mítinku zazněla potřeba změn v tisku a československé zahraniční politiky, otevření hranic a možné neutrality Československa. Řešil se stav české ekonomiky, byla konstatována společenská krize a vyjádřen požadavek demokratizačního procesu. Hovořilo se o kladné historické roli T. G. Masaryka a o Janu Masarykovi a jeho smrti.

Procházka tu vyložil, co budou muset splňovat noví pracovníci. Vyslovil se pro návrat Ladislava Mňačka do země⁵⁵ a představil vydavatelské plány nakladatelství Československý spisovatel. Objasnil, že tajemník pro ideologii ÚV KSČ Jiří Hendrych diskutovat nepřišel, protože ostatní by na protest proti jeho přítomnosti nedorazili. Kohout o Procházkovi později při vzpomínce na tuto akci prohlásil: „Byl to člověk neobyčejně dynamický, skutečný buldozer. A měl i charisma.“⁵⁶ Svým kouzlem osobnosti působil zejména na mládež, která tradičně sympatizovala s reformními směry a často sehrávala klíčovou roli při uskutečňování řady protestů. Když se později hledal nový kandidát na prezidenta republiky, mladí lidé si přáli vidět na Hradě právě Procházkou.

Novotný na konci března 1968 rezignoval i na post prezidenta. Jeho nástupcem byl nakonec zvolen hrdina druhé světové války, generál Ludvík Svoboda, který jmenoval novou vládu v čele s Oldřichem Černíkem. Počátkem dubna pak byl ústředním výborem přijat pověstný Akční program KSČ, koncepce reformy socialistického zřízení. Byl schválen model tržního hospodářství, došlo k obnovení dříve zakázaných spolků a organizací a další nové spontánně vznikaly. Vele důležitou úlohu ve formování nálady československé společnosti sehrálo (dočasné) zrušení cenzury.

⁵⁵ Spisovatel Mňačko na podzim roku 1967 odešel do emigrace v Izraeli na protest proti postojí Československa v izraelsko-arabské válce.

⁵⁶ *V žáru moci*, TV dokument z cyklu Předčasná úmrtí, režie Jordi Niubó, ČT – Televizní studio Ostrava 2001.

Procházkovi bylo působení v ÚV KSČ ukončeno hned po sjezdu na podzim 1967. „To byl krásný den. Jeden z nejkrásnějších. Šel jsem tenkrát z Hradu domů na Hanspaulku pěšky, zastavil jsem se asi ve třech hospodách, všude si dal pivo s prckem, domů jsem dorazil ve znamenité náladě. Čekal tam už úplně zelený Poledňák a několik dalších lidí z filmu. Situace vypadala celkově značně neutěšeně, říkal jsem jim, hoši, to je Bílá hora, teď to bude pár let velmi špatné – ve snu by mě nenapadlo, že za půl roku přijde to naše československé jaro. Už jsem se chystal, že budu muset vydávat pod cizím jménem...“⁵⁷

Později se k odchodu z Ústředního výboru vyjádřil s jistým odstupem v optimisticky laděném rozhovoru v *Obraně lidu*: „Byl jsem uvolněn z ÚV KSČ pro některé názory, které některým soudruhům připadaly nesnesitelné. Nemohl jsem je odvolat, protože se mi dodnes zdají v pořádku. Ale život jde dál, i tvorba pokračuje, nemyslím si, že hodnota člověka spočívá v tom, jakou zastává funkci. Jak jste jistě zpozorovali, nepřestal jsem se o politiku ani zajímat, ani jsem se k politice nepřestal vyjadřovat. Oproti minulosti, kdy by kritizovaný něco podobného sotva mohl, je i můj případ důkazem, že se věci daly do pohybu. K lepšímu.“⁵⁸

Neklidnou situaci v Československu sledovala i zahraniční média. V polovině května 1968 otiskly *Literární listy* komentář E. Goldstückera ke kauze Procházky, rozpoutané kvůli rozhovoru pro agenturu France Presse.⁵⁹ Procházka se v něm zastal ruského spisovatele Alexandra Solženicyna, bývalého bojovníka ve druhé světové válce a pozdějšího kritika Stalina a vězně GULAGu, který byl v roce 1968 vyloučen ze Svazu sovětských spisovatelů. Agentura informovala o odstoupení Procházky z funkce kandidáta ÚV KSČ, o plánech Svazu a o chystaném obnovení *Lidových novin*, prestižního předválečného deníku. Jako reakce na interview vyšel v moskevském časopise *Litěraturnaja gazeta* polemický článek *Jaký vlak zmeškal Jan Procházka* o buržoazních diverzantech na západě, mezi které tento spisovatel patří.⁶⁰ Ten na tento text reagoval v *Literárních listech* sebejistě a ironicky a Goldstücker se ho zastal i ve svém komentáři.

Při příležitosti plánovaného přechodu na federativní uspořádání Československa Procházka přispěl do ankety v *Literárních listech* statí nazvanou *Na téma česko-slovenské*⁶¹ o současném vývoji vztahů a chystaném kroku. Bez obalu mluvil o aktuální krizi: „Občan v Čechách a na Moravě, který byl posledních dvacet let pátým kolem u vozu, má najednou při

⁵⁷ Ivan Soeldner, *Jak se máte, pane Procházkó? : Syn kulaka, svazák, nejpilnější autor, přítel Novotného, tribun lidu vypovídá. Ivan Soeldner představuje osobnosti našeho filmu (8) / Jan Procházka, *Kino* 23, 1968, č. 16, s. 2-3.*

⁵⁸ Jan Procházka, *Věci se dostaly do pohybu. K lepšímu, *Obrana lidu*, 2. 3. 1968.*

⁵⁹ Jan Procházka, *Solženicyn je náš bratr, *Literární listy* 1, 1968, č. 12, s. 10.*

⁶⁰ *Tamtéž.*

⁶¹ *Na téma česko-slovenské, *Literární listy* 1, 1968, č. 15, s. 1 a 3.*

četbě novin zlý pocit, že se celá dvě zmíněná desetiletí obohacoval zubožováním svých slovenských přátel. Prochází se polozřícenou Prahou, zamyšleně se rozhlíží, kupodivu se mu nezdá, že by český národ v průběhu socialistické éry nápadně zbohatl. Má naopak úplně opačné podezření...“⁶² Kritizoval dosavadní vývoj, chtěl federalizaci jako důsledné uspořádání, tzv. „federální zřízení na samém prahu samostatnosti,“⁶³ a centrální moc, nikoliv nadbytek úředníků.

Po červnovém uveřejnění manifestu *Dva tisíce slov* už sílily obavy Sovětského svazu z vývoje v Československu, které vedly k invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa 21. srpna 1968.

Necelý měsíc před okupací vyšel v nakladatelství Mladá fronta pod názvem *Politika pro každého* unikátní soubor Procházkových textů a projevů datující se od roku 1962 do května 1968. Vznikly pro Rudé právo, Kulturní tvorbu, Literární noviny, měsíčník MY, Mladou frontu a Reportéra, dále sem byly zařazeny jeho projevy (na plénech ÚV KSČ, při přijímání literární ceny za román *Ať žije republika*, úvodní slovo na premiéře filmu *Kočár do Vídně*, závěrečný projev na IV. sjezdu Svazu spisovatelů, projev k mládeži v Parku Julia Fučíka v březnu 1968) a také předmluva k románu *Ať žije republika*.

Za texty vzniklé před rokem 1968 Procházka umístil krátké aktuální poznámky, které příspěvek i dané téma interpretovaly také ze „současného“ pohledu, šlo tedy o jakési autorské revize starších textů. V článcích vzniklých od poloviny roku 1967 použil tučné písmo ke zvýraznění slov, vět, odstavců, někdy i celých statí, které byly „pozastaveny laskavou péčí Hlavní správy tiskového dohledu“.⁶⁴

V roce 1991 kniha vyšla podruhé a nově do ní byly zařazeny i Procházkovy texty z časopisu MY z let 1968–1969, napsané do zastavení vydávání tohoto měsíčníku.⁶⁵ Nakladatel jako bonus přidal i tzv. Dokumenty z úkrytu, několik dochovaných a doposud nevydaných písemností Jana Procházky.

Motto knihy v obou vydáních vyjadřuje Procházkovu celoživotní vztahování se k pravdě: „Bláhově požadujeme pravdu. Jako by přicházela skrze udělení. A mohli jsme ji obdržet darem. Zatímco od nepaměti se pravdy zmocňujeme jen násilím na vlastní přirozené náklonnosti ke lži.“ Jádrem knihy pak tvoří texty z měsíčníku MY, v jehož redakci Jan Procházka působil. Reagoval v nich na dotazy nebo tematické podněty čtenářů. Zajímavé jsou

⁶² Tamtéž, s. 1.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Jan Procházka, *Politika pro každého*, Praha: Mladá fronta 1968, s. 4.

⁶⁵ Jan Procházka, *Politika pro každého*, Praha: Tezaurus 1991.

i projevy, které psanou formou zprostředkovávají Procházkovu vystupování na veřejnosti, včetně jeho řečnického stylu.

Kritické texty upozorňují na nejrůznější neblahé jevy ve společnosti, zaznívají v nich soudy o dosavadním vývoji v Československu a nepovzbudivé prognózy, dotýkají se rozličných témat - socialismu, socialistické společnosti, demokracie, poslání spisovatele, situace domácí kinematografie - najdeme tu však také vzpomínky na dětství a dospívání, na vojnu.

Chronologické řazení textů demonstruje Procházkův názorový vývoj, který na pozadí dějinných proměn prodělal. Text z MY z ledna 1966, ve kterém se kriticky vyslovil k perspektivám mladých lidí u nás, mu přinesl první obtíže. Vyjadřoval se též k cenzuře, které pak podléhaly i jeho texty.

V poznámkách a dodatcích z roku 1968, krátkých revidujících glosách, využil svůj smysl pro zkratku, ale nevyhnul se přitom efektním příměrům („Mezi demokratizací a demokracií je podobně nepatrný rozdíl jako mezi vodou a vodkou.“⁶⁶). Kniha také odhalila typické Procházkovy rysy při projevu vlastních názorů, v němž je nepochybná suverenita veřejného tribuna hlásajícího odvážné kritické soudy. Tuto polohu později vystřídala obhajoba a výklad jeho dřívějších idejí, tedy opět určité názorové přehodnocování.

Sbírkou textů se zabýval v době jejího vzniku Antonín Brousek v Kritickém glosáři Literárních listů.⁶⁷ Neocenil ani tak obsah publikace, jako především fakt, že byla vydána v rozjitřené době velice rychle, během tří měsíců. Naopak zpochybnil obsah i název díla. Chápal jej především jako svědectví o osobě autora: „...zprostředkovává dosti ucelené a asi poměrně objektivní svědectví o dimenzích a povaze Jana Procházky, jakožto výrazné a symptomatické figury naší dennodenní literární přítomnosti. Myslím dokonce, že právě v těchto Procházkových publicistických díleích odráží se Procházka pregnančněji – a sympatičtěji – nežli v mnohé své práci umělecké: jako přímočarý, bytostný vehementní realista, jehož robustnost se dokáže uplatnit daleko přirozeněji v „hrubostech života“ nežli v „jemnostech umění“.“⁶⁸ Vyzdvihl Procházkovu práci s příběhy ze života, naopak při pokusech o moudrost a oduševnělost prý jako autor selhal a byl schopen jen verbalismů. Poukázal u něj i na sklony k demagogii v dobových aktualizacích, které prý doložily šíři rozpětí jeho názorů.

⁶⁶ Jan Procházka, *Politika pro každého*, Praha: Mladá fronta 1968, s. 228.

⁶⁷ A. Brousek, *Politika pro každého*, *Literární listy* 1968, č. 25, s. 10.

⁶⁸ Tamtéž.

Na druhé, „porevoluční“ vydání upozornil krátký sloupek Miroslava Petříčka v Literárních novinách.⁶⁹ Docenil průbojnost Procházkovy publicistiky jakožto projevu veřejného mínění, pohybujícího se samozřejmě v mezích socialismu. Zpochybnil však nutnost reedice, v níž bylo k původnímu textu přidáno pár dokumentů, které však podle něj nepřinesly nic nového.

Procházka, podobně jako mnoho dalších reformních exponentů, vpád sovětských vojsk nečekal a byl jím upřímně zděšen. Vpředvečer invaze psal článek pro měsíčník MY na téma „vztahy mezi bratrskými zeměmi.“ V onu kritickou noc pak poslouchal se ženou u přítele rozhlas. Později byl varován režisérem Kachyňou a dalšími známými, že by mohl být stíhán vedením komunistické strany. Článek se proto rozhodl zničit a v panice jím doma ucpal toaletu (podobná scéna je ve filmu *Ucho*). „Nastartovali jsme auto a jeli úplně prázdnou Kladenskou ulicí na Pankrác. Kolem generálního štábu už stáli sovětští parašutisté s kamionem, ale já je považoval za naše vojáky a tak jsem řekl: Výborně, naši vojáci chrání štáb...“,⁷⁰ popsal tyto vzrušené chvíle.

Zvěsti o obsazení se přitom nesly už týden předtím. Lidé ze svazu přitom byli v oněch kritických dnech na dovolených. Druhý den po invazi vyšla rezoluce svobodného vedení svazu. Procházka měl strach ze zatýkání, navíc už cítil bolesti nemocného žlučníku. Později v MY z ledna 1969 vysvětlil, že on z vlasti odejít nechtěl. Psal o lidském vzepětí celé společnosti, pochvaloval si atmosféru v zemi: „Kulturní úroveň národa je v této chvíli obrovské plus. Každý člověk přemýšlí, sám si dělá názor na vládu...“⁷¹

Invazí vojsk bylo ukončeno období Pražského jara 1968 a po krátkém mezidobí roku 1969 začala doba normalizace reprezentovaná osobou Gustáva Husáka, který v dubnu 1969 vystřídal Alexandera Dubčeka ve vrcholných stranických funkcích. Faktickým dopadem požadavku na celkovou konsolidaci poměrů reálně diktovanou sovětským vedením, byly rozsáhlé stranické čistky na všech úrovních kulturního a politického života a obnovení mechanismů společenské kontroly. Nové vedení očistilo stranu od liberálních členů a propustilo z vedoucích funkcí profesionální a intelektuální elity, které reformy podporovaly. Byly utuženy vazby na ostatní socialistické státy, došlo k uzavření státních hranic, znovuzavedení tvrdé cenzury a společnost se propadla do hluboké mravní a morální deprese. Útěcha hledaná u většiny vnitřní emigrací do vlastního světa rekreačních chat, kutilství a

⁶⁹ (pek), *Politika pro každého*, *Literární noviny* 1992, č. 13, s. 5.

⁷⁰ Josef Holler, O čem přemýšlí a co chce a co nikoliv a na čem pracuje spisovatel Jan Procházka, *Svět v obrazech* 25, 1969, č. 3, s. 21.

⁷¹ Tamtéž, s. 22.

lehkých kulturních žánrů se na dlouhá léta stala charakteristickým rysem „normalizované“ společnosti. Režim, jehož jedinou motivací bylo vlastní zakonzervování pokud možno na věčné časy, tuto rezignaci houževnatě podporoval formou společenské korupce a zvýhodňování politicky pasivních mas.

Na podzim roku 1968 domácí inteligenci sevřela mohutná skepse a zesílily obavy z dalšího vývoje událostí. V listopadu odpovídali spisovatelé v anketě v Listech, jak si představují svou další práci v nových politických podmínkách.⁷² Procházka vyjádřil znechucení nad přítomností vojsk a zdůraznil své ideály: „Ve svém sepisování jsem se dosud zaměstnával prosazováním pravdy, spravedlnosti, rozumu a lidského pokroku. I nyní míním u těchto hlavních témat setrvat, nezdá se mi, že bych měl začít propagovat lež, bezpráví, hloupost a světové zpátečnictví.“⁷³ Podobně laděnou odpověď podal i Pavel Kohout.

I v období po okupaci měl Procházka velké tvůrčí plány: „Film mám rád, ale stejně asi skončím u románů. Knížky mne začínají víc lákat. Teď si říkám: Musíš napsat ještě jeden scénář, aby Kachyňa měl příští rok co dělat. Pak si budu v klidu psát knížku. A ještě tak rok, dva bych chtěl psát do novin. Aby si lidé nemysleli, že jsem se někam ukryl a o politiku se nestarám...“⁷⁴ Zcela zásadně odmítal emigraci.⁷⁵

10. června 1969 se v Praze sešel odkládaný ustavující Svaz českých spisovatelů. Procházka na něm promluvil na úvod z funkce místopředsedy, kterou zastával od předchozího roku.⁷⁶ Zdůraznil zejména aktuální význam této organizace: „Jsme poslední tvůrčí organizací, která vytváří svéprávné národní svazy, tak jak to odpovídá nové podobě našeho federalizovaného státu.“⁷⁷

30. září 1969 pak odešel vedoucí dramaturg Jan Procházka z Filmového studia Barrandov dohodou na vlastní žádost.⁷⁸ Tehdejší končící ředitel Studia Vlastimil Harnach i vedoucí tvůrčí skupiny Erich Švábík mu vyhověli a od 1. října 1969 ho z funkce písemně uvolnili. Velmi přesným záznamem toho, jak normalizace vstoupila na půdu Barrandova, resp. do oblasti domácí kinematografie, je kniha Štěpána Hulíka *Kinematografie zapomnění*⁷⁹ se samostatnou kapitolou věnovanou Janu Procházkovi.

⁷² Anketa, *Listy* 1, č. 1, s. 6, 13, 17.

⁷³ Tamtéž, s. 6.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Srov. Josef Holler, O čem přemýšlí a co chce a co nikoliv a na čem pracuje spisovatel Jan Procházka, *Svět v obrazech* 25, 1969, č. 3, s. 22.

⁷⁶ Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů /Jan Procházka, Jaroslav Seifert, František Vrba, Karel Ptáčník, Ivan Mojík, Ladislav Fikar, Zdeněk Pluhař/, *Tvář* 4, 1969, č. 6 (příloha), s. 1-16.

⁷⁷ Tamtéž, s. II.

⁷⁸ Archiv Barrandov Studio, a.s.

⁷⁹ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2012.

Nástup normalizace pro Procházku znamenal zákaz veškeré tvorby. Pro oficiální platformy přestal existovat, jeho knihy a filmy byly staženy, byl označen za zrádce. Psát mohl pouze pod cizím jménem.⁸⁰ V roce 1970 byla proti němu rozpoutána štvavá kampaň. 21. dubna odvysílala Československá televize pořad s názvem *Svědectví od Seiny*, který měl být mediální předehrou k politickému procesu se spisovatelem. Podle dcery Lenky se Procházka na relaci těšil s nadšenými slovy: „Bude to moje benefice!“⁸¹ Domů k té příležitosti přinesl ruské šampaňské, které však už neotevřel. Lži a pomluvy v něm byly vydávány za projev české emigrace v Paříži. Nahrávky obsahovaly sestřih odposlechu v bytě profesora Václava Černého. Záměr jejich zveřejnění tkvěl v diskreditaci samotných aktérů, Procházky a Černého. Ti se na záznamu nevybíravým způsobem vyjadřovali k různým tématům a vynášeli soudy nad řadou osobností. Nešlo jen o obsah, ale i o použité výrazivo, které jim mělo pošramotit reputaci. Váhavce měl pořad přesvědčit, že bude lepší s lidmi, jako je Procházka, „nejít“ a naopak se přiklonit k Husákově garnituře.

Komunistická moc chtěla pořadem demonstrovat především nejednotnost v opozičních kruzích. Přitom bylo zřejmé, i z technické stránky dokumentu, že šlo o montáž. Procházková uvádí, že svodka v archivu StB k této kauze popisuje, jak ho ještě vyhledal po týdnu od odvysílání technik z televize a popsal mu, jakým způsobem mu bylo poručeno se záznamem odposlechu pracovat.⁸²

Cílem vládnoucích kruhů bylo vykonání exemplárního trestu na reformátorech a jejich znemožnění před společností. Potvrdil to Jan Srba z Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu (ÚDV): „Tato kampaň byla přímo řízena tiskovým odborem ministerstva vnitra a jejím hlavním cílem bylo zdiskreditovat protagonisty pražského jara a dokázat, že již před srpnem 1968 byli řízeni tzv. diverzními ideocentrálami ze Západu.“⁸³ S pořadem *Svědectví od Seiny* mimochodem vznikla přímo osudová paralela s Procházkovým filmem *Ucho*, ve kterém hraje klíčovou roli právě odposlech.

Po odvysílání pořadu byl spisovatel naprosto ochromen a psychicky zdecimován. V jeho bytě začaly zvonit objednané telefony údajných rozhořčených pracovníků, které měly

⁸⁰ Podle svého námětu napsal pokračování historické komedie Karla Steklého *Slasti otce vlasti* (1969) s názvem *Svatby pana Voka* (1970), u které je však jeho autorství již utajeno. V roce 1970 byl ještě uveden trikový sci-fi snímek Karla Zemana *Na Kometě*. Procházka se tentokrát inspiroval dílem Julese Vernea, jako autor scénáře je ovšem uveden režisér. Dalším z oficiálně nepřiznaných autorských děl Jana Procházky je i dětský snímek *Páni kluci* (1975) Věry Šimkové-Plíkové napsaný volně podle knihy Dobrodružství Toma Sawyera od Marka Twaina.

⁸¹ Lenka Procházková, Odtajněný příběh (vzpomínky na otce při čtení archivních svazků StB), *Právo*, příloha Salon, 31. 5. 2001.

⁸² Tamtéž.

⁸³ *V žáru moci*, TV dokument z cyklu Předčasná úmrtí, režie Jordi Niubó, ČT – Televizní studio Ostrava 2001.

Procházku dohnat k zoufalství. Napsal proto vlastní obhajobu, dopis, který opisoval a rozesílal politikům, umělcům, ale i vrchnímu ve své oblíbené restauraci či křejčímu. Text zaslal i do redakcí všech novin, otiskly ho však pouze Zemědělské noviny a jen v komentovaných úryvcích.

Kampaň měla své pokračování v tisku. Rudé právo přineslo o celé kauze rozsáhlý text s názvem *O profesoru Černém a těch druhých*⁸⁴ na pokračování ve třech celostránkových

⁸⁴ Stanislav Oborský, O profesoru V. Černém a těch druhých (I. část), *Rudé právo*, 15. 8. 1970, s. 3. O profesoru V. Černém a těch druhých (II. část). Velké kádrování, *Rudé právo*, 18. 8. 1970, s. 3. O profesoru V. Černém a těch druhých (III. část). VLASTENCI byli pro Mnichov, *Rudé právo*, 19. 8. 1970, s. 3.

První část informovala o tom, že balíčky s magnetofonovými páskami dostali ředitelé „dvou důležitých čs. sdělovacích prostředků“. Profesor Černý měl být jako prostředník v kontaktu s pouňorovou emigrací a Procházka jej na záznamu informoval o rozporech ve straně a o přechodné garnituře (Dubček, Smrkovský), která měla prý jen sehrát svou roli a odejít. „Ten Dubček, to zas takový génius není (...) naopak, je to člověk, který vyšel z té samé líhně jako oni... jiná věc je, že jsou velké iluze, týkající se Dubčeka. Jenomže on využívá toho boje o moc...“, měl údajně pronést Procházka. A dále pokračoval o vývoji v zemi: „Nemůže se to nechat na poloviční cestě, jakmile se rozloží armáda a Bezpečnost a potom úřednický aparát, tak je vcelku volná cesta.“ Podle podvrtného textu sice požadoval socialismus s lidskou tváří, ale mělo by v něm být „více masarykovských myšlenek než Karla Marxe.“

V následném pokračování textu byla zdůrazněna obsáhlost materiálů. Skupina prý chce vytvořit „organizované protistranické a protisocialistické kontrarevoluční síly“ za využití „oportunistu Dubčeka a spol.“ Propírána byla Dubčekova pravičácká bezzásadovost, odhalena byla i údajná „faleš“ uvnitř skupiny. Zazněly úvahy o dělnické síle, s níž se setkávali na aktivech. Procházka měl o dubčekovcích ve vedení strany prohlásit: „...tahle skupinka lidí, kteří se toho dnes zmocnili, ta má důvěru a dělá jim to dobře. Ta vlastně nedělá politiku, to není politika, v podstatě teď jenom nadbíhají lidové nespokojenosti. Ti už říkají, co nebylo správný, a budou se v tom předbíhat. Ani program nemají. To by museli mít hlavy na to. To jsou zoufalci. Oni zflikují ten akční program, aby vypadali, že se bude dělat politika, ale to bude řezanka...“ Souhlasně s Černým pak pokračoval o Smrkovském, že „to tedy žádný lumen není. (...) Co ten Smrkovský říká, vypadá objektivně, protože používá různých výrazů – národ, lid a tak, ale zas to není nic jiného než to nadbíhání lidem.“

Podle autora článku se Procházka a Černý od progresivních straníků jako byl Dubček distancovali: „Je pozoruhodné a ještě více otřesné slyšet, jak tihle obroditelé, kteří svorně vystupovali na veřejných shromážděních, podporovali se v tisku a vzájemně se líčili jako nositelé humanitních ideálů, před profesorem Černým na sebe vylévají kbelíky špíny.“ Kritika byla namířena i proti dalším.⁸⁴

Článek odhalil i údajné záštitě uvnitř skupiny, nenávisť vůči Straně a socialismu, čehož důkazem měl být zejména případ Procházky. Ten byl označen za sedláka z velkého gruntu, který se dvacet let přetvařoval, a próza *Zelené obzory* prý je lež. „Já si myslím, že s tím rolnictvím se udělalo to, co se udělat nemělo. V podstatě se venkov zničil. Neexistuje nic, čeho by se měly mladé generace chytit. To je suchoprázdno. Cožpak můžete říct, že tyhle věci mohou dát člověku nějaký smysl života? Vždyť je to prostě obłudný,“ pronesl Procházka trefně. Jeho postoje byly v deníku komentovány: „Nenávidí vlastní minulost, a proto pomlouvá všechno, co jsme za dvacet let vytvořili. Nenávidí socialismus, a proto usiluje o jeho rozbití.“ Příklad typické komunistické interpretace. Třetí část článku uvedla závažné konstatování, které se pokoušelo zneužít vlastenecké citění společnosti: „Na našem lidu měl být spáchán grandiózní podvod.“ Autor informoval o Černého jednání s pouňorovými emigranty Václavem Majerem, bývalým sociálně demokratickým ministrem, a Pavlem Tigridem, údajným spolupracovníkem americké zpravodajské služby. Byla představena pařížská skupina aktivní během Pražského jara, jejíž jejíž představitelé prý byli ochotni smazat i Mnichov.

Procházka byl ironicky označen za „vlastence“ a ocitován: „Ti Němci, to je součást takového svědomí, které cejtím. Tak se přece nedá jednat, když leží poražený národ na zemi, že se rozběhneme jako smečka vrahů. Nota bene za co, když tedy vezmeme, jak se Němci chovali v protektorátě Čechy a Morava a jakým způsobem jsme se chovali v roce 1945 k nim.“ A dále: „Nepochopím Beneše, jak mohl unést to velké stěhování národů v pětačtyřicátém. Proboha tedy, jestliže tři milióny lidí... a řekne se jim, zbalte si to, pak se to začne týkat žen a dětí. No to je konec, nemůže se tomu tleskat, to jsou věci, z kterých se musíme jednoho dne vybabrat.“ Černému prý řekl, že svůj názor na odsun vetkal i do filmů *At žije republika* a *Kočár do Vidně* a shrnuje: „Situace je zde taková, že jednoho dne – a to nebude dlouho trvat – bude nalezen ten kozel, který to všechno zaplatí. To samozřejmě nevystačí hodit na misku vah nějakého Novotného. Oni to na sobě nechat nemohou a ti Rusi to všechno dostanou na hřbet.“

částech. Obsáhlostí měl být vzbuzen dojem důležitosti a zejména pravdivosti informací. Šlo přitom opět o čirou manipulaci, a pokud zazněla skutečná slova Procházky, byla scestně interpretována. V témže deníku pak ještě vyšel ke kauze krátký komentář *Lucerny*,⁸⁵ v němž byly zopakovány některé údajné výroky Černého a Procházky, tedy domnělých zástupců „spiknutí“ z roku 1968, k němuž měla být využita postava Alexandra Dubčeka.

Pavel Kohout o pořadu a jeho dopadu ve svém memoár-románu z kritického období konce 60. let a nástupu normalizace *Kde je zakopán pes* napsal „...nejpozději 21. dubna už byla každému, kdo se nehodlal poddat, jasná i cena, daň z luxusu, jež bude uvalena na každý pokus žít v pravdě. Toho večera vysílala Zelenkova televize ponurou premiéru. Pořad Svědectví od Seiny, údajně zaslaný z Francie morálnější částí československé emigrace, „zhnusené rejdy a čachry smutných hrdinů Pražského jara“ - jen tahle konstrukce byla fanfárou všech příštích nestydatostí bez hranic...“⁸⁶

Jméno Jana Procházky se v materiálech StB objevilo ve spojitosti s kauzou Miluše. Ta řešila schůzky několika veřejně činných osob včetně Procházky v bytě holandského velvyslance Herberta Steina. V průběhu roku 1970 byl připravován proces za údajný rozvrat republiky a Procházka obdržel povolání k výslechu, který absolvoval. V polovině července StB připravovala zatčení vyšetřovaných osob, spisovatel však byl již tou dobou hospitalizován v Krčské nemocnici s rakovinou tlustého střeva.

Na kauzu Jana Procházky tehdy upozornil i Ludvík Vaculík v rozhořčeném dopisu generálnímu prokurátorovi a rovněž ze zahraničí se ozývaly nesouhlasné reakce. Jenže hon už začal, proběhly první výslechy a byl podán návrh žaloby: podvracení republiky a ohrožení státního tajemství.

Nedlouho po prvním ruzyňském výslechu se Procházcevovi přitížilo. Byla sledována jeho komunikace v nemocnici v Krči a kvůli zhoršení stavu byl převezen na Bulovku. Procházková popsala drsné praktiky StB. Po první operaci se náčelník vyšetřování snažil vyjednat převoz do ruzyňské nemocnice. „Ačkoliv vyšetřovatelé věděli, že sledovaná osoba prožívá pod utišujícími dávkami narkotik poslední týdny života, proběhlo další zatýkání. Výslechy obviněných byly stále směřované proti umírajícímu. Všem obhájčům byly odebrány cestovní pasy,⁸⁷ líčí Procházková. Vyslýchání byli zastrašováni tak, že se i zřekli předchozích stanovisek, rodinu spisovatele běžně trápily nefunkční brzdy u auta či prořezané pneumatiky, její členové byli sledováni.

⁸⁵ (zh), *Lucerny*, *Rudé právo*, 17. 8. 1970, s. 2.

⁸⁶ Pavel Kohout, *Kde je zakopán pes?* Brno: Nakladatelství Atlantis 1990, s. 19-20.

⁸⁷ Lenka Procházková, Odtajněný příběh (vzpomínky na otce při čtení archivních svazků StB), *Právo*, příloha Salon, 31. 5. 2001.

Na vánoce 1970 byl Procházka z nemocnice uvolněn domů. Navštívil ho Karel Kachyňa s tím, že na něj byl učiněn nátlak, aby se svého dvorního scenáristy a jeho tvorby zřekl. Pár dní nato byl Procházka opět hospitalizován a zemřel zcela zlomen 20. února 1971. Jeho pohřeb pak podle Kohouta definitivně rozdělil společnost na dva tábory - na ty, co vzdali a na pozdější „ztroskotance“.⁸⁸

Úmrtí Jana Procházky oznámil 21. února 1971 Československý rozhlas. „Jan byl (...) první mrtvý Pražského jara a režim chápal tu smrt jako provokaci,“⁸⁹ napsal později Kohout. S kameramanem Stanislavem Mlotou, rovněž režimem odstaveným od práce, připravoval spisovatelův pohřeb a řešil přitom různé obtíže.⁹⁰

Smuteční obřad proběhl 24. února 1971 v Košířích za dohledu policie. Nad hrobem měl číst Jaromír Hanzlík z Procházkovy knížky pro děti. Mladý herec však byl zamčen v bytě režisérem Dudkem, a tak se vůbec nedostavil. Řeč nakonec pronesl Kohout, později ji otiskly Listy, časopis československé socialistické opozice vydávaný v Římě.⁹¹ Rozloučení se zúčastnili také reformní politici Josef Smrkovský a František Kriegel a filozof Jan Patočka

Positivně laděné zmínky o Procházce a několik jeho autorských textů vydaných posmrtně najdeme jen v rámci neoficiálních platforem, například v Českém slově⁹² či v Textu⁹³ v Mnichově.

Postava Jana Procházky nebyla nikdy přijímána jednotně, ať už byl uvažován jako spisovatel, filmový scenárista či jako veřejně činný muž. Jedni ho uznávali jako velmi plodného a angažovaného literáta, který se zručně vypracoval a s dalšími soukmenovci se pokusil o nadějný převrat v Československu ve snaze zemi vymanit ze sovětského vlivu a vyvést ji z krize. Podle druhých Procházka ve své umělecké tvorbě nepronikal dostatečně hluboko, podléhal uměleckým manýrám, často se opakoval a svá díla „chrлил“ rychle za sebou bez vážnějšího promýšlení. Dráždivým trnem v oku byl jeho vztah s prezidentem Novotným a

⁸⁸ *V žáru moci*, TV dokument z cyklu Předčasná úmrtí, režie Jordi Niubó, ČT – Televizní studio Ostrava 2001.

⁸⁹ Pavel Kohout, *Kde je zakopán pes?*, Brno: Nakladatelství Atlantis 1990, s. 27.

⁹⁰ Nastal například problém při hledání volného hrobu, nebylo možné včas vytisknout parte, noviny odmítly uveřejnit oznámení, v bytě rodiny najednou přestal fungovat telefon.

⁹¹ Pavel Kohout, (řeč na pohřbu J. P.), *Listy* (Řím), květen 1971, č. 3, s. 19. Zdůraznil, že ve všem, co zesnulý umělec dělal, byla cítit rodná Morava, oslavoval jeho osobnost, přednesl výčet jeho mimořádně bohaté tvorby vytvořené za patnáct let, vyzdvihl jeho zásluhy. „Je to divné, je to zarážející, je to paradoxní, ale už je to tak – i když se to často neví nebo nechce vědět – že čím kdo víc dává, tím víc i platí.“

⁹² J. D., Zemřel Jan Procházka, *České slovo* 1971, Mnichov, č. 3. Text vyzdvihl jeho snažení o nápravu poměrů prostřednictvím literatury a jako osudný označil jeho poměr ke komunistické straně. Připomněl očeňující oznámení z roku 1968, kdy rozhlasová stanice Vltava hlásila: „Jan Procházka se demaskoval jako hlasatel kontrarevoluce svým zbabělým útekem do zahraničí.“

⁹³ *Text* 1971 (československý nezávislý měsíčník), Mnichov, č. 2, s. 1.

nemohli mu, jako jednomu z komunistických intelektuálů, upřít vinu na událostech kolem Pražského jara a po něm.⁹⁴

Procházka, pověstný svým vysokým pracovním nasazením, platil za velice produktivního a vytiženého autora. „Když nepíše, tak je s ním legrace. Když píše, tak není k mluvení. Dost často píše a vedle toho řídí všelijaké záležitosti u filmu.“⁹⁵ Jeho literární tvorba byla často vnímána v souvislosti s jeho filmy.⁹⁶ A konečně byl velice úzce spjatý s domácí politickou scénou, především s reformním křídlem komunistické strany. Všechny jeho role shrnuje titul rozhovoru pro Kino *Syn kulaka, svazák, nejpilnější autor, přítel Novotného, tribun lidu vypovídá*,⁹⁷ který vyšel pár dnů před invazí sovětských vojsk, tedy v době, kdy se Procházka nacházel na vrcholu své politické i umělecké kariéry. Kritikové jeho tvorby se ptali: „jsou to díla konjunkturální anebo odolají nemilosrdnému soudu času?“⁹⁸ Nemohli mu však upřít žánrovou všestrannost, kterou prokázal jak na poli literatury, tak ve filmu.

Jak Procházka vystupoval na Barrandově? Jak ho přijímali jeho filmoví kolegové? Demokraticky založení tvůrci ho vnímali jako bytostného komunistu, jakkoliv prosazoval kroky směrem k liberalizaci, a jeho styky s politickými špičkami spíše odsuzovali. I přes své sympatické postoje pro ně zůstával soudruhem, před kterým je lepší mít se na pozoru.

Vzpomínku v tomto duchu si zapsal Pavel Juráček do svého deníku: „29. března 1967. Kalina měl dnes narozeniny, odpoledne jsme se všichni sešli v Jindřišské, celá skupina, později přišel na chvíli Procházka, a protože ho před několika dny napadl na zasedání ÚV Hendrych, byl velice žoviální a kolegiální. (...) Rád bych věděl, kdo to je. Svině nebo chlap. Když před šesti týdny Hendrych pohřbíval film, přihlásil se Procházka o slovo a pronesl velice statečnou a chytrou řeč. Když jsem ji později četl, byl jsem zmaten. Pořád jsem si říkal, že někteří lidé mají vyvinutý smysl pro to, aby rozpoznali, kdy se vyplatí být odvážný. Jenomže nevím, zdali je to právě Procházkův případ. Slyšel jsem, že se kdesi zastal Masaryka. V Moskvě se zděsili *Kočáru do Vídně*. Procházka tam platí za nepřítele Sovětského svazu. Avšak večer před svým vystoupením na plénu ÚV ho navštívil Novotný s manželkou. Procházka tehdy slavil narození dcery. Nechápu, jak si někdo při takové

⁹⁴ Srov. Petr Pithart, *Osmadesátý*, Praha: Rozmluvy 1990.

⁹⁵ Jindřich Kraus, S Procházkou o Přestřelce, *Mladá fronta* 21, 16. 3. 1965.

⁹⁶ Na neoddělitelnost jeho spisovatelské a scenáristické činnosti upozornil již v roce 1966 Jaroslav Pecháček: Prozaik Jan Procházka. *Plamen*, 1966, č. 11, s. 148–152.

⁹⁷ Ivan Soeldner, Jak se máte, pane Procházko? : Syn kulaka, svazák, nejpilnější autor, přítel Novotného, tribun lidu vypovídá. Ivan Soeldner představuje osobnosti našeho filmu (8) / Jan Procházka. *Kino* 23, 1968, č. 16 (8. 8.), s. 2-3.

⁹⁸ Josef Holler: O čem přemýšlí a co chce a co nikoliv a na čem pracuje spisovatel Jan Procházka, *Svět v obrazech* 25, 1969, č. 3 (21. 1.), s. 21-23.

příležitosti může pozvat domů takového idiota, jako je Novotný, pokud mu nejde o prospěch, o pozici ve straně.“⁹⁹

Dílem komunisty Procházky se poněkud překvapivě zabýval v disentu působící literární kritik, profesor Václav Černý, zastánce individualismu v umění, který po celý život nesouhlasil s kolektivistickými teoriemi komunismu, z nichž velká část Procházka díla vycházela. V samizdatu v roce 1974 vyšly jeho *Eseje o české a slovenské próze* s kapitolou *O Janu Procházce (zkratkový portrét in memoriam)*.¹⁰⁰ Černý vyložil Procházka vývoj „jenž se úplně uskutečnil v průběhu pouhých dvanácti let (1956-1967) a dospěl v nich od nicotnosti až k vrcholům soudobé prózy.“¹⁰¹ Objasn timer jeho odklon od socialistického realismu prvotin a popsal základní rysy jeho tvorby, spojoval podle něj to klasické a tradiční a zároveň „tvořivě odpovídal dnešku.“ Ocenil zejména přesnost jeho líčení. Demokrat Černý komunistu Procházku hájil a důrazně popřel obvinění, která proti němu byla vznesena. Uvedl, že v roce 1968 byl Procházka potěšen, když jej navštívil se zprávou, že mu bylo obnoveno členství ve Svazu spisovatelů.

Po listopadu 1989 se začalo zhusta psát o všem, co starý režim zakázal. Stažené knižní tituly prošly reedicemi, do kin se dostaly i trezorové snímky. Jan Procházka se zařadil do skupiny dříve zapovězených autorů, kteří byli nyní veřejnosti znovu představováni. V ČSFÚ o něm vyšla monografie od Borise Jachnina v rámci edice *Malé filmové profily*, která představila ucelený souhrn jeho tvorby.¹⁰² Vznikaly biografické výbory, které měly doplnit staré učebnice české literatury, ve kterých se Procházka také objevoval.¹⁰³ Velice diskutovaným tématem byl rok 1968 a v souvislosti s ním se často skloňovalo i Procházka jméno, například v novém společenském týdeníku *Reflex*.¹⁰⁴

Na rok 2001 připadlo 30. výročí od Procházka smrti. O umělci vznikl hodinový dokument v rámci cyklu České televize *Předčasná úmrtí* pod názvem *V žáru moci*, který natočil Jordi Niubó. Helena Štvrtňová, spoluautorka cyklu, pak zpracovala Procházka příběh

⁹⁹ Pavel Juráček, *Deník*, Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 513.

¹⁰⁰ O rok později ji otisklo také exilové *Svědectví* v Paříži.

¹⁰¹ Václav Černý, *O Janu Procházce (zkratkový portrét in memoriam)*. In: *Eseje o české a slovenské próze*, Praha: Torst 1994, s. 55.

¹⁰² Boris Jachnin, *Jan Procházka*, Praha: ČSFÚ 1990.

¹⁰³ Jedním takovým byla i publikace *Neumlčení*, doplňková příručka pro střední školy a vyšší třídy ZŠ s portréty moravských autorů včetně Procházka, vychází z publikace Ludvíka Aškenazy a ti druzí (Brno 1991), portréty zde byly upraveny a doplněny. Dagmar Perstická: *Neumlčení* (Stručné životopisy a dílo deseti spisovatelů, kteří měli vymizet z povědomí čtenářů. Autoři pocházející z Moravy.). Nová škola, Státní vědecká knihovna, Brno 1991. Kromě Procházka jsou představeni Aškenazy, Ivan Blatný, Karel Kryl, Milan Kundera, Věra Linhartová, Jan Trefulka, Milan Uhde, Ludvík Vaculík a Jan Zahradníček.

¹⁰⁴ Pavel Melounek, *Causa Jan Procházka*, *Reflex* 1, 1990, č. 10, s. 42–45.

do stejnojmenné knižní podoby.¹⁰⁵ Jubileum bylo připomenuto také v literární příloze deníku Právo Salon formou několika nikdy nepublikovaných úvah a vzpomínek A. Klimenta, M. Kundery a S. Milyty.¹⁰⁶ Kliment zde Procházku zařadil do mladé generace spisovatelů vedle Kundery, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Jana Trefulky či Arnošta Lustiga, „kteří sice odmítali titul inženýrů lidských duší, ale přece se montovali do výstavby socialismu, i když velmi kritickými inženýrskými výhradami“.¹⁰⁷ Obhajoval Procházkovu přátelství s Novotným, zazněly tu také Procházkovy obecné úvahy i ty, které se týkaly konkrétních historických událostí v době Pražského jara.

Znovu pak o něm v Reflexu psala filmová kritička Darina Křivánková v únoru 2011, kdy uplynulo čtyřicet let od jeho smrti.¹⁰⁸ V rubrice Causa shrnula jeho život i dílo, vycházela především z televizního dokumentu *V žáru moci*. Nechala promluvit i dceru Lenku a v závěru textu si položila spíše řečnickou otázku, jak by asi Procházka nazíral na dnešní demokracii.

V nedávné době se Jan Procházka objevil také v knize *Gottland* polského reportéra Mariusze Szczygiela, ve které autor sdružil řadu „neuralgických“ kapitol z dějin českého národa a jejich protagonisty. Procházka zde vystupuje jako představitel pražského jara, čelí normalizačním praktikám, které ho v souhře s podlomeným zdravím přivedly k předčasné smrti. Kniha byla u nás také zdramatizována.¹⁰⁹

Jan Procházka zosobňuje koncept komunistů-reformátorů, kteří kriticky posuzovali situaci v zemi a na konci 60. let se pokusili o převrat v nesvobodném Československu. K represivnímu režimu se Procházka vyslovoval nejen v publicistických textech, na schůzích a mítincích, ale i ve své umělecké tvorbě. Často se obracel do nedávné minulosti, na pozadí velkých dějinných událostí umisťoval své osobní vzpomínky. Autentičnost prožitého a jeho osobitý styl interpretace faktů pak posilovaly působivost jeho sdělení. Minulost hodnotil, analyzoval, hledal v ní pochybení, nově ji vykládal.

V jeho výrazu byla vždy silná, až přesvědčivá razance a odvaha ke zpochybňování oficiálních pohledů na současnost i minulost. Totéž je patrné i v jeho filmech, zejména ve čtveřici těch, které zkoumá tato práce. Z dnešního pohledu, kdy dokážeme s odstupem

¹⁰⁵ Helena Štvrtňová, *Předčasná úmrtí*, Praha: World Circle Foundation 2001.

¹⁰⁶ Možná nemáme naději. Ale nesmí to na nás být vidět. Jan Procházka (1929 – 1971). *Salon* (příloha deníku Právo), 22. 2. 2001; citát z 1. 3. 1969.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Darina Křivánková, Jan Procházka, *Reflex*, 17. 2. 2011.

¹⁰⁹ Hru uvedlo 19. března 2011 Švandovo divadlo v dramatinaci Dodo Gombára a Petra Štindla, který je zároveň režisérem inscenace pod názvem: *Gottland* (Masky tragické bezradnosti). V představení byly též promítnuty záběry z pořadu Svědectví od Seiny. Kromě Švandova divadla hru nastudovalo a v lednu 2011 uvedlo také Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě v režii Jana Mikoláška.

zhodnotit cestu k Pražskému jaru a jeho konečné důsledky, je v jeho postojích zřejmá naivita, se kterou požadoval spolu s dalšími uskutečnění revolučních požadavků, tedy provedení demokratizačních opatření za zachování socialistického zřízení v zemi. Pojdme se nyní podívat na to, jak tyto postoje vyjádřil Jan Procházka na poli kinematografie a jak v nich kriticky zhodnotil některé kapitoly minulosti českého národa.

6 Ať žije republika

Ještě než přistoupím k rozboru prvního filmu ze zkoumané čtveřice, nastíním stručně kontext a faktografii období, v němž se děj filmu odehrává.

Území Československa bylo na konci druhé světové války osvobozeno od východu sovětskou armádou a na západě Američany, kteří se zastavili na linii České Budějovice-Plzeň-Karlovy Vary. Ozbrojené jednotky v bojových liniích musely procházet volnou krajinou či obydlenými oblastmi, přičemž místo závěrečných bojů vždy jedni opustili a po nich přišli příslušníci druhé válčící strany. Mezi nimi stále existoval prostor, v němž aktuálně hrozila střelba z obou stran a který se posouval s postupem fronty. Ačkoliv se jednalo vpředvečer konce druhé světové války o jednoznačný ústup oslabené německé armády a o nástup silných spojenců, bojová nálada ozbrojenců přetrvávala, jakkoliv byly oba tábory dlouhým konfliktem už oslabeny. Tato situace se dotýkala i životů řadových obyvatel. Blížící se fronta v nich vyvolávala strach o holý život i o majetek. Ale byli i tací, kteří se aktivně pokoušeli pomoci osvobozené armádě a zapojovali se do finálních bojů.

Příslušníci poraženého německého národa, žijící zde odnepaměti, i ti do Československa dosazení, kteří se usadili v sídlech odvečených Židů, do poslední chvíle doufali ve vítězství své armády, opustili domovy ve zneprátelené zemi. V nezadržitelném postupu nepřátelských vojsk viděli jasný signál ke spěšnému odchodu ze země, ve které již nazítří mohli být považováni za úhlavní nepřátele.

Viděno z pohledu velkých dějin, průběh války lze naznačovat posuny linií front na mapách světa, křížky zakreslovat jednotlivé bitvy a konstatovat hlavní zvraty v konfliktu. Jiný pohled na události se však naskýtá „zdola“, jak je prožívalo obyčejné obyvatelstvo. Takovýma očima vidí válku Jan Procházka v rozsáhlé novele z konce války s názvem *Až žije republika*. Průběh osvobozování Československa sleduje prizmatem dítěte, které pod náporom válečných zkušeností poznává svět a povahu lidí ve svém nejbližším okolí.¹¹⁰

¹¹⁰ Procházka autobiografičnost knihy potvrzuje v předmluvě díla: „V knize jsou někteří ze spolurodáků, kterých jsem si vážil, dokud jsem je nepoznal. A jiní, kterých jsem si začal vážit, až jsem je poznal. (...) A ještě nedozněla děla, a už z některých domků vyšly postavy, strýcové, sousedi, aby se v opuštěných domech porozhlédli po něčem, co by se jim mohlo hodit...“¹¹⁰ In: Jan Procházka, *Politika pro každého* (z předmluvy k druhému vydání knihy *Ať žije republika*), Praha: Mladá fronta 1968, s. 25.

2.1 Válka končí

Nejprve si ve stručnosti připomeňme, co samotnému osvobození Československa za druhé světové války předcházelo a jak probíhala klíčová vojenská operace.

Počátkem roku 1943 došlo ve válce k obratu a vítězit začaly spojenecké armády. To otevřelo diskusi o podobě budoucího Československa, přičemž základem jeho nové zahraničně-politické orientace se stala československo-sovětská smlouva o přátelství, vzájemné pomoci a poválečné spolupráci mezi ČSR a SSSR, podepsaná 12. prosince 1943 v Moskvě při návštěvě prezidenta Beneše, který byl v čele exilové vlády v Londýně.¹¹¹

Osvobození Československa nemělo pouze vojenský charakter, stalo se též předmětem politického zájmu tehdejších světových velmocí. Stalin byl přesvědčen, že Rudá armáda plní v Československu roli nejen osvobozenickou, ale i politickou, a to již od prvních jednání o území Podkarpatské Rusi. Toto území bylo od Československa odtrženo následkem zmanipulovaných voleb na podzim 1944, které umožnil Beneš poté, kdy si Stalin jeho stanovisko mylně vyložil jako souhlas s anexí území. Událost prohloubila závislost Československa na Sovětském svazu, do jehož sféry ČSR později na dlouhou dobu spadla.¹¹²

Postavení exilové vlády ještě oslabil komplikovaná situace na Slovensku, kde se moci ujala Slovenská národní rada. Na moskevských jednáních o sestavení nové vlády, konaných v březnu 1945, s účastí KS a přijetím jejího programu, byla komunisty zdůrazňovaná role SSSR při obnově samostatného Československa, které bylo z velké části osvobozeno právě Rudou armádou.

Stalin si též uvědomoval, že v poválečném vnitropolitickém vývoji Československa bude mít význam osvobození Prahy, které si proto vyhradil pro svou armádu. Sovětské velení odmítlo 5. května 1945 návrh amerického generála Eisenhowera na postup amerických vojsk k břehům Labe a Vltavy, když nepravdivě tvrdilo, že operace k osvobození Rudou armádou již byla zahájena.

Protectorát Čechy a Morava se stal od začátku roku 1945 „operačním územím“, tedy dějištěm frontových vojenských operací. Zároveň se aktivizoval domácí odboj napojený na zahraničí a pod vedením komunistů začal připravovat povstalecké akce. Spontánní povstání

¹¹¹ kol. autorů, *Dějiny země koruny české II*, Praha, Litomyšl: Paseka 2003, s. 225. Smlouva byla iniciována exilovou vládou v Londýně. K zásadnímu kroku uzavření paktu vedlo prezidenta Beneše jeho zklamání z Mnichova. Smlouva pro něj představovala záruku ochrany před německou rozpínavostí. Roli sehrál také jeho dlouholetý názor, že vývoj v SSSR bude vést směrem k demokratizaci a spolupráci se západními velmocemi. Stalinovi naopak smlouva otevřela cestu do Střední Evropy v době, kdy byla Rudá armáda ještě daleko na východě.

¹¹² Tamtéž, s. 231 a 233.

proti okupantům vypuklo nejprve 1. května 1945 v Přerově, později i v dalších městech a 5. května zachvátilo Prahu. V hlavním městě povstalci čelili útokům německé armády a marně volali o pomoc Američany, kteří nechtěli překročit domluvenou demarkační linii bez souhlasu sovětského velení. Situaci zde nakonec pomohli zachránit dobře vybavení vlasovci¹¹³ a po posledních bojích se 9. května 1945 německá vojska definitivně stáhla z Prahy. Toho dne ráno také konečně dorazila do města Rudá armáda...¹¹⁴

Život českých občanů v době protektorátu zcela ovládla realita nacistického režimu. Ve své zemi se stali druhořadými, museli si zvyknout „na hrozbu gestapa a perzekuce, na přetvářku, jinoťaje i šeptanou propagandu, na udavačství a kolaboraci“¹¹⁵. Němčina nabyla výsadního postavení, což se projevovalo ve školách, na úřadech, v existenci všudypřítomných česko-německých nápisů. Češi byli konfrontováni s mnoha krutými skutečnostmi, pociťovali strach z možného ohrožení, byli posíláni do německých věznic a koncentračních táborů a byli nasazováni na práci do Německa. Nacisté v opatřeních přitvrdili po atentátu na Heydricha vykonaném v květnu 1942. Jako odpověď na odvážný čin vyhladili Lidice a v zemi rozpoutali strašlivý teror.¹¹⁶

Válka zasahovala i do každodenního života lidí zavedením přidělového systému v roce 1939 a celkovým snížením životní úrovně občanů Československa. Města a průmyslová centra figurovala jako potenciální cíle náletů spojenců, kterých tak byl sice venkov ušetřen, ale přelety letadel byly běžné i tam. Život v protektorátním Československu se nezastavil, avšak válečná realita nemohla být z mysli lidí zcela vytěsněna.¹¹⁷

Jakmile se přiblížil konec války, český lid využil k demonstraci svých postojů různých prostředků. Německé nápisy a texty byly začernořovány nebo odstraňovány, byly ničeny sochy vůdce a další symboly nacistické moci, naopak se vyvěšovaly české prapory a vlajky spojenců a lidé připínali na klopky kabátů trikolory... Když konečně od východu dorazila Rudá armáda, muži oblékli staré vojenské uniformy se zaprášenými vyznamenáními, venkovské ženy zase lidové kroje, aby ve slavnostním oděvu na veřejných místech společně přivítali vojáky-osvoboditele.

¹¹³ Vžité označení Ruské osobozenecké armády podle jména velitele generála Vlasova. Byla složena z ruských zajatců, kteří bojovali na straně Německa, na konci dubna 1945 však navázali kontakt s českým odbojem a nakonec bojovali během pražského povstání proti německým vojskům.

¹¹⁴ kol. autorů, *Dějiny země koruny české II*, Praha, Litomyšl: Paseka 2003, s. 233 a 235.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 236.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž.

Jan Procházka prožil konec války jako šestnáctiletý chlapec v rodných Ivančicích, kde měl jeho otec hospodářství. Město osvobodila armáda maršála Malinovského, konkrétně jízda s velkým počtem koní. Procházka zdůrazňoval, že jeho zkušenost z malého moravského města, byla docela jiná než třeba v Praze nebo například v severních Čechách. Do Ivančic dorazili vojáci z velice špatných frontových podmínek. K osvobození města došlo už v dubnu, přičemž Němci se nejprve stáhli a pak se vrátili. Městečko bylo obklíčeno a ostřelováno. Procházka vše popsal v osobních dojmech: „Samozřejmě, že jsem se nenechal zahnat do sklepa. Šmejdil jsem, aby mi nic neušlo. Vzpomínám si na jednu příhodu po příchodu Sovětské armády, která mi utkvěla v živé paměti. Jeden z vojáků měl překrásnou kozáckou papachu. Blankytně modrou, zlatem a stříbrem vyšívanou, lem ze vzácné bílé kožešiny. Nasadil pro ni dokonce i život, když mu ulétla a on se pro ni vrátil na místo, kde se stal terčem palby. Ukradl jsem mu ji – a inkasoval jsem pár facek! Pak jsem se styděl a hleděl jsem lumpárnu nějak odčinit. Nakonec jsem čepici dostal od kozáka darem...“¹¹⁸ Vedle svého okouzlení uniformou sovětského vojáka si vybavuje i smutné okamžiky, skýtající skutečně drsnou podívanou – exekuci Němců v polích či smrt rudoarmějce, který zachránil bezbranného kolouška.

Své osobní vzpomínky vylíčil v souvislosti s uvedením filmu *At' žije republika* i v časopise Svět sovětů. Když do obce dorazili vojáci, vzrušeně je sledoval ze střechy domu: „Nejlepší koně, nejlepší jezdci. Vjeli do ulic. Uprášení muži pili vodu, usínali všude, kam si sedli. U zdí převislými střechami kůlny, u stohů, na vozech. Spali a spali a spali... Byli strašně unaveni válkou. Armáda, která před nimi ustupovala na západ, byla stejně zničená. Jsem dnes rád, že jsem tenkrát nešel do sklepa. Viděl jsem o p r a v d o v ý konec války.“¹¹⁹ Mladého Jana později zarazilo, že plno lidí přiměl konec války k rozkrádání, mamonářství i krutým a zbabělým pomstám: „Žasl jsem, že na prahu svobody může někdo myslet na majetek. Řada lidí, které jsem znal, vítala jitro národa právě tímto způsobem. A pak tam kohosi zastřelili a dodnes se říká, že kdyby zůstal naživu, řada lidí by nezůstala dlouho na svobodě. V kvasu těch dnů nesoudili jenom lidé, kteří měli oprávnění soudit...“¹²⁰

Později, v roce 1967, tedy již s jistým odstupem od uvedení filmu a vydání knihy, se ke svým zážitkům vrací v tisku a potvrzuje, že v námětu k filmu vycházel ze svých vzpomínek. Objasnil, co jej vedlo ke zpracování svých prožitků: „Důvod, proč jsem se do

¹¹⁸ D. Palacká, Vzpomínky hluboké dvacet let, *Zemědělské noviny*, Praha, 5. 5. 1967. V knize i ve filmu se příhoda s papachou, inspirována touto vzpomínkou objevuje. Podobný motiv se objevuje i v koprodukčním filmu *Májové hvězdy* (1959) režisérů Stanislava Rostockého a Stanislava Strnada v povídce o generálské čepici.

¹¹⁹ Jan Procházka, Jak se rodila republika, *Svět sovětů* 27, 1965, č. 47, s. 2.

¹²⁰ Tamtéž.

tohoto tématu vůbec pustil, byl dvojitý. Nabyt jsem totiž časem přesvědčení, že to, co jsem se o této době později učil, co jsem četl atd. je vlastně jen polovina pravdy, a chtěl jsem proto psát také o tom, co se nedalo halit do slavnostních fanfár. Prostě ukázat i druhou stranu téže mince. Druhým důvodem byl záměr „vybudovat“ téma v naší literatuře doposud opomíjené: vztah dítěte k matce. V podstatě jsem chtěl vytvořit portrét své maminky.“¹²¹

Procházka kniha byla částí čtenářů chápána doslovně, což vyvolalo u mnohých občanů z jeho rodného města i u příbuzenstva mylný dojem, že ho otec neměl rád. On sám přiznával, že pro podobnou nadsázku byl často napadán už od své první novely *Zelené obzory*.

2.2 Konec války v literatuře a ve filmu

Válečná tematika se objevovala v české literatuře těsně po válce, i později s odstupem několika let. Literární díla vzniklá bezprostředně po světovém konfliktu zachycovala život v protektorátu, odrážela zážitky z koncentračního tábora, popisovala vězeňské strádání, přinášela zážitky vojáků z fronty, autory byla též znovuobjevena židovská tematika. Ve druhé vlně těchto próz, zejména v první polovině 60. let, témata zůstávají, ale najdeme zde méně historických faktů a naopak více psychologie, je v nich „vůle po zobecnění a snaha najít souvislosti mezi prožitky válečné minulosti a současným stavem společnosti po odhalení zločinů totalitního způsobu vlády“.¹²²

Okupaci a osvobození Československa líčí čtenářsky velice úspěšný soubor povídek Jana Drdy z období okupace a osvobození nazvaný *Němá barikáda* (1946), jenž zachycuje i přes jisté rysy schematismu obraz nepatetického hrdinství postav Čechů zapojených do závěrečných bojů v Praze. Průběh pražského květnového povstání civilně popisují i prózy Adolfa Branaldy *Severní nádraží* (1949) a *Lazaretní vlak* (1950).¹²³

Dalším významným dílem, reflektujícím dobu osvobození, je Škvoreckého román *Zbabělci* napsaný už v roce 1948, ale vydaný až o deset let později. Stejně jako „*Republika*“ kriticky pohlíží na chování Čechů ve zkoumaném období, a proto byla obě díla srovnávána. Škvorecký a Procházka shodně vycházejí z vlastních prožitků, líčí poslední dny války, osvobození republiky, útěk německých příslušníků a příchod Rudé armády, ale výrazně rozdílný je jejich postoj k Světskému svazu. Je to samozřejmě dáno jejich vztahem k

¹²¹ D. Palacká, Vzpomínky hluboké dvacet let, *Zemědělské noviny*, Praha, 5. 5. 1967.

¹²² Josef Galík, *Panorama české literatury*, Olomouc: Rubico 1994.

¹²³ Tamtéž.

socialistickým idejím, které Procházka hlásal celý život a nikdy je neodmítl, kdežto Škvorecký byl orientován na západní kapitalistické země. Vydání *Zbabělců* ve své době odráželo postupnou liberalizaci poměrů ve společnosti i v oblasti kultury.

Ve filmové tvorbě využily dokumentárních záběrů, pořízených uprostřed bojů, dva snímky uvedené v květnu 1946 jako oslava události - *Osvobození Československa* ruského režiséra Ilji Kopalina a *Cesta k barikádám* Otakara Vávry.¹²⁴ Vávra záběry použil ještě jednou ve filmové adaptaci *Němé barikády* (1949) a vytvořil tak poměrně věrohodný obraz květnového povstání v Praze, postavený na atmosféře a typech bez nadbytečného heroizování, na jehož scénáři se spisovatel Drda podílel.¹²⁵ Celý projekt však byl pojat jako ryze politická událost, takže do něj musely být vloženy scény zdůrazňující podíl komunistů na osvobozeneckých akcích, což ovlivnilo i jeho vyznění. Snímek působí mimořádně autenticky, protože byl natáčen na skutečných místech, od války příliš nezměněných, a také díky tomu, že v něm bylo využito dokumentaristických postupů.

Ve stejné době vzniklo ještě napínavé drama *Poslední výstřel* (1950) Jiřího Weisse, které rovněž vynikalo svou autentičností, a zachycuje závěrečné boje ve Slezsku v prostředí Vítkovických železáren, téma osvobození však výrazně neproblematizuje. Výrazně tendenčně zkrešlena je *Tanková brigáda* (1955) debutujícího režiséra Ivo Tomana o boji o Dukelský průsmyk a vstupu sovětských vojsk na Moravu, který ukazuje komunisty vyfabulované intriky exilové vlády.

Poslední měsíce války se objevují i v žánru filmu pro děti, například v Kachyňově dobrodružném dramatu *Práče* (1960) natočeném podle prózy Jana Mareše. Chlapec je v něm osvobozen sovětskou armádou z nacistického koncentráku a dostane se k československému armádnímu sboru. Jeho příhody končí po vítězné bitvě u Dukly, kdy českoslovenští vojáci vstupují do vlasti. Snímek patří do linie několika filmů režiséra s dětskými hrdiny a, přestože realisticky zobrazuje bojové akce, v rámci celku jde o poetické vyprávění s prvky určité idealizace. Válka je zde viděna pohledem dítěte jako hra a téma zůstává bez hlubší interpretace, z hlediska ideologie navíc poplatné tradičnímu výkladu. Nicméně Kachyňa si zde vyzkoušel práci s dětským válečným hrdinou, ve které pokračoval v „*Republice*“.

Naopak výrazně polemický tón v pojetí osvobození zazněl ve snímku Jána Kadára a Elmara Klose *Smrt si říká Engelchen* (1963), který byl natočen podle kontroverzního románu Ladislava Mňačka. Při osvobození Zlína je zraněn mladý partyzán, v nemocnici si vybavuje

¹²⁴ Pavel Taussig, Filmové panorama roku 1945 /květen – prosinec/ I., *Film a doba* 26, 1980, č. 8, s. 420-427.

¹²⁵ Miloš Fiala, K poválečné tvorbě Otakara Vávry, *Film a doba* 16, 1970, č. 2, s. 76-83. Vávra se k válečné tematice ještě vrátil v období normalizace trilogií *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976), která byla nekritickou oslavou Rudé armády čistě v duchu normalizace.

nedávné hrůzné znepokojivé zážitky. V rámci tématu osvobozenecckých bojů v díle se do centra zájmu dostává hnutí partyzánů, které je z určitých aspektů viděno jako značně problematické. Podrobněji se jím budu zabývat v další kapitole u filmu *Kočár do Vídně*.

Kromě filmu *Ať žije republika* zpracoval Jan Procházka pro kinematografii téma osvobození Československa a pražského povstání v květnu 1945 také v široce pojaté fresce *Maratón* (1968) režiséra Ivo Nováka. Na pozadí historických a válečných dějů film líčí milostnou romanci mladého páru a v komediálních polohách místy záměrně nabývá až fraškovitosti. Takové pojetí událostí je hodně „nestandardní“ a Procházka v něm výrazně vykročil ze zavedených kánonů. Ačkoli snímek obsahuje mnoho vypjatých scén z bojů, jeho vyznění je spíše lidské než hrdinské, což je ostatně pro Procházku, s obecně výraznými prvky humanismu v jeho díle, typické.

2.3 Válka v díle Jana Procházky

Autora Procházku závěrečná část války zajímala již od konce 50. let, kdy začal psát filmové scénáře.¹²⁶ Snímek *Ať žije republika* (1965) pokračovala jeho spolupráce s Karlem Kachyňou a navázali tak na své dosavadní snímky pojednávající o problémech dospívání, *Trápení* (1961), *Závrat'* (1962) a *Vysoká zed'* (1964). Film však také otevřel další, nové období jejich společné tvorby, jež přineslo sérii angažovaných obrazů nedávné minulosti.

Osobní vzpomínky ve fragmentární formě na konec války Procházka využil již dříve na menším prostoru v povídkách *Vojenská čepice* a *Vojáci z našeho dvora* vydaných v *Obraně lidu* resp. ve *Svobodě*, ve kterých byl kladen důraz na autenticitu vyprávění a byly pouze záznamem jeho zážitků. V „*Republice*“ už, podle svých slov, chtěl dílu vtisknout i „hlubší výpovědní hodnotu“.¹²⁷

V roce 1963 Jan Procházka dopsal první literární verzi textu, která se postupně proměnila v námět na celovečerní film, poté na literární a technický scénář (autorem byl režisér filmu K. Kachyňa). Po uvedení filmu v roce 1965 pak vyšla i stejnojmenná

¹²⁶ Procházka ve filmu debutoval coby autor námětu a scenárista v roce 1957 při práci na středometrážní situační komedii Václava Hanuše *To byla noc!*, v následujícím roce byly realizovány dva filmy podle jeho námětů Josefem Machem – venkovské drama *Hořká láska* a snímek z vojenského prostředí *Zatoulané dělo*. Přiznejme si, že nešlo o díla nijak převratná, co do obecné kvality či vložené autorovy invence. Nicméně díky nim byl Procházka uveden do světa filmu.

¹²⁷ „Léta jsem řadu neuspořádaných příhod nosil v sobě, mluvil jsem o nich s Kachyňou, ostýchal jsem se cokoliv napsat, nevěřil jsem si, že bych to dokázal tak, aby to bylo nad tamtěmi zážitky. Aby to mělo nejenom vzpomínkovou, ale i zevšeobecňující platnost.“ In: Jan Procházka, Jak se rodila republika, *Svět sovětů* 27, 1965, č. 47, s. 3.

Procházková kniha *At' žije republika* s podtitulem *Já a Julina a konec velké války*, jejíž vyprávění se však datuje již k roku 1963 a jde tedy o základní tvar díla.

Procházka ve své tvorbě často experimentoval s literárním časem, přítomný děj často rozvíjel pomocí plnohodnotné paralelní dějové linie z minulosti nebo formou fragmentárních vzpomínek či snových výjevů. Takové principy výstavby díla jsou často používané v kinematografii, proto se u něj do značné míry stírá rozdíl mezi prací pro literaturu a pro film. Při psaní svých próz totiž již myslel „filmově“, což značí, že vědomě využíval prvky typické pro kinematografii. Procházkovy prózy se většinou odehrávají v rozpětí několika mála (dvou či tří) dnů, tedy v poměrně krátkém časovém úseku, průběh děje podporuje formou různých vsuvek. Ty základní příběhovou linii obohacují a hrdinu tak lépe charakterizují a psychologicky prokreslují. Tuto tvůrčí metodu u Procházky přesně popsal Václav Černý: „To je technika dobře známá z filmu: kamera střídavě podává záběry přítomnosti a záběry minulosti odehrávající se na jiném místě (*travelling* či *crossing-up*), cestuje, vandruje v čase, uskutečňuje koexistenci minulosti s přítomností a případně i s budoucností.“¹²⁸

V této souvislosti Černý také upozornil na Procházkovu tíhnutí svou skladbou ke tvaru klasické a klasicistické tragédie a komedie.¹²⁹ Klasické divadlo řeší okamžitou krizi a tím je umožněna i trojí jednota děje, času a místa. Procházka také ve svých prózách a scénářích přináší místo dlouhých úvodů či nástupů konfliktů rovnou „obrazy propukajících a rozuzlujících se lidských krizí.“¹³⁰

Tyto postupy byly funkčně využity jak ve filmu *At' žije republika*, tak i v dalších filmech Procházky z národní minulosti a on své prózy psal již s perspektivou jejich zfilmování.

2.4 Kniha *At' žije republika*

Literární dílo *At' žije republika* vznikalo v první polovině 60. let, tedy v době výraznějšího společenského uvolnění, které umožňovalo otevřeněji přehodnocovat oficiálně hlásaná stanoviska a předkládat kritičtější reflexi různých, dosud nedotknutelných témat. Procházka sledoval v knize události kolem osvobození očima dvanáctiletého Olina, jehož čistý pohled v sobě nese jistou míru naivity a nezkažených ideálů. Zároveň chlapec vidí často

¹²⁸ Václav Černý, *O Janu Procházkově (zkratkový portrét in memoriam)*. In: Václav Černý, *Eseje o české a slovenské próze*, Praha: Torst 1994, s. 59.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž.

ne zrovna lichotivý obraz Čechů, je svědkem jejich zbabělého chování za války a těsně po ní. V díle tak Procházka vyslovil i angažovanou kritiku národa.

Děj novely z konce dubna 1945 je rozložen do tří dnů. K moravské vsi Nesovice se blíží válečná fronta, poražení Němci prchají před ruskou armádou, již v závěru občané vesnice vítají. Hlavní linie napínavého vyprávění s častými „akčními“ pasážemi zachycuje Olinovu dobrodružnou cestu za ves, kam je poslán otcem s vozem a jedinou klisnou, s hlavním majetkem rodiny chudého sedláka. Tento proud vyprávění je obohacen mnoha odbočkami v duchu Procházka typického principu, tedy s mnohačetnými časovými a dějovými liniemi. Přítomná rovina je nezřídka přerušována a na základě chlapcových asociací ji obsahově rozvíjejí vložené reálné vzpomínky či sny. Tyto pasáže jsou v textu někdy výrazně odděleny - volnou řádkou a charakteristickým vzpomínkovým uvozením „Tenkrát když se nám narodilo mrtvé hříbě...“ (Jan Procházka, *Ať žije republika*. SNDK, Praha 1965, s. 177), jindy zcela splývají s hlavním epickým diskursem a obě roviny spadají do jednolitého proudu textu.

Střídání rovin nejenže děj rozvíjí a přináší další informace o postavách, ale také umocňuje gradaci vyprávění. Například v pasáži Olinova zápasu s trojicí zraněných Němců o vůz s kobyolkou se chlapec vrací do minulosti ve chvíli, kdy v ten moment dostane ránu a je omráčen. Jde o jakési halucinace, jež jsou spojeny s realitou „přechodovými švy“ v podobě nějakého detailu. Například tvář biskupa, jenž figuruje ve vzpomínce, se při Olinově nabytí vědomí promění v obličej Němce. Propojení je tedy čistě vizuální povahy, jinde se zase využívá podobnosti zvuků: „Ale bolest mě znovu přemůže, neslyším kulomet, ale velikonoční řehtačky. Máme na nich barvené pentle, celou naší vesnicí zní toho dne řehtačky.“ (s. 149). Tyto prostředky zvukové či vizuální povahy byly přeneseny i do filmového vyprávění.

Přehlednou strukturu knihy tvoří třináct kapitol, každá má v úvodu heslovitě rozepsanou dějovou osnovu, jež čtenáři zhruba nastíní vývoj líčených událostí. Veškeré dění je v knize popisováno v ich-formě hrdinou. Vypravěč však v díle nabývá střídavě několika podob. Někdy je líčení děje stylizováno v Olinově dětské naivitě nebo fantazii, jindy popis stojí jakoby „neutrálně“, bez jasného odkazu na autorský subjekt, a někde ke čtenáři promlouvá sám autor knihy, zralý muž, který se v odstupu mnoha let ohlíží za svými zážitky.

Subjekt malého Olina je verbálně evokován použitím klukovského výraziva a četných hyperbol s humorným příděchem: „Když odjede, fičím pod kovárnu, škrtnu si to zkratkou,“ (s. 14). „Kdo vodí psa na špagátě, je obrkůň,“ (s. 11). Nebo těsně před pádem z kola při zběsilé jízdě: „Zatáčka k pomníku padlých je velezrada,“ (s. 11). Chlapec na sebe upozorňuje také ve chvílích, kdy pocítuje obavy, a uklidňuje proto sebe i čtenáře: „Obklopí mě tísnivý

dech prázdného dvora. Ale já se nikdy nebojím,“ (s. 18). Popisuje jednu klukovinu: „Musím haluz obejmout rukama nohama, vysazovat nohy za dlaněmi. Dolů se nedívám, nebojím se, ale raději se dolů neotáčím,“ (s. 40). Nebo se skoro „dospělácky“ obhazuje: „Dost často ve svém životě musím lhát. Nutí mě k tomu okolnosti,“ (s. 22). A často hyperbolizuje, třeba když se matka obrátí na trestajícího otce: „„Prosím tě, nebij ho na ulici!’ vyběhne matka. Maminka zasahuje vždy těsně před mým úmrtím.“ (s. 22).

Dospělý autor chvílemi vystupuje z perspektivy Olina a hovoří za sebe ve své „přítomnosti“, čímž zdůrazňuje vzpomínkový charakter vyprávění. „Dodnes bych věděl poslepu, kde je střecha nejniž nad přístavkem,“ (s. 26) ... „A pak jsem sprintoval k návsí. Sandály pořád v rukou. Plácám nohama do sametového prachu, který nikde a nikdy už nebyl takový jako na cestě v mém dětství,“ (s. 26–27). ... „Lípa byla nejenom skvělá rozhledna, ale taky moje m í r a. U lípy jsem se odjakživa měřil. Kolik jsem povyrosl. A jestli vůbec rostu. Byly to moje největší starosti do sedmnácti let,“ (s. 40). Promluvy obsahují i uvážené soudy a reflexe zralého autora: „Tehdy jsem pochopil největší a vleklou svízele světa, spočívající v tom, že spousta lidí vyznává spravedlnost hlavně teoreticky,“ (s. 241). Z těchto úvah, artikulovaných s odstupem času, je cítit přehodnocování událostí i nostalgie po době, kdy byl autor ještě dítětem.

I přes „střídání vypravěčů“ v novele převažuje především styl klukovského vyprávění o životě v partě a idylický pohled na „krajinu dětství“, k němuž patří silný cit k matce i různá zklamání. Jan Procházka se k podobně laděným příběhům ještě několikrát vrátil v námětech na filmy, které vznikly až po jeho smrti.¹³¹

Knihu *Ať žije republika* otevírá věnování: „Toto vzpomínání na rodnou Moravu a vzdálené dětství připisují Karlu Kachyňovi, který je vyprovokoval a jehož citlivému režijnímu

¹³¹ Patří mezi ně Kachyňův snímek *Už zase skáču přes kaluže* (1970), stejnojmenná adaptace autobiografické knihy australského spisovatele Allana Marshala přenesená do českých reálií, ve které houževnatý chlapec bojuje s ochrnutím a sní o tom, že bude jezdit na koních. V titulcích filmu se tehdy jméno Jana Procházky, uvrženého tehdy v nemilost, nesmělo objevit a bylo kryto jménem Oty Hofmana, barrandovského scenáristy a dramaturga. Dále k nim lze přiřadit dobrodružný film pro děti o partě nerozlučných kamarádů na malém městě z počátku 20. století *Páni kluci* (1975) režisérky Věry Šimkové – Plívové, inspirovaný knihou amerického spisovatele Marka Twaina *Dobrodružství Toma Sawyera*. Scénář k němu napsal údajně také Procházka, i když v titulcích je uveden Vít Olmer. A nelze opomenout ani televizní film *Městem chodí Mikuláš*, připravovaný na Barrandově již na konci 60. let, nakonec natočený Karlem Kachyňou v roce 1992. Text stejnojmenné povídky z prostředí nemocnice o trápení malého uličníka Procházka napsal v roce 1970 a v německém překladu vyšel poprvé ve Vídni v roce 1978. Na scénáři filmu se podílela Procházka dcera Iva, autorka literatury pro děti a mládež. Srov. Boris Jachnin, *Jan Procházka*, Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 34.

umění bylo určeno.¹³² Procházka podobně ozřejmil svůj vztah k námětu i v tisku: „Toužil jsem vyjádřit Moravu. Její katolický a sedlácký jih.“¹³³

Příběh se odehrává na moravském venkově, v prostředí, které autor velmi dobře znal, protože odtud sám pocházel. A právě dokonalou znalost prostředí dokázal ve své tvorbě literárně využít. Jeho vyvinutý pozorovací talent mu umožňoval s pomocí vlastních poznatků a prožitků rozvinout fabuli a věrohodný příběh. Václav Černý v této souvislosti hovořil o Procházkově „uměleckém verismu“ a „autentickém výrazu“.¹³⁴

Rozporuplnou postavou v díle byl čeledín Vitlich, lidmi považovaný za kolaboranta, na němž se odrážely postoje a mnohdy kontroverzní činy vesničanů: „Na postavě Cyrila Vitlicha jsem chtěl v knize ukázat, jak často se ukvapeně odsuzovali lidé. Popouzely mě tyto jednoznačné ortely. Okupace, to byla anabáze národa a nebyla vůbec jednoduchá. Bylo to všechno nesmírně složité. Nástup Hitlera byl demagogický. Většina lidí měla hrozný pocit opuštěnosti, mnoho jich příchodem Němců dostalo práci, jiní si zaplatili dluhy, získali majetek atd. Není divu, že to na řadu prostých lidí zapůsobilo...“¹³⁵

Další výrazný typ představuje matka. Už v Procházkových raných socrealistických povídkách hrály ženy důležitou, ne-li přímo klíčovou roli. Příčiněním žen se v těchto příbězích děj rozuzluje, ženy v nich často zachraňují mužského hrdinu.¹³⁶ Olin svou starostlivou a milující maminku zbožňuje a ve své dětské nevědomosti si ji patřičně idealizuje. Naproti tomu na hrubiánském otci, jenž se marně snaží vyrovnat bohatým sedlákům, vidí zcela zřetelně jeho chyby a morální přečiny.¹³⁷ Ve finále Olin ztratí o matce iluze, když ji přistihne s otcem, jak chvatně ukrývají nakradený majetek z německého statku. Jde o jedno z mnoha chlapcových procitnutí z dětských snů do tvrdé reality, kterému je v době osvobození vesnice vystaven. „Složité rozporuplný svět je tu nazírán a měřen dvanáctiletým dětstvím, jeho snem a ještě neposkvrněným ideálem. Z tohoto konfliktu je utkáno vnitřní napětí novely...“¹³⁸

¹³² Jan Procházka, *At' žije republika*. Praha: SNDK 1965.

¹³³ M. Geussová, Co nenajdeš v čítankách. Já, Juliana a konec velké války, *Svoboda* 74, 28. 11. 1965, s. 5.

¹³⁴ Václav Černý, *O Janu Procházkově (zkratkovitý portrét in memoriam)*. In: Václav Černý, *Eseje o české a slovenské próze*, Praha: Torst 1994, s. 61.

¹³⁵ D. Palacká, Vzpomínky hluboké dvacet let, *Zemědělské noviny*, 5. 5. 1967.

¹³⁶ Václav Černý, *O Janu Procházkově (zkratkovitý portrét in memoriam)*. In: Václav Černý, *Eseje o české a slovenské próze*, Praha: Torst 1994, s. 61.

¹³⁷ Procházka přispěl do ankety *Hledá se hodnej táta* na téma vhodnosti nelichotivého obrazu otce v literatuře pro děti. Vysvětlil zde, že psal o otci právě tak, jak ho zažil, a uvedl, že je rád, že třeba F. Kožík nebo H. Šmahelová zase vytvořili otce mírné a milé. In: *Zlatý máj* 11, 1967, č. 2, 4, 6, 7, s. 76–87, 229–232, 341–347, 451–458.

¹³⁸ Ladislav Fikar v předmluvě knihy: Jan Procházka, *At' žije republika*, Praha: SNDK 1965.

Jinými postavami, s nimiž se Olin osobně setkává a zblízka je poznává, jsou vojáci. Příslušníci ozbrojených sil v knize zosobňují válečný konflikt, nejsou přitom jen anonymními členy armád, jak tomu doposud často bývalo v dílech z osvobození, ale propracovanými, byť jen epizodními figurami.

Chlapec se s nimi střetne vícekrát. Na návsi nejprve potká německý cyklistický oddíl a obdivuje jeho prvotřídní bicykly ve chvíli, kdy je příchod Rusů „na spadnutí“. Němec se ho ptá: „Čech... čekaš Rusa?“¹³⁹ Později sleduje z ústraní německou armádu na ústupu, a pak tajně pozoruje několik Němců, jak spěšně svlékají uniformy a oblékají civil. Jiní Němci ho nedlouho nato přepadnou a seberou mu násilím vůz s koněm. Tito jsou válkou zuboženi, jsou ranění a, jak se v nich odráží válečná hrůza, působí jako pološilení. V Olinovi oprávněně vzbuzují strach, nebojí se ho totiž uhodit a nakonec ho zcela omráčí.

Chlapec posléze narazí v lese na celou bojovou jednotku s vozidly, muži však na nich spí a tento neobvyklý obraz války Olina trochu překvapí: „Tito vojáci vypadali nejhroživěji ze všech, co jsem viděl, právě proto, že spali, zatímco zněla fronta. Nikdy jsem se tak zblízka nepřiblížil mechanismu války.“¹⁴⁰ Chováním vojáků i podobou války je zaskočen i jinde, například když o Rusech soudí: „Byli všichni vysocí, silní, mladí. Nelegendárně zivali. A kleli...“¹⁴¹ Olin v těchto momentech srovnává své zažité představy se skutečností, s níž je právě konfrontován.

Sedláci se obávají, že je o majetek připraví Němci nebo ruští kozáci, kteří na Moravě ve velkém rekvírují koně. Proto ještě před příchodem fronty pošlou za vesnici chlapce s vozy, koňmi a dobyt看kem. Olin se s kozáky setkává a hned si je oblíbí pro jejich bezprostřednost a veselou povahu. Je mu také sympatické, že porozuměl jejich jazyku a zajímá se zejména o jejich ušlechtilé koně, mezi nimiž by si rád vybral náhradu za ukradenou Julinu. Při první konfrontaci s Rusem přímo uprostřed střelby ho zaujme uniforma, kterou vidí poprvé, včetně zvláštní čepice papachy. Voják ho pohotově uchrání před zásahem kulkou a od Olina se dozví, že se již nachází se svými spolubojovníky na českém území. Muž a chlapec se spřátelí, jejich setkání obsahuje i prvky humoru. Olin je později přijat skupinou kozáků vedenou litinantem, který je zastřelen ve chvíli, kdy se s chlapcem z čiré radosti projíždí po poli nalezeným motocyklem se sajdkou. Situace vyjadřuje kontrast síly života a smrtonosné války, se kterou je malý hrdina konfrontován.

¹³⁹ Tamtéž, s. 20.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 157.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 200.

Jiným Olinovým spoluhráčem je titulní kobyla Julina, vedle Cyrila Vitlicha jeho další spřízněná duše. Kůň zde představuje tradiční a velice cennou venkovskou pracovní sílu. Zakoupení kobyly rodinu kdysi povýšilo mezi „koňáře“, což naplnilo otcovu velkou ambici, byť se zvířetem sklízel vedle výstavních hřebců movitých sedláků posměch. Chlapec chová ke koni (stejně jako k jiným zvířatům) hluboký cit a po svém s ním komunikuje. Se zvířaty si paradoxně rozumí lépe než s lidmi ve svém okolí. Pěkné koně mají ve válce i kozáci, což je v Olinových očích činí atraktivními, zatímco Němci, které chlapec potkal, byli bez koní a navíc ho okradli o Julinu s vozem.

Koním obecně je v knize přisouzena především vizuální ušlechtilost. Ve vyprávění mají jejich obrazy vysoce estetickou hodnotu, a objevují se proto v lyrických pasážích filmu. Ve společné tvorbě Procházky a Kachyni se tato zvířata vyskytují často, což se stávalo i terčem kritiky ve smyslu jejich nadužívání.¹⁴² Třeba ve filmu *Trápení* (1961) se Lenka spřátelí s nezkrtným koněm, ke koním vzhlíží i ochrnutý chlapec z již zmiňovaného filmu *Už zase skáču přes kaluže* (1970). Také kritik A. J. Liehm hovoří v souvislosti s filmem *Ať žije republika* o Kachyňově posedlosti koňmi.¹⁴³

Literární dílo *Ať žije republika* představuje napínavé vyprávění s mnoha dramatickými momenty. Dynamické tempo epického vzepětí rozvolňuje poklidné poetické pasáže, například leitmotiv hejna holubů pozorovaný Olinem, který je využit významově ve finále: ve vzteku na pomstychtivé kluky a z náhlé deziluze a zklamání z pokrytectví dospělých namíří prak na hejno holubů a jednoho kamínkem smrtelně zasáhne. Tento akt může symbolizovat konec chlapcova dětství a nevinnosti.

Text knihy je doplněn osobitými ilustracemi výtvarníka a animátora Jiřího Trnky, který udělal v případě Procházkovy novely výjimku a vystoupil z řady pohádek, jež do té doby výhradně ilustroval: „Chtěl jsem Procházkovu knížku ilustrovat právě proto, že to není můj žánr. Chtěl jsem se znovu pokusit o realistickou záležitost, je to velmi realistická knížka. Je to pravý opak poetizování, toho, co jsem ilustroval dosud.“¹⁴⁴ Trnka pro knihu vytvořil černobílé mlžně snové obrazy s rozsáhlými plochami, vzorem připomínající otisky různých přírodnin, do jejichž centra umístil postavy v nějakém konkrétním momentu děje. Ilustrace tak v sobě propojují epickou i lyrickou povahu díla.

¹⁴² Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, Zápis z 2. zasedání 23. 1. 1964 Ideově umělecké rady tvůrčí skupiny Šmída-Fikar, spojené s Ideově uměleckou radou tvůrčí skupiny Švábík-Procházka ze dne 25. 1. 1964, posudek s. Vrby. *Ať žije republika*.

¹⁴³ A. J. Liehm, Ten dvanáctiletý Olin..., *Literární noviny* 14, 1965, č. 46, s. 4.

¹⁴⁴ Vladimír Bystrov, *Jedna novela, jedny ilustrace, jeden film: Ať žije republika*. Mladý svět, 25. 6. 1965.

Novela Jana Procházky *Ať žije republika* kriticky odhaluje zlořády u jedinců i v kolektivním chování českého národa v době války. Morální prohřešky, od pytlacení po veřejný lynč domnělého udavače končící smrtí, Olin ve svých dětských úvahách rozebírá a „odzbrojuje“ svou jasnou logikou dvanácti let. Zajímavě si porovnává příkladně morální chování lidí a jejich amorální až zločinné činy. Zejména při rozkrádání majetku po německém vystěhovalci mamonářskými občany, kteří se v Olinových očích předtím pokrytecky prezentovali při náboženském procesí jako bezúhonní. V procesu předčasného zrání Olin tyto výjevy vnímá a přehodnocuje je. Podle režiséra Kachyni jde o „příběh chlapce, který za tři dny konce války prožije – a to jak ve skutečnosti, tak i v představách, snech a vzpomínkách, k nimž ho skutečnost silně provokuje – tolik událostí, že jeho znalost života se posune o ohromný kus dál, že jistým způsobem dozraje.“¹⁴⁵

Ačkoliv kniha i film vznikly u příležitosti 20. výročí osvobození Československa, respektive k 20. výročí znárodnění československé kinematografie, to, co tvůrci předložili, moc důvodů k oslavám nedalo. Češi, kteří byli představeni v Olinově rodné vesnici, vystupují v téměř naprosté většině v záporných rolích. Pouze čeledín Vítlich v Olinových očích není morálně pokřiven, ovšem i jeho obraz nakonec pokazí obvinění z kolaborace. Jinak Olin kolem sebe vidí hromadné slabošství, kolektivní pokrytectví a všeobecný oportunistus. V duchu „kam vítr tam plášt“ se v obci, kde se ještě včera skvěl nápis „Tato obec plnila všechny povinnosti k říši,“ v den osvobození oslavuje Stalin a provolává se heslo „Ať žije republika!“ Ironii toho všeho si Olin Vařeka i ve svém mladistvém věku dobře uvědomuje.

2.5 Film

Jan Procházka odevzdal literární scénář ke schválení dramaturgii Barrandova 14. ledna 1964 a 23. ledna 1964 jej projednala na zasedání Ideově umělecká rada (IUR) tvůrčí skupiny Šmída-Fikar spojená s IUR Švábík-Procházka.¹⁴⁶

V literárním scénáři Procházka jen mírně zestručnil děj vypuštěním některých pasáží, motivů a postav, přičemž nejvíc krátil v druhé polovině příběhu. Vynechal také některé retrospektivy, ve scénáři například úplně chybí tragický příběh podivínského loutkoherce a komedianta Ludvíka Psí dečky a jiné dílčí příhody. Do scénáře přenesl hlavní dějovou strukturu díla, přičemž mnoho pasáží včetně dialogů zůstalo téměř beze změny, a zachoval

¹⁴⁵ BK, *Ať žije republika*, *Filmový přehled* 1965, č. 39, s. 4.

¹⁴⁶ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, Zápis z 2. zasedání 23. 1. 1964 Ideově umělecké rady tvůrčí skupiny Šmída-Fikar, spojené s Ideově uměleckou radou tvůrčí skupiny Švábík-Procházka ze dne 25. 1. 1964. *Ať žije republika*.

celkový styl vyprávění. Literární i technický scénář také přísně dodržují ich-formu, takže vše je popisováno malým Olinem s určitou dávkou dětské naivity i humoru. Filmem *At' žije republika* se opět potvrdilo, že Procházkaova próza je dobře zfilmovatelná a že v ní není třeba mnoho měnit.

Posudky scénáře (které jsou součástí zprávy ze zasedání Ideově uměleckých rad) film k výrobě jednoznačně doporučily, upozornily však i na možné nedostatky. Zazněly v nich výhrady k rozporné postavě Vitliha, radily ještě krátit v druhé části díla, kde je již mírně zdouhavyými příhodami ohrožena divákova pozornost, a doporučily také vypustit některé opakující se motivy. Posuzovatelé dílo celkově vítali a ocenili zejména jeho literární kvality.¹⁴⁷ V souvislosti s odklonem od zavedených schémat a se snahou o pravdivé vyjádření připomínají Škvoreckého *Zbabělce*. Již 27. ledna 1964 Jan Procházka přihlásil filmovou povídku do Umělecké soutěže k 20. výročí osvobození Československa.

Technický scénář, jehož autorem je režisér filmu Karel Kachyňa, nese v úvodu motto, které se však ve filmu už neobjeví. Vyjadřuje chlapcův úděl neustále o něco bojovat z pozice slabšího: „Zadívám se, pak sklopím oči, přivřu trochu víčka, zamyslím se, ale jen na mžik. Pak kouknu znovu – a je to tady! Hlava a na ní plecháč! To jsem se naučil sám. Je to prima! Zvlášť když se nemůžete jinak bránit.“¹⁴⁸

Ve scénáři se ještě vyskytují poměrně časté vnitřní promluvy hrdiny, do filmu se jich nakonec dostalo jen několik z nich - v zájmu objektivitu vyprávění tak byl dodatečně poněkud potlačen subjekt Olina.

Projekt *At' žije republika* byl z pohledu výrobce, tedy Filmového studia Barrandov, výjimečný svou rozsáhlostí a nákladností, a také proto, že šlo o film jubilejní. Podílely se na něm hned dvě tvůrčí skupiny (TS) – 1. díl TS Šmída-Fikar, 2. díl TS Švábík-Procházka, přičemž oba díly spadaly do plánu Studia pro rok 1965. Film vznikl ve spolupráci s ministerstvem národní obrany a Československým armádním filmem, který poskytl vojenskou techniku (později s ním bylo třeba navzdory vzájemným dohodám dodatečně ladit nedořešenou otázku spolufinancování).

Realizačně náročný scénář příběhu, jenž se přitom odehrává jen ve třech dnech a který je bohatý na akční scény s velkým počtem herců a komparsu za použití bojové techniky,

¹⁴⁷ Například Františka Hrubína, působícího v IUR Šmída-Fikar, dílo strhlo jako slovesný tvar, zaujalo ho, že je v něm období okupace viděno očima dítěte při zachování závažnosti událostí, a ocenil Procházkovu znalost prostředí vesnice. Tamtéž.

¹⁴⁸ Karel Kachyňa, *At' žije republika – technický scénář*. Filmové studio Barrandov, tvůrčí skupiny: Bohumil Šmída–Ladislav Fikar, Erich Švábík–Jan Procházka, 1964. 954-64-Pe.

předepisoval více než 1 700 záběrů a asi 80 různých prostředí. Exteriéry se točily na mnoha místech - na soutoku Moravy a Dyje, ve Znojmu, v Dukovanech, v Kroměříži a v Albrechticích, ale i v Písku a okolí.

Roční natáčení, ukončené dne 19. 5. 1965, provázela řada problémů, s nimiž se tvůrci museli vyrovnat. Těžko se sháněly kostýmy a rekvizity na již dlouho nekonanou selskou jízdu, orelské cvičení či církevní procesí. Další potíž znamenaly pro kameramana všudypřítomné televizní antény v exteriérových scénách. Kvůli zamýšlenému snížení nákladů hrozil přesun mnoha scén do ateliéru, štáb se musel potýkat s nenadálým zvýšením cen potravin apod.

Komplikovaná byla i příprava bojových scén a práce s dětmi a se zvířaty. V prosinci 1964 bylo kvůli pracovnímu vyčerpání Z. Lstibůrka a z důvodu nevhodného počasí přerušeno.

Ve fázi výroby bylo třeba práce urychlit kvůli zamýšlenému zaslání filmu na MFF v Benátkách. Hudbu v tak šibeničním termínu nemohl zajistit původně smluvně najatý Zdeněk Liška, kterého nahradil Jan Novák. Práce na filmu tedy vyžadovala velké úsilí od všech tvůrčích složek a rozpočet se po několika nutných navýšeních vyšplhal až na 8 001 500 Kčs.

V průběhu natáčení se tvůrci zalekli již dopředu avizovaného názvu, který je skutečně poněkud zavádějící svým oslavným zvoláním. Proto byl v polovině natáčení doplněn podtitulem *Já a Julina a konec velké války*, jehož stylistika naznačuje, že hrdinou příběhu bude dítě.

Velký důraz byl rovněž kladen na fázi distribuce a propagace filmu na území celého Československa. V tisku byl film uvedený do kin v maximálním počtu kopií, avizován dlouho dopředu, objevil se bezpočet informativních článků a reportáží z natáčení, doplněných fotografiemi z filmu, popřípadě režisérskými či scenáristickými explikacemi.

Když se blížila premiéra, v tisku vycházely četné pozvánky na nový film, které dokládají, že projektu byl přikládán velký význam. Ivan Soeldner v Hlasu revoluce (noviny, jež byly Ústředním orgánem Svazu protifašistických bojovníků) popsal propagační kampaň: „Film *At' žije republika* patřil k nejvýznamnějším premiérám letošního Měsíce československo-sovětského přátelství a byla pro něj připravena téměř americky velkorysá reklamní kampaň. Letáčky a plakáty všech velikostí zaplavily republiku, k jeho uvedení besedovali autoři v rozhlasu i v televizi, propagační šoty se promítaly u všech filmových týdeníků, vyšla stejnojmenná kniha s atraktivními ilustracemi Jiřího Trnky, brožura

s anglickým a francouzským textem, zvláštní noviny.¹⁴⁹ A nakonec se s jistými pochybnostmi tázal: „Zasloužil si film takový zájem?“¹⁵⁰

Jak bylo již uvedeno, filmová adaptace látky se nijak zásadně neodklání od literární předlohy, přepis se dá považovat za tzv. přepis věrný. Hlas mimo obraz v úvodním mottu („Bál jsem se, že nikdy nevyrostu a zůstanu do smrti Piňďou“) nepřímou přináší důležitou informaci o hrdinovi a dětské perspektivě vypravěče, jímž je dvanáctiletý Olin. Film vnitřní monolog zčásti zachovává, ale oproti knize jsou výrazně zredukovány promluvy dospělého autora, a tím je záměrně oslaben retrospektivní odstup narace.

Karel Kachyňa oproti předloze zdůraznil ve filmu *At' žije republika* lyrické ladění některých pasáží. Jsou to již zmíněné záběry koní, zde konkrétně stádo divokých vraníků probíhající potmělou krajinou, jejichž obraz je symbolickým vyjádřením Olinových pocitů tísně. Jiný symbol vložil Kachyňa do opakovaných záběrů chlapcovy matky česající se v okně, jež evokují silný kult matky. Pozoruhodný je ve filmu rovněž motiv létání, oproti knize ještě více zdůrazněný. Olin v předloze často sleduje vojenská letadla nad hlavou. Ve filmu ho navíc zaujme po obloze plující vzducholod', jindy si sám pouští papírového draka, s nímž se na chvíli vznese. K těmto výjevům lze přiřadit i časté záběry hejna holubů a závěrečné sestřelení holuba na střeše, kterým Olin po utrpených zklamáních definitivně zahodí svou dosavadní nevinou.

Dějovou strukturu Kachyňa převzal v původní podobě - hlavní přítomnou linii přerušují a doplňují vzpomínky, představy a sny hrdiny. V textu scénáře jsou vložené pasáže odsazeny, odděleny a uvozeny patřičným slovním spojením. Ve filmu tyto „vsuvky“ těsně přiléhají k přítomné reálné rovině, což mnohem více jítí divákovu imaginaci a budí dojem naprosto plynulého proudu obrazů, pocházejících však z různých dějových a časových rovin. Některé takové vložené pasáže jsou alespoň formálně ozvláštněny. A právě v práci s těmito dějovými „vsuvkami“ spočívá hlavní tvůrčí vklad režiséra, v němž kulminoval „...Kachyňův pokus o modernistický tvar, prostoupený asociativní montáží a surreálně komponovanými obrazy...“¹⁵¹ Snímek se vyznačuje mimořádnou vizuální koncepcí a obrazovou stylizací.

Ve filmu *At' žije republika* debutoval na poli celovečerního filmu kameraman Jaromír Šofr (předtím pracoval na kratších filmech Věry Chytilové *Strop* a *Pytel blech*, oba 1963). Šofr natočil první část v době základní vojenské služby, druhou již v civilu v koprodukc

¹⁴⁹ Ivan Soeldner, Procházka – Kachyňa a *At' žije republika*, *Hlas revoluce* 18, 1965, č. 24, s. 5.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Zdena Škapová, *Cesty k moderní poezii*. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti*, Praha: Pražská scéna 2002, s. 91.

s Armádním studiem. Byla použita nová technologie Cinemascope ŠÚ ve formátu 1:2,55 a filmaři měli k dispozici vzhledem k důležitosti projektu k dispozici prvotřídní barrandovskou techniku. K vytvoření věrohodného obrazu z konce druhé světové války jistě přispěla volba černobílého materiálu a realizace scén téměř důsledně v exteriérech. Šofrova kamera navozuje věrohodně venkovskou atmosféru, zručně snímá krajinu, dynamickou hereckou akci i poklidné lyrické pasáže. Hledisko malého Olina je posíleno častým použitím subjektivní kamery, která zprostředkovává z pohledu chlapcovu perspektivu.

V členité struktuře vyprávění jsou vzpomínkové výjevy často obrazově stylizované. Kachyňa obdobné principy užil již dříve ve filmu *Vysoká zed'*, v němž pasáže z minulosti formálně výrazně odlišil použitím vysoké světelné expozice. I ve filmu *At' žije republika* jsou některé vzpomínky odděleny od hlavního děje obrazovým přesvětlením nebo silně kontrastními přechody od bílé k tmavším odstínům. Ve zvukové stopě těchto pasáží podtrhuje opakovaně jejich odlišení jakoby snový hudební motiv, který je zdůrazněn částečným nebo úplným potlačením reálného zvuku scény. Jednotlivé roviny jsou ještě odlišeny, ale i propojeny, podobně jako v knize, zvukovými vjemy. V zajímavém hudebním kontrapunktu se prolíná například scéna s vesničany kráčejícími s nakradenými věcmi z Němcova statku, a hned poté je vidíme při náboženském procesí.

Scénu umocňuje paralelní montáž předního českého stříhače 60. let Miroslava Hájka. Z principu takového srovnávání vychází Olinovo procitání z nevědomosti, jeho hledání a uvědomění si skutečné pravdy o lidech. Ve filmu jsou nezdělané obrazy řazeny za pomoci stříhu v celé asociativní řady. Vzpomínky a představy se vrství na sebe, vzniká hutný obrazový a především významový materiál, který zprostředkovává myšlenkové pochody dětského hrdiny.

Nereálné (snové, fantazijní) výjevy ve filmu nejsou výrazně odděleny, jsou uvozeny jen krátkým pohledem na Olina či na nějaký detail.¹⁵² Někdy ani přechod mimo realitu nezaznamenáme. To jí pak „usvědčí“ nějaký absurdní detail, kterým je z předlohy do filmu přenášena i lehká humornost, místy přecházející až v grotesku. Literární text je v případě častých Olinových snů jen popisně ilustrativní, obraz si tvoří čtenář sám a může ho ponechat v „mlžném oparu“ nekonkrétnosti, kdežto sny ve filmu na sebe berou nezvykle konkrétní podobu, kterou režisér jasně artikuluje, což je do jisté míry dáno i „doslovným“ charakterem filmového média.

¹⁵² Tamtéž.

Ve filmu najdeme obrazové představy převzaté z knihy, svou povahou téměř surreálné, vypovídající o chlapcově podvědomí. Je to například výjev maminky, jak šije na stroji uprostřed lesa, pere a kropí obrovské množství cích naskládaných na velké hromadě, nebo zapřažená kobyla Julina táhnoucí několik naložených vozů za sebou, dokonce i celou stodolu.

Hudební partituru Jana Nováka, který pro film upravil variace na motivy hudby Leoše Janáčka, krátce zhodnotil Antonín Matzner jako rozsahem stručnou, nicméně velmi funkční.¹⁵³ Hudba ve filmu pracuje s významovými motivy, zaznívají variace melodií nebo totožné melodie v různých aranžích na jednotlivá témata, ve filmu se tak oddělují a jindy naopak propojují jednotlivé pasáže. Výrazný je již zmíněný opakující se snový hudební motiv, který zvukovou stopu místy zcela ovládá a aktivuje auditivní vjem díla.

Tvůrci dobře zvolili představitele jednotlivých postav. Obzvláště Zdeněk Lstibůrek,¹⁵⁴ podobně nedorostlý jako Pind'a, který pochází z moravské vsi Brankovice a byl vybrán z mnoha hochů, prokázal i jako herec v náročné roli chlapce mimořádné herecké schopnosti. Jeho postava nese ve filmu největší dramatickou zátěž a výrazně ovlivňuje pocitovost z celého díla. Chlapec je sice vzrůstem malý, ale v jeho tváři lze často spatřit téměř dospělý výraz.¹⁵⁵

I ostatní herci byli vhodně obsazeni a vytvořili sestavu přesvědčivých typů – nejvýrazněji Vlado Müller jako hřmotný otec, Naděžda Gajerová jako mírná a dobrotivá matka s ustaraným výrazem ve tváři a Gustáv Valach v roli čeledína Cyrila, skeptického glosátora událostí.¹⁵⁶

Snímek reprezentoval Československo na různých zahraničních přehlídkách. Významný úspěch zaznamenal ve španělsky mluvících zemích. Na VII. MFF Mar del Plata v Argentině, kde podle dostupných pramenů velice pozdvihl úroveň přehlídky a stal se horkým favoritem na ocenění, mu byla udělena Velká cena, cena Svazu argentinských kritiků a cena CIDALC. Na XIV. MFF San Sebastian získal cenu FIPRESCI a kromě toho obdržel i pamětní medaili Svazu uruguayských autorů.

¹⁵³ Antonín Matzner, Jiří Pilka, *Česká filmová hudba*, Praha: Dauphin 2002, s. 309.

¹⁵⁴ Tehdy dvanáctiletý Zdeněk Lstibůrek (ve filmu dabovaný Janem Krausem), se hereckou hvězdou nestal, jak mu po filmu *Ať žije republika* mnozí, včetně Jana Procházky, předpovídali. U filmu však zůstal a pracoval jako filmový architekt.

¹⁵⁵ Někdy se zdá, že má pro dítě netypické váčky pod očima a tím jakoby „zestárlý“ obličej. K tomu došlo nejspíš mimoděk. Dětský herec Z. Lstibůrek musel zvládnout skutečně náročnou práci a podepsalo se to na jeho fyzickém stavu natolik, že natáčení muselo být na měsíc přerušeno, aby si chlapec odpočinul.

¹⁵⁶ Není bez zajímavosti, že v rolích německých vojáků se objevili Vít Olmer a Ivan Renč. K filmu se na stránkách tisku vyjádřil i další představitel dvou drobných rolí, biskupa a německého generála, které si zahrál vojenský poradce filmu, plukovník František Golyšev. Měl na starosti vojenskou zajištění bezpečnosti bojových akcí. Vojáci vystupovali v rolích příslušníků obou armád, pyrotechnici pak připravovali akční scény. Vojsko pomáhalo i jinde, například při natáčení záběrů Piňdy plujícího na kře v místě soutoku Moravy a Dunaje. Srov. Ladislav Tunys, Film „Ať žije republika!“ očima vojenského poradce, *Obrana lidu* 24, 1965, č. 24, s. 7.

2.6 Recepce

Oficiální premiéra filmu proběhla 5. listopadu 1965 v rámci oslav Měsíce československo-sovětského přátelství. Film byl však vázán i k výročí 20 let československé kinematografie od jejího znárodnění, k němuž došlo 11. srpna 1945. Při té příležitosti se uskutečnilo dne 31. srpna 1965 slavnostní zasedání v barrandovských ateliérech, uspořádané Československým filmem a Svazem československých divadelních a filmových umělců. Na programu byla ten večer slavnostní premiéra filmu *Ať žije republika* a o celé akci informoval časopis *Kino*.¹⁵⁷

Karel Kachyňa již při uvedení filmu přiznal určitou novost v pohledu na konec války: „...pokud jde o vyznění díla, určitě nebude ‚oficiálně optimistické‘. Protože žádný konec války, i když byl vítězný, není jednoznačně radostný... Samozřejmě nám nejde o to, abychom vytvořili celistvý, ‚románový‘ obraz posledních dnů války a prvních dnů svobody. Chtěli jsme vyjádřit psychické dozrávání venkovského chlapce, který právě v dramatických i slavnostních okamžicích dospívá k tragickému poznání života... Film vidíme ‚subjektivním‘ pohledem chlapce, a proto i vyznění je značně subjektivní... Vlastně by vůbec bylo jen dobře, kdyby při jubilejních oslavách a ohlédnutích nazpátek bylo víc než lesku a oficiality skutečného poznávání pravdy.“¹⁵⁸

Kritika film přijala až na drobnější opakující se výtky, týkající se poněkud rozvolněné druhé poloviny či poslední třetiny snímku, v nichž převažují Olinovy sny a fantazie nad právě probíhající realitou, která přitom nese nesmírně dramatický náboj.¹⁵⁹ Jde o tu část filmu, kde se střetávají armády, a Olin se ocitá mezi frontami. Napětí je zde na jednu stranu rozměňováno, na druhou stranu však může jít o záměr zintenzivnit Olinovy prožitky a prodloužit napínavé chvíle.

Někteří kritici v souvislosti s tím vyjádřili doporučení poměrně dlouhý film (134 minut) zkrátit.¹⁶⁰ Gustav Franc l ve *Filmu a době* dílo pochválil a kladně hodnotil umělecký vývoj tvůrčí dvojice, která tímto filmem opustila psychologické sondy do nitra mladých lidí a přešla k složitějším historickým a sociologickým tématům.¹⁶¹ Všiml si změny perspektivy

¹⁵⁷ 20 let čs. filmu. *Kino*, 1965, č. 19, s. 3. K informativnímu článku jsou připojeny fotografie z akce, na kterých je zachycen prezident Novotný, tvůrce Procházka s Kachyňou a ředitel Československého filmu Alois Poledňák.

¹⁵⁸ Kachyňa – Procházka, *Ať žije republika*, *Film a doba* 11, 1965, č. 4, s. 218.

¹⁵⁹ S délkou filmu nemělo problém jen české publikum, ale například i kritici na X. MFF San Francisco, kde byl snímek promítnut mimo soutěž, viz *Československé filmy na X. MFF v San Francisku*, *Filmové informace* 17, 1966, č. 47, s. 13–14.

¹⁶⁰ Dvoudílný neboli dvouepochový film měl původně tříhodinovou metráž. Teprve po prvních zkušebních projekcích byl zkrácen do finální podoby.

¹⁶¹ Gustav Franc l, *Ať žije republika*, *Film a doba* 11, 1965, č. 12, s. 653.

pohledu na danou problematiku: „Zatímco v takovém *Trápení*, *Závratí* nebo *Vysoké zdi* byl dětský protagonista subjektem, předmětem pozorování, stává se ve filmu *Ať žije republika* objektem, nástrojem výpovědi nebo svědectví...“¹⁶² A zároveň není obětí společnosti, ale jejím soudcem.¹⁶³ Francel současně zdůraznil aktuálnost filmového sdělení a vystihl hlavní význam filmu: „Podíváme-li se na poválečný vývoj, na ohromnou disproporci mezi vůlí a potřebou dospět k socialismu a mezi skutečným stavem této cesty, pochopíme díky filmu důvody, proč se nový svět vylupuje ze starého s tak nesmírnými obtížemi. Není vždycky správné hledat odpověď na aktuální současnosti v samém dnešku. Kachyňa s Procházkou přinášejí odpověď starší než naše osvobozená republika. A domnívám se, že je to odpověď velmi příznačná a poučná, přes všechna místní omezení, jimiž je nutně determinována.“¹⁶⁴ Film podle něj vybočuje z tradiční topografie války a snaží se o „plnější a komplexnější postižení pravdy o revoluční přeměně, k níž v oněch letech docházelo. Jde tu prostě o mnohem širší pohled na problematiku, o upřímnější přiznání stavu, který zastihl člověka nutně velmi málo připraveného k vítězství na oné vnitřní frontě, bez něhož se nemůže obejít žádná výhra na frontě válečné.“¹⁶⁵ Formálně film erudovanému romanistovi Franclovi dokonce připomněl Apollinaireovo *Pásmo*, „vynikající básnické ztělesnění kubistické faktury, jež rozkládá skutečnost do zdánlivě libovolných ploch, z nichž čtenář skládá pak celistvý obraz reality“¹⁶⁶; postup tvůrců přirovnává k metodě „básnického kubismu“.¹⁶⁷ Kriticky zhodnotil proporce příběhu, který má podle něj zbytečně dlouhou a příliš epickou expozici. Domníval se, že to způsobily již zmiňované Kachyňovy sklony k ornamentu, jež vedou k mnohdy samoúčelným lyrickým vložkám, zpomalujícím rytmus díla a rozrušujícím jeho strukturu.

Na tento nedostatek ostatně poukázal i Jan Žalman v souboru statí *Umlčený film*.¹⁶⁸ Motivy v poetické rovině (ušlechtilí koně, dobrotivá matka) podle Žalmana asociovaly Tarkovského celovečerní debut *Ivanovo dětství* (1962), mimořádně lyrický film, který vypráví rovněž příběh chlapce, jehož dětství poznamenala válka. U Kachyni však – podle Žalmana – narážíme v lyrických obrazech na plochý ornament a vyumělkovanost.

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 655.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Jan Žalman (Antonín Novák), *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha: Levné knihy 2008.

Určitou „přebujelost“ vytknul také Vladimír Bystrov v časopisu *Film a divadlo*, tentokrát i Procházkově scénáři, hovořil o „obžerství jeho talentu“.¹⁶⁹ A dále tento kritický názor rozvinul v souvislosti s filmem *At' žije republika*: „O obžerstve z objevov situací, z inteligentných asociací, z viděného a tušeného – o obžerstve talentu.“¹⁷⁰ Scénář jako by zde přebil ostatní zdařilé složky filmu, například kameru či herectví představitelů, které by divák měl šanci docenit až po opakovaném zhlédnutí. Tento názor je však podle mého názoru dost subjektivní.

Podle A. J. Liehma filmové vypravěčství v „Republice“ dosáhlo vysoké úrovně srovnatelné se světovými tvůrci, kriticky hodnotil jen zdlouhavost druhé části filmu, kde se tvůrci nechali okouzlit a unést vlastními možnostmi. „Režijní, herecká ani kameramanská práce neztrácí na své kvalitě, ale o to rychleji slábne zájem náš. Arzenál používaných prostředků se pochopitelně vytrvale úží, stejné postupy se s malými obměnami neustále opakují, rozměňují ten či onen detail, unavují, odvádějí pozornost, ztratil se břeh, hráz, všechno to nakonec dává dílu řád a tvar, a zůstal jen neregulovaný tok, v němž to jiskří tak, že neuvidíš tmou ani stín či polosvětlo. Co chvíli zatoužíš po nůžkách, po větší sebekázni a sebekontrolě (...) Autoři si neodpustí nic, naprosto nic, rozhodli se důsledně nám ukázat všechno, co dovedou.“¹⁷¹ Recenzent chválil Kachyňovy realizační schopnosti i Procházkovu schopnost demystifikace a odvahy natočit film o Česích bez jediné kladné postavy, a vyslovil přání, aby byli konečně natočeni i Škvoreckého *Zbabělci*.

Snímek byl kladně přijat také stranicou kritikou, zastoupenou Janem Klimentem, který film i přes drobnější výhrady považoval za důležitý.¹⁷² Film s dětským hrdinou o významné kapitole dějin našeho národa zaujal i pedagogicky zaměřená periodika *Učitelské noviny* a *Estetickou výchovu*.¹⁷³

O zamýšleném hlubším významu filmu psal také sám Jan Procházka v novém politicko-kulturním časopisu československé mládeže *My*,¹⁷⁴ do něhož později pravidelně přispíval: „Tento film se mi zdá důležitý pro moji tvorbu, pro režiséra Karla Kachyňu, se kterým už léta spolupracuji, i pro samotnou kinematografii (...) hlavně proto, že hlouběji noří

¹⁶⁹ Vladimír Bystrov, Procházka s Kachyňom v hemžení na náměstí, *Film a divadlo* 9, 1965, č. 23, s. 8–9.

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ A. J. Liehm, Ten dvanáctiletý Olin..., *Literární noviny* 14, 1965, č. 46, s. 4.

¹⁷² Jan Kliment, *At' žije republika!*, *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 46, s. 12.

¹⁷³ *At' žije republika!*, *Učitelské noviny* 15, 1965, č. 44, s. 6; Jaroslav Blažke, Úvaha o rozboru filmového díla, *Estetická výchova* 8, 1965–1966, č. 10, s. 431.

¹⁷⁴ Časopis předtím vycházel pod názvem *Práce mladých*. Procházkovy fejetony z let 1962–1968 z *My*, ale i z *Rudého práva*, *Mladé fronty*, *Kulturní tvorby*, *Československého vojáka* či z *Literárních listů*, byly shromážděny ve sborníku *Politika pro každého* (Mladá fronta, Praha 1969). Texty jsou v něm opatřeny autorskými dovětky a přehodnoceními z roku 1968.

analytickou sondu do n á r o d n í tematiky. Aby po plátně nechodily neduživé postavy odříkávající jakési dialogy, které jsou sice zajímavé, ale nikoho nezajímají.¹⁷⁵ K souznění s režisérem uvedl: „Máme s Kachyňou stejné názory, stejně chápeme svět a chceme dělat společně filmy o věcech věčných a trvalých – neboli abych to řekl přesněji, chceme dělat filmy o životě. A *At' žije republika* je dozajista takovým filmem.“¹⁷⁶

2.6 Závěr

Filmem *At' žije republika* tandem Procházka-Kachyňa završil sérii svých filmů o mladých hrdinech a jejich dospívání, tvůrci zároveň otevřeli téma konce války a reflexe národní povahy, o jejíž demytizaci se v díle pokusili. „Proč jsem to dělal? Zdálo se mi, že předloha dovádí v mé spolupráci s Procházkou k maximu myšlenkovou oblast dítěte na přelomu jakéhosi probuzení, procitnutí, objevení života,“¹⁷⁷ zhodnotil režisér Kachyňa. Přitom se „*Republikou*“ současně vrátil od pocitových filmů k linii svých děl z 50. let řešících různá společenská témata.¹⁷⁸

Filmu se od začátku přisuzoval politický význam, nevznikla však žádná oslavná freska historických událostí, nýbrž dílo velice zaujaté a otevřeně kritické, nakolik to bylo v polovině 60. let možné.

XX. sjezd KSSS v roce 1956, na němž zazněla kritika kultu osobnosti, znamenal příslib pozvolného tání v celém komunistickém bloku. V Československu po celá šedesátá léta sice zůstávali u moci vysocí komunističtí funkcionáři, přesto docházelo k postupné liberalizaci poměrů, umožňující projevy kritického myšlení a jejich uveřejnění. Kritické hlasy reagovaly na krizi v hospodářství a špatnou životní úroveň v zemi v první polovině 60. let, pochybení hledaly v minulosti. Sítila snaha o objektivní interpretaci národních dějin bez nánosu komunistické ideologie. Z oficiálního proudu vybočující „ideologické diverze“ však byly postihovány tvrdými represemi.

Procházka pohlíží na události kolem konce války na malé vsi doposud neobvyklým způsobem, líčí je se syrovou autenticitou, v osvobození od ideologických mýtů, bez příkras. V době vzniku filmu již docházelo k procitání politické reprezentace i občanské společnosti a mohla být konečně uspokojena potřeba překonat minulost, jež byla dosud často mylně interpretována. Procházka to později shrnul v jednom z rozhovorů: „Nejsme už společnost,

¹⁷⁵ Jan Procházka, Jak slavit dvacáté narozeniny, *My* 1, 1964, č. 5, s. 38.

¹⁷⁶ Vladimír Bystrov, Události filmového podzimu, *Svobodné slovo* 21, 29. 8. 1965, s. 4.

¹⁷⁷ Miloš Fiala, *At' žije republika*, *Rudé právo* 45, 14. 3. 1965, s. 2.

¹⁷⁸ Nejvýraznějším z nich byl *Král Šumavy* (1959) o ilegálních přechodech hranic a práci pohraniční stráže.

jakou jsme byli v roce 1945. Nikdy jí už nebudeme. Ani v dějinách – až na hanebné výjimky – se nelistuje nazpátek. Všichni jsme jenom zdánlivě tíž, ale všichni jsme jiní, čas se nezastavil, doufám, že ani my se nezastavíme.“¹⁷⁹

Uvolnění se pochopitelně promítlo i do umělecké tvorby, což potvrdila i další slova Jana Procházky: „Není to (...) pohled na tehdejší dobu, který by odpovídal věrouce dogmatiků. Fakt, že jsme takový film mohli natočit, mluví za vše. Dokazuje, že kinematografie v naší zemi má skutečně svobodné pole pro svou práci.“¹⁸⁰ Svobodně se k filmu tedy mohla přihlásit i filmová kritika, jež film, jak již bylo řečeno, jednoznačně přijala.¹⁸¹

Procházka s Kachyňou filmem *Ať žije republika* započali výjimečnou sérii filmů revidujících českou historii. Pokusili se demytizovat národní charakter a zbavit jej idealizujících tendencí a nekritických oslav jeho hrdinství ve druhé světové válce. V kontextu poloviny 60. let šlo přitom také o kritiku dobových politicko-společenských událostí, v nichž se odrážely vlastnosti národa, který zůstal i po dvaceti letech pořád stejný. Téma se tímto stalo aktuálním a mohlo promlouvat k soudobému divákovi.

¹⁷⁹ Jan Procházka, O inspiraci dávné a hledání přítomném, *Svobodné slovo* 23, 8. 5. 1967, s. 4.

¹⁸⁰ M. Geussová, Co nenajdeš v čítankách, Já, Juliana a konec velké války, *Svoboda* 74, 28. 11. 1965, s. 5.

¹⁸¹ Dobový význam filmu zdůraznil nedávno Petr Slinták ve stati *Oline, ty nejsi po fotrovi! anebo Konec velké války ve filmu Ať žije republika*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 2*, Praha: Casablanca 2009, s. 186–200. Podtitul sborníku je *Adolf Hitler a ti druzí, filmové obrazy zla*. Slinták si u Kachyňova filmu všimá, že je zlo zobrazeno subverzivně. Zlými nejsou vojáci, ale vesničané. I přes historicko-reflexivní zaměření působil snímek v době svého vzniku a mohl být podnětem k analogii ve vztahu k realitě celého poválečného období. „Prostřednictvím příběhu popisujícího situaci mocenských posunů na malé vesnici bylo možno spatřit i načrt pohybu, které byly vlastní české společnosti nejen v krizovém období.“ (s. 189).

3. Kočár do Vídně

3.1 Vojáci odcházejí, gardisté přicházejí

Poslední dny války na moravském venkově se staly dějištěm i dalšího filmu z pomyslné tetralogie. Snímek *Kočár do Vídně* (1966) pokračuje v deziluzivním pohledu na minulost a problematizuje to, co bylo doposud vykládáno jednoznačně. Avšak činí tak oproti klasicky narativní „*Republice*“ značně odlišně, za použití jiných výrazových prostředků a s nestejným vyzněním. Film je považován za jeden z nejzdařilejších, které tvůrčí dvojice Procházka-Kachyňa natočila, a vedle předních děl autorů české nové vlny představuje jeden z vrcholů československé kinematografie 60. let. V době svého vzniku působil velice odvážně, až provokativně a komunista Procházka si jím „dovolil“ skutečně dost. Film přes vlažnější přijetí domácí kritikou zaujal v zahraničí. Připomínán byl i později v období normalizace, ovšem jako odstrašující případ kinematografického díla, které bylo ve znormalizovaných kulturních a politických podmínkách zcela nepřijatelné.

Jak již zaznělo v dějinném úvodu předchozí kapitoly, druhý světový válečný konflikt směřoval v závěru roku 1944 nezadržitelně ke svému konci. Východní fronta pronikla přes krvavý Dukelský průsmyk na území Československa, což významně zaktivizovalo složky domácího odboje, které chtěly pomoci postupujícím osvoboditelům v závěrečných bojích. Právě tato snaha o uskutečnění ozbrojeného povstání vedla u nás k zakládání partyzánských jednotek.

K partyzánštině vybídl mnohem dříve, již 3. července 1941, i sám Stalin poté, co hitlerovské Německo přepadlo Sovětský svaz: „V krajích obsazených nepřítelem je třeba tvořit partyzánské oddíly jízdní i pěší, tvořit skupiny diverzantů k boji proti jednotkám nepřátelské armády, k rozpoutání partyzánské války všude a na všech místech, k vyhazování mostů, komunikací, ničení telefonního a telegrafního spojení, zapalování lesů, skladů a trénů. V obsazených krajích nutno vytvářet pro nepřítele a všechny jeho pomahače nesnesitelné podmínky, pronásledovat a ničit je na každém kroku, mařit všechna jejich opatření.“¹⁸²

Partyzánské hnutí se u nás začalo rozvíjet jako součást domácího protinacistického odboje. Velkou roli přitom sehrály sílící české sympatie k východnímu spojenci, tedy Benešova proruská orientace podmíněna Stalinovým slibem, že svou zemi povede k rostoucí demokratizaci. Prvními partyzány byli uprchlí zajatci spojeneckých armád, většinou Rusové,

¹⁸² Václav Černý, *Křik koruny české. 1938–1945*, Praha: Atlantis 1992, s. 327.

později se k nim přidali domácí političtí uprchlíci nebo utečenci z pracovního nasazení v říši. Ruští parašutisté-partyzáni, kteří byli slušně vybavenými a vycvičenými vojenskými odborníky a udržovali kontakt se zahraničím pomocí vysílaček, se u nás objevili až na podzim 1944.¹⁸³ Očekával se také shoz zbraní řízený exilovou vládou v Londýně, odbojáři se ho však nedočkali, protože tento krok byl nakonec vyhodnocen jako předčasný. Přesto probíhaly také výsadky z Anglie, avšak v menší míře a byly převážně neúspěšné.¹⁸⁴

Měla vůbec existence partyzánského hnutí a jeho činnost v Československu větší význam? Komunisté ve svých pozdějších dějinných interpretacích jeho roli v protifašistickém odboji tradičně vyzdvihovali (nejen v rámci akcí Slovenského národního povstání, ale i při střetech na českém území). V duchu marxistické ideologie byla připomínána jeho aktivní bojová činnost, která velkou měrou přispěla k uskutečnění „československé a národní demokratické revoluce, jež byla součástí nové etapy světové socialistické revoluce.“¹⁸⁵

Ve skutečnosti však kvůli rozsáhlému osídlení Čech a Moravy nebylo možné rozvinout širší partyzánský boj a ani se ho nedařilo koordinovat z jednoho místa, byl vážný problém s komunikací. Jednotky mohly alespoň využívat důležitou síť vybudovaných úkrytů ve venkovských oblastech umožňující útoky. Partyzánů však bylo poměrně málo a navíc se potýkali s nedostatkem vojenského materiálu, takže byli prakticky bezmocní. Čas strávený v ilegalitě proto vyplňovali přípravami na přiblížení fronty, aby pak zahájili případný „vojensko-odbornický plán národního branného povstání v rozhodné chvíli“.¹⁸⁶ Jejich hlavní činnost spočívala v ukrytí se v lesích, proto větší odbojově-akční dopad neměla.

Gestapo veškeré ilegální pracovníky odhalovalo a tvrdě potlačovalo jejich aktivity, byly vedeny dokonce četné protipartyzánské operace, docházelo k uzavírání a pročešávání oblastí, partyzány ohrožovali i nasazení konfidenti. Pokud došlo ke střetům partyzánů s Němci, končily s podobným počtem obětí na obou stranách, takže tyto souboje byly prakticky bezvýsledné.

Činnost partyzánů byla současně možná díky pomoci civilního obyvatelstva, které však zároveň mnohdy svou činností ohrožovali. Docházelo k případům, kdy Němci za styk s partyzány a za napomáhání jejich činnosti veřejně popravovali nebo i tvrdě útočili na celé

¹⁸³ Tamtéž, s. 326-327.

¹⁸⁴ Viz podrobněji o koncepcích ozbrojeného povstání Karel Pacner: *Osudové okamžiky Československa*, Praha: Themis 1997, s. 216-217.

¹⁸⁵ Srov. například kol. autorů, *Přehled dějin KSČ*, Praha: Svoboda 1976.

¹⁸⁶ Václav Černý, *Křik koruny české. 1938–1945*, Praha: Atlantis 1992, s. 326.

obce.¹⁸⁷ I tak byli partyzáni převážně v přízni obyvatel místních oblastí a tento vztah byl podnětem ke vzniku nejrůznějších pověstí a mýtů.

Na druhou stranu je známým faktem, že působení partyzánů resp. jejich soužití s civilním obyvatelstvem nebylo vždy bezproblémové. Některé skupiny se uvnitř oddílu i ve styku s běžnými lidmi chovaly hrubě až brutálně. Byly popsány případy, kdy se partyzáni, podobně jako příslušníci dalších odbojových organizací, dopouštěli zločinů na vlastních lidech pod záminkou vlastenectví.¹⁸⁸ Tyto akty odrážely silnou devastaci morálky lidí způsobenou životem v ohnisku válečného konfliktu a takový úpadek tematizuje mj. právě film *Kočár do Vídne* (1966).

Kromě partyzánů působili v závěrečných bojích, ale z velké části i po jejich ukončení rovněž revoluční gardy tvořené dobrovolníky, které vznikaly z popudu Ústřední rady odborů. Jejich příslušníci zajišťovali podezřelé osoby, zabavovali majetek a vykonávali bezpečnostní a pořádkové služby. Ve spolupráci s vojenskými oddíly čs. i Rudé armády spoluorganizovali i vysídlení Němců. Pohnutky vstupu českých lidí do revolučních gard byly různé, smutným faktem ovšem zůstává, že jejich postup byl přitom často tvrdý až agresivní, ve svém jednání byli často motivováni touhou po odplatě i sebeobohacení, nepřítelem jim byl každý příslušník znepráteného národa včetně dětí a žen. Po válce a především po roce 1948 se gardy na některých místech staly základem nechvalně proslulých lidových milicí, které byly podřízeny vládnoucí KSČ a měly chránit komunistický režim.

V posledních měsících války se nekomunistický (západní) odboj soustředil na přípravu podmínek pro celonárodní povstání, zatímco ten komunistický usiloval o usnadnění postupu Rudé armády a rychlé osvobození republiky. Přes snahy Rady tří o jednotu domácího odboje, zůstaly partyzánské jednotky takto rozštěpené. V dubnu 1945 se v českých zemích rozpoutal ozbrojený boj, který měl zejména na Moravě charakter skutečné partyzánské války. Při bojích docházelo k řadě diverzních akcí, byly přepadány německé kolony, vykojovány vlaky, vyhazovány mosty do povětří. Partyzánské jednotky se velkou měrou účastnily i květnového povstání. Zejména v konečné fázi docházelo často k vraždění civilního obyvatelstva v souvislosti s aktivitami partyzánů.

Partyzánské hnutí bylo v poválečném období vydáváno za čistě komunistické. Nastupující krajní levice jej využívala, podobně jako zásluhy Rudé armády při osvobození Československa, k propagandě socialistické revoluce řízené Sovětským svazem.

¹⁸⁷ Nejznámější z nich byla vypálená obec Ploština na Vizovicku. Tuto událost zpracoval L. Mňačko v románu *Smrt si říká Engelchen*, který zfilmovali J. Kadár a E. Klos.

¹⁸⁸ O případech těchto zločinů více v knize Jaroslava Vejvody, *Pomsta pozdních partyzánů a jiné poválečné tragédie*, Brno: MOBA 2007.

Československé (a zejména české) obyvatelstvo zrazené před válkou západními spojenci tuto rétoriku alespoň zpočátku téměř bez výhrad přijímalo.

Situace po únoru 1948 tento trend potvrdila. Teprve rostoucí deziluze z celkového vývoje v zemi a uvolňování ideového dozoru v 60. letech umožnily téma vidět z jiné perspektivy, oprostít jej od ideologického nánosu. O to se pokusil i Jan Procházka, když naboural zavedený mýtus bezvýhradně hrdinských partyzánů a nepřátelských, bezcitných příslušníků nepřátelských vojsk. Do popředí příběhu postavil obyčejného člověka čelícího absurditě a krutosti války, zaměřil se na jeho individuální utrpení. Teprve až v jeho závěru se odehraje epizoda, která je v interpretaci zásadní politickou revizí, v radikálním odklonu od oficiálního pojetí. Procházka filmem odmítl dlouho živené stereotypní pojetí „zlých“ Němců a „dobrých“ Čechů. „Mám-li být upřímný, nešlo mi ani tak o dráždivý základní příběh, ani o směšnou čest napsat skandální politický film. (...) Pochopitelně nepopírám, že film má závažné politické aspekty. (...) Je to film proti válce... To hlavně. A proti konvencím. A proti nedůtklivým nacionalistům,“ pronesl ve svém úvodním, typicky emotivním proslovu před premiérou.¹⁸⁹

Kočár do Vídně není válečný film v pravém slova smyslu, nejsou v něm frontové boje nepřátelských vojsk. Tematizuje takové kategorie jako je strach, nenávisť, touha po pomstě, citová vyprahlost či soucit. Zároveň důrazně popírá mýtus panující o partyzánském hnutí u nás, o národním charakteru bez poskvrny, pokládá provokativní otázku: A co když to bylo jinak? Takové poselství, tedy určitá pochybnost o dosavadním výkladu a obrazu, koresponduje s revizionistickými snahami reformních komunistických intelektuálů, ke kterým Procházka patřil. Současně jde o mimořádně působivou filmovou vizi, vzniklou v mimořádně příznivém uměleckém kvasu 60. let.

3.2 Partyzáni a odbojová tematika v literatuře a ve filmu

V české poválečné literatuře (próze) nabývala tematika domácího odboje různých podob - podle toho, jak ji ovlivňovalo působení soudobé ideologie. Zpočátku zdůrazňovala heroičnost českého národa, jedinců či celých kolektivů. Ideu sebeobětavého hrdinství nese vedle *Němé barikády* ze dnů povstání v metropoli také poválečná novela Jiřího Marka *Muži jdou ve tmě* (1946), která vypráví o bloudění a hrdinské smrti skupinky parašutistů shozených omylem mimo místo jejich určení. Ústřední postavou je Čech, velitel intelektuál, jenž je svědkem

¹⁸⁹ Jan Procházka, *Léta letoucí jsem přešlapoval kolem tohoto příběhu ...* (Úvodní slovo na premiéře filmu *Kočár do Vídně*, 1966) In: Jan Procházka, *Politika pro každého*, Praha: Mladá fronta 1968, s. 99.

hrdinství ruských vojáků.¹⁹⁰ Mnohá další díla o obětavosti a účinném protifašistickém odporu „postupně vykryštalizovaly v radikalizující se levicové kritice do závazných modelů a syžetových vzorců,“¹⁹¹ které byly následovány.

V oblasti populární beletrie najdeme *Partyzánskou rapsodii* (1945) Jaroslava Jana Lehovce s „vysokým“ národním tématem a paralelami protinacistického odboje s jinými dějinnými kapitolami a s tématem byly příbuzné (hlavně díky názvu) i hojně vydávané „partyzánky“ pro mládež, dobrodružná poválečná próza psaná ovšem již s jistou dávkou agitace.¹⁹²

O odklon se pokusila pozdější dialogie Adolfa Branalda *Severní nádraží* (1949) a *Lazaretní vlak* (1950) z období okupace a pražského povstání. Oficiální kruhy ji však odmítly kvůli rozporu s dobovou koncepcí socialistického románu. Postavy v nich byly „nežádoucími“ individualitami formovanými obyčejnými, každodenními starostmi. Branald už také neschematicky a s pochopením pro individuální lidské motivy zachytil postavy Němců. Podobně se to podařilo i Jiřímu Valjovi v díle *Zahradní ulice 70* (1950). Naopak dobovým požadavkům vyšly vstříc okupační romány Marie Pujmanové, K. J. Beneše a Bohuslava Březovského.¹⁹³

Výraznější proměnu vztahu k válečnému tématu můžeme sledovat od roku 1954, kdy opět začaly vycházet významnější tituly. V reflexích válečné zkušenosti se tvůrci soustředili místo ideologických schémat na individuální prožitek, zajímal je úděl jednotlivce v necitelné mašinérii. Těmito díly se zvedla tzv. „druhá vlna válečné literatury“¹⁹⁴ a ze zavedeného schématu dokázali vykročit zejména Arnošt Lustig, Josef Škvorecký a Jan Otčenášek.

Autorský prožitek partyzánských bojů sugestivně popsal slovenský spisovatel a publicista Ladislav Mňačko, který se jich na pomezí Moravy přímo zúčastnil, v románu *Smrt si říká Engelchen* (slovensky 1959, česky 1960). Dílo se odvíjí jako pásmo vzpomínek raněného partyzána, který se těžce vyrovnává s pocitem viny ze smrti obyvatel obce, jež jeho oddílu pomáhala. Květnové vítězství zde není plakátově oslavováno jako začátek něčeho nového a radostného, ale hrdinu, raněného partyzána poznamenaného krvavým prožitkem, uvrhá spíše do smutku. Kniha se stala námětem stejnojmenného filmu režisérů Kadára a Klose (1963). Na dokumentárním materiálu o partyzánském hnutí na Valašsku byl založen také román *Chlapi* (1963) Jiřího Křenka.

¹⁹⁰ Pavel Janoušek a kolektiv: *Dějiny české literatury 1945-1989. Sv. 1*, Praha: Academia 2007-2008, s. 251.

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² Tamtéž, s. 313.

¹⁹³ Pavel Janoušek a kolektiv: *Dějiny české literatury 1945-1989. Sv. 2*, Praha: Academia 2007-2008, s. 291.

¹⁹⁴ Pavel Janoušek a kolektiv: *Dějiny české literatury 1945-1989. Sv. 3*, Praha: Academia 2007-2008, s. 281.

První filmy s odbojovou tematikou vznikaly hned po válce, velice záhy po odeznění traumatizujícího zážitku. Šlo o sérii více či méně zdařilých snímků, které sice ještě nebyly ve vleku komunistické ideologie, avšak měly nadměrné „sebepotvrzovací“ tendence, tedy příliš akcentovaly hrdinství českého národa a držely se černobílého vidění problematiky, a tím podporovaly nesprávné výklady a přispívaly k vytváření a šíření nejrůznějších mýtů. Drama Františka Čápa *Muži bez křídel* (1946) líčí události kolem heydrichiády. Členové odbojové skupiny tu působí na ruzyňském letišti a představují mimořádně odvážné hrdiny. Udatnost Čechů oslavují také *Nadlidé* (1946) Václav Wassermana či snímek *V horách duní* (1946). Ve filmu *Hrdinové mlčí* (1947) Miroslava Cikána se do odboje zapojuje mladší bratr výsadkáře, kterého nacisté zabijí, jenž sice po válce své činy hlasitě neprezentuje, nicméně jeho zásluhy jsou časem odhaleny a okolím oceněny. V těchto filmových hrdinských eposech vystupují silně typizované postavy: odbojář, sudetský Němec, německý voják, kolaborant. A protože snímky byly natočené jen s minimálním odstupem od válečných let, odbojovou tematiku nedokázaly hlouběji reflektovat.

S partyzánštinou se později pojí zejména dětské dobrodružné filmy z budovatelského období 50. let. Do ilegálního dělnického hnutí a k napomáhání partyzánům se zapojí chlapec Jenda v dětském dobrodružném filmu Pavla Blumenfelda *Malý Partyzán* (1950). Jeho tvůrce sice zúročil své působení u československých armádních jednotek v SSSR a spolupráci se sovětskými dokumentaristy, film je však, navzdory zdařilým akčním scénám, svým vyzněním i formálním pojetím poplatný době vzniku. Za tendenční lze označit i pozdější film pro mládež *Partyzánská stezka* (1959) Emanuela Kaněry.

Ke staronovému tématu protinacistického odboje se vrátila, stejně jako literatura, i česká kinematografie let šedesátých. Často šlo o adaptace románů tehdejších autorů, z nichž někteří působili i na Barrandově jako scenáristé. Vedle filmů s židovskou tematikou (*Démanty noci, ...a pátý jezdec je strach, Obchod na korze, Transport z ráje*) vzniklo také několik snímků o odporu v období heydrichiády (*Romeo, Julie a tma, Vyšší princip, Atentát*). Přímo partyzánštiny se pak týká snímek *Smrt si říká Engelchen* (1963, r. Ján Kadár, Elmar Klos), který na válku pohlíží jinak, už s jistou mírou nejednoznačnosti.

3.3 Film

Dalo by se říct, že *Kočár do Vídně* v lecčems navazuje na předchozí film *At' žije republika*¹⁹⁵. Odehrává se také na konci války na Moravě, přesně 4. května 1945, kdy se ještě ozývá střelba, a němečtí vojáci, zatím stále ozbrojeni, se teprve stahují domů. Tato doba je zvláštním mezičasem na samém konci války. Vítězové a poražení jsou už známi, avšak situace v zemích ještě stabilizována není a boje zdaleka neutichly.

Procházka komorní příběh zasadil do pevně sevřené dramatické konstrukce, charakterem vyprávění i dějovou zápletkou jej lze přirovnat k antickému dramatu, ve kterém se postavy nezadržitelně řítí do záhuby. Jeho vyznění je mnohem obecnější, než tomu bylo u „*Republiky*“.

Stručný úvodní text informuje, že Češce Kristě zabili Němci muže. Ona chce tento čin pomstít na dvojici vojáků-zběhů, kteří po ní chtějí, aby je ve svém vozu zavezla k rakouské domovině. Film začíná v momentě, kdy vůz tažený koňmi se ženou a dvěma Rakušáky vjíždí do obory. Jeden je těžce raněný a po cestě zemře, druhý, vystrašený mladík, ženu později odežene ze strachu pryč. Vdova jej však sleduje, nechce přijít o svůj povoz. Vyhrocená situace jejich dalšího setkání v hloubi lesa přinese nečekané propuknutí milostného citu. Druhý den ráno je najdou v objetí čeští partyzáni. Zajmou je, vojáka, příslušníka nepřátelské armády, nejprve týrají a pak zastřelí, a vdovu znásilní. Žena v závěru filmu vyjíždí z lesa zase ven, nyní s tělem mrtvého vojáka na košatině vozu.

Film líčí hrůzu válečného konfliktu, aniž by ji však explicitně ukázal. Válka v pravém smyslu slova v něm jakoby chybí, její přítomnost vnímáme jen skrze postavy. Ani ty se s ní nedostanou do přímého kontaktu, jsou jakoby oddělené (chráněné?) od ní lesem. Je však na doslech (když zazní střelba) a na dohled (v podobě projíždějících tanků Rudé armády). Jako diváci však nejsme přímo konfrontováni s bojovými situacemi a válka na nás doléhá jen skrze vnitřní prožitky postav.

Snímek vyniká mimořádnou dramatičností, která je obsažena už ve výchozí mezní situaci všech aktérů - touha po mstě (Krista), útěk z krvavé fronty (vojáci). Tato vypjatost kontrastuje s poklidnými, zdánlivě monotematickými záběry vozu pomalu ujíždějícího lesem. I ty však v sobě nesou svá mikro-dramata: Krista postupně zbavuje své „nepřátele“ zbraní a kompasu, aby je co nejvíc oslabil, zároveň si dobře hlídá ukrytou sekýru, nástroj plánované

¹⁹⁵ Jozef Bobok v článku *Kočiar trochu precenený* (Pravda, 17. 11. 1966) dokonce nachází v záběru z filmu *At' žije republika* základ pro *Kočár do Vídně*. Jde o jeden konkrétní záběr lesa, tedy hlavní a jediné dějiště druhého zmíněného snímku.

msty. Raněný voják postupně slábne, zažívá předsmrtné stavy mysli, nakonec zemře. Mladík překonává svůj strach, vzpomíná na své blízké a na domov, kam se chce vrátit.

Film se dá žánrově charakterizovat (s určitou nadsázkou) také jako „road-movie“. Dopravním prostředkem tu je vůz (jenž je obsažen i v názvu), v němž se doslova odehrává celý příběh. Přitom je v pohybu prostoru lesa.¹⁹⁶ Zaujme především svou působivou vizuální stránkou. Černobílá kamera Josefa Illíka snímá plastické obrazy zdánlivě opticky jednotvárného exteriéru, který tvoří hustý lesní porost v mlze, v němž se proplétá změt cest.¹⁹⁷ Přítomnost lesa je ve filmu natolik výrazná, že jej lze považovat za rovnocennou figuru, funguje jako psychologický „tlumočník“ stavu mysli hrdinky.¹⁹⁸ Vytříbené, silně estetizované jsou časté záběry tyčících se kmenů stromů, mezi nimiž kamera zvolna proplouvá. Takové působení lesa a kočáru na cestě v něm je ostatně charakterizováno již ve scénáři: „Jsou to nádherné, staré stromy, porostlé lišejníkem. Sloupy, podpírající nebesa. Díváme se touto sloupovou síní na nepatrný vůz, jedoucí po přímce lesní cesty.“¹⁹⁹ Velice časté jsou pomalé jízdy kamery a tento klidný pohyb jako by kontrastoval s dramatem odehrávajícím se „pod povrchem“. Tvůrci pracovali s vnitrozáběrovou montáží, ve scénách stavěli více plánů (Krista na kozlíku, v prvním plánu její tvář, voják za ní ve druhém plánu), čímž obraz ještě víc zhutnili. Jednotlivé dějové pasáže jsou oddělovány výraznými zatmívačkami, jež posilují odstup diváka od probíhajícího dramatu, vytvářejí dějový rám.

Do rolí byli vybráni typově vhodní mladí herci Iva Janžurová²⁰⁰ a Jaromír Hanzlík. O obsazení Janžurové byli tvůrci rozhodnutí už při psaní scénáře, herečka se při pozdějším vytváření figury opírala o četbu všech pracovních literárních tvarů příběhu. Postava Kristy v nich byla více rozvinutá díky častějším promluvám a přítomným vzpomínkovým retrospektivám (ty byly z finálního kinematografického díla vypuštěny, viz dále): „Tak jsem

¹⁹⁶ Srov. Stanislava Přádná, *Poetika postav, typů, (ne)herců*. s. 242. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar: *Démanty všednosti*, Praha: Pražská scéna, 2002.

¹⁹⁷ „Cesta lesem těží z archetypálních konotací – symbolizuje zablouzení ve vnitřním světě nenávisti...“ Srov. Jaromír Blažejovský, *Kočár do Vídně, Iluminace* 8, 1996, č. 2, s. 175–177, citace ze s. 176.

¹⁹⁸ Srov. Stanislava Přádná: *Poetika postav, typů, (ne)herců*. s. 243. In: Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti*, Praha: Pražská scéna 2002.

Les v *Kočáru do Vídně* zkoumal také Jan Bernard ve studii *Obraz lesa v českém filmu*: „Pro vojáky je cílem projet lesem (nebezpečím) a dostat se za hranice Rakouska (ven). Pro Kristu je cílem zůstat v lese (tmě vnitřního vědomí vytožené pomsty) a zabít je (uvrhnout je do temnot smrti)... Klíčem je cesta lesem. Bílá mlha zde symbolizuje nebezpečí, z něhož se nakonec vynoří oni partyzáni. Les tu však také vystupuje jako společný archetyp... Krista je současně v roli Ježibaby i Mařenky z Perníkové chaloupky.“ Viz Jan Bernard, *Obraz lesa v českém filmu*, In: *Filmový sborník historický č. 4*, Česká a slovenská kinematografie 60. let. Praha: NFA 1993, s. 67-78, citace ze s. 71.

¹⁹⁹ Jan Procházka, *Vůz*, Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka. 2072-65-sc, s. 15 (Obraz 5. Vysoký les, záběr 50 – C).

²⁰⁰ Iva Janžurová byla za herečkový výkon v tomto snímku a ve filmech *Svatba jako řemen* a *Pension pro svobodné pány* oceněna v roce 1967 cenou Trilobit.

věděla, že Krista předtím, než začaly události vyprávěné filmem, byla po celý život obklopena bezcitností. Utrpení této ženy vůbec nezačalo válkou,²⁰¹ uvedla herečka Janžurová, která byla v obecném povědomí spíše považována za komediální herečku a svým účinkováním ve filmu připsala si tak do začátků své filmografie připsala i dramatickou, pro ni méně typickou roli.

Herecké akci nahrávají i kostýmy Ester Krumbachové. Oděv Kristy odráží její aktuální rozpoložení a zachycuje i postupný vývoj, který prodělává. Do lesa žena vyjíždí upravená s přísně uvázaným černým šátkem na hlavě tak, že její vlasy vůbec nevidíme. Čím déle pobývá v lese a jak prochází řadou dramatických situací, její oblečení ztrácí úhlednou fazónu, (například když se musí vysvléct před vojákem, nebo když běží hustým lesním podrostem). Na konci filmu, poté co z ní šat ztrhají partyzáni, les opouští rozhalená a s rozpuštěnými vlasy. Na oblečení ženy se projevuje nejen stupňující se napětí, ale jeho odkládání v různých situacích zintenzivňuje její zranitelnost.

Působivý výraz díla podpořila hudba Jana Nováka s pronikavými varhanními skladbami. Vystavěla paralelu k obrazu, přitom se však vyhnula ilustrativní popisnosti a funguje jako svébytný komponent. Její naléhavost podporuje dramatičnost díla od samého začátku hned v úvodní jízdě a později je funkčně variována.²⁰²

Snímek nese vedle základních myšlenek díla i širší téma komunikace. Voják a žena, kteří stojí na opačné straně fronty, putují společně lesem. Už jen tato zkušenost je uvádí do určitého vztahu, mají společný dopravní prostředek, možná i cíl cesty. Dochází k situacím, kdy se chtějí nebo musejí dorozumět. Rakušan Kristě ukazuje fotky svých příbuzných, snaží se jí dát své cennosti, a každou chvíli k ní něco pronáší - snaží se s ní komunikovat. Žena zachovává nečitelný výraz a vyjadřuje se pouze v nutných případech. Mezi nimi stojí především jazyková bariéra - on neumí česky a ona dělá, že německy vůbec nerozumí. Ovšem ve vyhrocených chvílích, kdy se žena domluvit chce (potřebuje), svou povrchní znalost němčiny prokáže. Zásadní obrat v ději, tedy sblížení postav, nastane ve chvíli, kdy Krista zaslechne z úst spícího vojáka sice německé, ale všeobecně srozumitelné slovo „mama“. Ženu

²⁰¹ Vladimír Bystrov, Nejpodivnější kočár, *Květy* 16, 1966, č. 19, s. 21–22.

²⁰² Srov. Antonín Matzner, Jiří Pilka, *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin 2002, s. 309. Podle Matznera je hudba „velkoryse koncipovaná, nebarokní varhanní freska s orchestrem. Sólový part nahrál Milan Šlechta a zcela výjimečně nebyla orchestrální složka svěřena FISYO, nýbrž Státní filharmonii Brno s dirigentem Jiřím Pinkasem. Každý z hudebních motivů byl tentokrát do detailu vypracován s mimořádnou melodickou invencí a pečlivostí. Významnou úlohu při jejich tvarování pak sehrály ozvěnové efekty, které umocňovaly permanentně přítomné napětí mezi hrdiny filmu i sám o sobě zlověstný prostor a hloubku nekonečného lesa zahaleného do mlhavého oparu.“

zachvátí vlna zoufalství, pěstmi bije mladého vojáka, což je však projev spíš bezmoci než účinnosti. V objetí najdou blízkost a vzájemné porozumění.²⁰³

Tvůrci filmu také museli vyřešit přítomnost německého jazyka. Rakouské vojáky hovořící německy hrají čeští herci Hanzlík a Munzar. Ti byli ve filmu nadabováni a překlad byl vyřešen vložením českých podtitulků.²⁰⁴ Divák tak ve filmu rozumí všemu, co zazní, je vševědoucím, což mu umožňuje pochopit snahy postav o porozumění, ale zároveň to oslabuje jeho spoluprožívání komunikačního problému.

Ráno, před samotným příchodem českých ozbrojenců (partyzánů či revolučních gardistů) na scénu, je situace klidná. Muži zprvu nepůsobí ani jako bojovníci - na sobě mají civilní oblečení a jejich zacházení se zbraněmi působí spíš silácky než zkušeně. To nasvědčuje tomu, že byli narychlo povoláni do boje. Když naleznou spící dvojici v objetí, komentují to s rozhořčením („A my bojujeme!“). Výstřel do vzduchu jednoho z nich doprovází ostrý stříh obrazu před dovršením dramatu, závěrečné scény surového zacházení se zajatci, která končí vojákovým zastřelením („Nemělo cenu ho trápit. Copak jsme nacisti?“) a násilím na ženě.

Závěr příběhu rozvíjí naplno úvahy o vině, právu na mstu a odpuštění, zjednodušeného vidění konfliktů a uvažování v duchu logiky „oko za oko, zub za zub“. Je otázka, do jaké míry má takovou deformaci morálky na svědomí válka a kdy už jde čistě o pokřivení charakteru daného jedince (či národa) bez vnějších vlivů. Co lze ještě omluvit dramatickými okolnostmi a co už ne.

3.4 Od filmu ke knize. Přes scénář

Literární scénář filmu byl schválen 23. srpna 1965, technický scénář pak 30. září 1965. Natáčení začalo hned následující den, 1. října, a probíhalo v zalesněném okolí města Příbram. Jeho první fáze trvala do 30. listopadu, pokračovalo se po novém roce od 2. ledna do 28.

²⁰³ Cizojazyčnými promluvami ve filmu *Kočár do Vídně* a ve stejnojmenné novele Jana Procházky se podrobněji zabývá Petr Mareš. Řeší výskyt více jazyků v díle formou eliminace, evokace a prezence cizího jazyka. Z tohoto hlediska nachází podobnost *Kočáru do Vídně* s filmem Františka Vlášila *Adelheid*, který se také odehrává v roce 1945 těsně po válce a dochází v něm též ke komunikaci mezi mužem a ženou, v obou filmech je cizí jazyk přítomen. Petr Mareš, *Gehen Sie in mein Zimmer... K vícejazyčné komunikaci ve filmu. Illuminace* 8, 1996, č. 2, s. 47-48.

²⁰⁴ Kvůli postsynchronům byly prodlouženy dokončovací práce. Snahy o vytvoření dabingu ve Vídni byly marné, nakonec jím byli pověřeni v Berlíně Němci. To zapříčinilo, že ve filmu nezní z úst Rakušanů rakouská němčina.

února 1966. Rozpočet filmu byl stanoven na 1 854 000 Kčs, skutečné náklady však byly nakonec o dost nižší, k 31. březnu 1966 činily 1 451 475,84 Kčs.²⁰⁵

Procházka o látce přemýšlel dlouho před napsáním scénáře. Tak jako tomu u něj bývalo často při psaní, i nyní vycházel z vlastních vzpomínek. On i režisér Kachyňa konec války na moravském venkově osobně zažili. „K natočení filmu nás nevedla snaha nějakým způsobem revidovat historický pohled na tuto dobu, ale vnitřní úsilí vyrovnat se s tím, co jsme tehdy prožili, a se svými pocity, které z tohoto období máme. Je to vnitřní účtování uměleckého charakteru,“ uvedl Kachyňa k obnovené premiéře filmu v roce 1990.²⁰⁶

Procházka látku nejprve zpracoval jako literární scénář a ten později zadaptoval do knižní podoby. Filmový scénář přitom nese ještě původní pracovní název projektu *Vůz*.²⁰⁷ Při jeho srovnání s výsledným filmem v něm zaujmou dvě zásadní odlišnosti. První se týká postavy české ženy Kristy, které scénář předepisuje mnohem četnější promluvy, než je tomu ve filmu (v něm dlouhou dobu nemluví vůbec a poprvé na plátně něco nahlas vysloví až po mnohaminutové mlčenlivé jízdě na voze, navíc jen ke koni, docela neutrální repliku: „Šmatláku. Pajdo pajdavá,“ při pohledu na odchlípnutou podkovu tažného zvířete). Tato replika, jež prolomí její mlčení, ženu přibližuje divákovi, „polidští“ její obraz.

Ve scénáři má Krista předepsáno také řadu vnitřních promluv k sobě samé. Ty jasně vyjadřují a opakovaně potvrzují její motivaci k chystanému činu msty. Po nečekaných výstřelech, které se nesou odněkud z lesa a které vystraší zejména mladého vojáka (ve scénáři Vojáčka), žena pro sebe zhodnotí své nepřátele i svou situaci: „Hrozně se bojí... Dokážu to jako nic,“ (s. 6). Svůj záměr odhaluje i jinde: „Oni neznají cestu. Já to tady znám. Nevyjedu z lesa. Mají pušku, revolver, bajonet,“ (s. 10). A ještě dále, když se jí podaří tajně zbavit vojáky jedné zbraně: „Mají už jenom pušku a revolver,“ (s. 19). Nebo také odhaduje špatnou fyzickou kondici Vojáčka, když on se marně snaží pohnout s kládami položenými přes cestu: „Nemá žádnou sílu. Ale nesmí mít pušku,“ (s. 30).

Tyto vnitřní promluvy hrdinky poskytují alespoň stručné sdělení toho, co si myslí a co chce udělat, kdežto ve filmu nakonec zaznívá vnitřní hlas Kristy jen velmi zřídka (například když se modlí „Otče náš, jenž jsi na nebesích...“ v momentě, kdy si chce dodat odvahy).

Můžeme se dohadovat o tom, zda autoři, tím, že vnitřní hlasy do filmu nevložili, děj záměrně nechťeli naznačovat předem (a předjímat, čeho chce Krista vojáky zbavit a že chce

²⁰⁵ Archiv Studio Barrandov a.s., Sběrka scénářů, Kočár do Vídně výrobní zpráva č.f. 15047, 1966.

²⁰⁶ V. Merhaut, Kočár do Vídně, *Záběr*, 1990, č. 8, s. 16.

²⁰⁷ Jan Procházka: *Vůz*. Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka. 2072-65-sc. Ke změně názvu došlo až ve fázi postprodukce v prosinci 1965. Viz Výrobní zpráva, Archiv Studio Barrandov, a.s.

pořád kroužit vozem v lese). To souvisí i s tím, co vadilo mnohým kritikům filmu, tedy že absencí vnitřních promluv ženy došlo ke znejasnění její motivace a k celkově nedostatečnému rozvinutí její postavy. Z toho pak plynuly další důsledky, které ovlivnily přijetí filmu (viz dále). Přitom z dostupných materiálů je zřejmé, že retrospektivní scény ve formě vizí, vzpomínek a snů v literárním scénáři ještě figurovaly. Úplně vypuštěny byly až z technického scénáře. Výsledný tvar tím byl zestručněn, zjednodušen, což však na druhou stranu mohlo posílit dramatickost právě probíhajícího děje. A to byl zřejmě tvůrčí záměr.

Druhou zásadní změnou ve filmu oproti scénáři je pojetí závěrečné scény s partyzány. Ve scénáři je jim věnován mnohem větší prostor, vyskytují se ve větším množství scén (třeba při výslechu zajaté Kristy v opuštěném mlýně) a mají předepsáno daleko více replik, které jejich postavy lépe definují (především zdůrazňují základní rysy jejich osobností – projevy násilnictví vycházející z touhy po pomstě) než ve filmu. V obrazu 25, kde již vedou Vojáčka na provazu za vozem, se Krista z kozlíku mladíka zastává: „Není to Němec. Je z Vídně,“ a partyzán s označením Menší jí odvětí: „Aha! Ve Vídni žijou andílci, jó! Kde´s k tomu frajerovi přišla? To vyklop, svině. A ty techtlemechtle... Ukazovala´s mu, vodkud' ti rostou nohy, žejo?“ (s. 116). A Menší dál pokračuje: „Nevíš, kolik tady vymlátili po okolí lidí? Kam´s ho chtěla ulejt? Mluv, nebo dostaneš po držce!“ (s. 117) a jiný, Vysoký si ještě přisadí, když nutí Vojáčka pochodovat za vozem německým parádním krokem: „Kolik vodpráskl´s Rusů, nacisto? Zdvíhej nohy! Pořádně!“ (s. 118).

Ve scénáři najdeme také řadu vložených Procházkových komentářů, které však do literárního vyprávění nebyly přeneseny: „Němci nechápou, že spousta národů může klidně žít i bez němčiny,“ (s. 7). „Němci jsou důkladně hygienický národ. Za všech okolností,“ (s. 18). „Lidský jazyk má jenom několik slov, která mají skutečný význam,“ (s. 105). I scénář k filmu *Procházka* tedy využil jako platformu pro vyjádření osobních postřehů a stanovisek.

Útlá novela *Kočár do Vídně* vyšla až po uvedení filmu do kin a od filmového díla se liší ještě více. Základní kostra příběhu sice zůstala stejná, ale jeho knižní podoba obsahuje větší množství dílčích situací a jsou v něm více rozpracované původní i nové motivy, a tím jsou do něj vložena i nová témata.

Knihu otevírá autorovo věnování „Mamince“, kterým Procházka vzdává hold své matce, prosté venkovské ženě, kterou lze chápat jako zdroj inspirace při psaní postavy Kristy. Dedikace také posiluje jistou míru autobiografičnosti díla.

Text novely má výrazný vnitřní rytmus, patrný z členění jednotlivých odstavců i celých kapitol. Dokonce i samostatné řádky se podřizují určitému taktu, často jsou kráceny

tak, že ani nedosahují celé šíře stránky. Souvislý proud vyprávění tím získává zvláštní frázování, které podporují i jakoby mimochodné rýmy v textu „Cinkla podkova, skřípla loukot' a ráf, vykřikl pták,“ (Jan Procházka: *Kočár do Vídně. Svatá noc*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 11) nebo „(Vůz) Vyjžděl ze tmy do nahého slunce, houpal se habřinou a motal v bouři. Ani hles, ani pes,“ (s. 23).

Příběh v knize vypráví vševědoucí vypravěč, který na sebe většinou pozornost nestrhává, ale místy Procházku jako autora nezapře, například když jsou do líčení děje zařazeny různé subjektivní soudy („Nevěděla, že Němci mohou prohrát válku, ale nikdy nezanedbají hygienu,“ (s. 21). „O funusech se na venkově snědlo stejně jako o svatbách,“ (s. 21). V textu se také objevují dobové „aktualizační“ poznámky, například: „Naslouchala Němčikovi, jako v našich časech posloucháme rádio, s vlastními myšlenkami v hlavě,“ (s. 24).

Příběh v knize nedodrhuje přísnou lineárnost děje, jako je tomu ve filmu. Děj je tu popisován podrobněji a obsahuje řadu odboček, hlavní proud vyprávění rozvíjí rozšiřující popisy vedlejších situací. Také se tu více pracuje s psychologií postav, zejména té české ženy. Kniha se totiž často vrací do její minulosti. Děje se tak na základě různých asociací, zcela organicky, přitom bez výraznějších formálních předělů, v krátkých retrospektivních epizodách (které jsou pro Procházku-literáta charakteristické), vždy velice obratně a v efektivních zkratkách: ženina těžká práce na hospodářství, soužití s necitlivým manželem, její těhotenství a porod, při němž jí zemřelo dítě, výčitka tchána na smrtelné posteli, že neporodila živé dítě atp. Čtenář v těchto pasážích získává informace o jejím dosavadním životě i o okamžitém stavu jejího nitra, motivace jejího jednání a její úvahy mu jsou plně srozumitelné. (Ty naopak ve filmu mohou působit nejasně a zastřeně, protože, ačkoliv jsou v životě postavy zásadní, do kinematografického díla nebyly přeneseny vůbec.) V textu jsou také velmi časté její vnitřní promluvy, i ty přispívají k tomu, že postava získává další rozměr.

V knize je též neustále přítomen konflikt Kristina plánu (co a jak by měla vykonat) a skutečné reality (momentální stav věcí). Žena si pro sebe dokola opakuje svůj záměr (to ve filmu není přítomno, což trochu oslabuje pocit napětí). Kniha výrazně posiluje i duchovní založení ženy - často oslovuje Pannu Marii, nebo se chová podle křesťanské víry: „Křesťansky se rozhodla, že oba mrtvé přiveze zpátky, zajde k hrobníkovi a zaplatí mu, aby je pohřbil.“ (s. 43).

Kniha také více informuje o prostředí, ve kterém hrdinka doposud žila, které ji formovalo: „Moravský venkov nebyl odpradáвна jenom zbožný a příčinlivý a shánčlivý; odjakživa byl i vilný a primitivní a surový.“ Ve filmu jsou naopak konkrétní určení do značné

míry potlačena (tím je však na druhou stranu dosaženo obecnější platnosti příběhu). Dané milieu je charakterizováno i popisem příslušných hodnot - Krista pronásleduje svůj vůz s koňmi, který představuje základ venkovského hospodářství: „Když už zůstala bez muže, nemohla zůstat bez koní a vozu,“ (s. 55). Význam vozu, titulního předmětu, je ostatně v knize přesně popsán: „Moravským rolníkům odjakživa sloužily tyto dobré vozy při všech příležitostech: Zastaly křtinový kočár, svatební ekvipáž, pohřební lafetu, odvozily selata na jarmark, telata k řezníkům i báby k rodičkám. A nejednou byly i milostnou postelí,“ (s. 78).

V knize je také blíže vysvětlena situace náhlého zvratu, kdy Krista opustí myšlenku Vojáčka zabít (poté, co mladík vykřikne ze spaní slovo „mama“). O tom, že se ženě nepodařilo donosit dítě („Slovo ji zasáhlo na nejcitlivějším a nebolavějším místě. Pozřela je hltavě a s úlekem. Neměl o její vyprahlé sahaře ani ponětí,“ s. 72.) čtenář tedy ví (ne však divák filmu, jemuž tento fakt zůstává utajen). A konečně také závěr tragédie, zajetí a týrání dvojice, ve filmu pojaté velice lapidárně, s o to hlubším účinem, je popsáno obsáhleji.

Novela *Kočár do Vidně* je tedy po mnoha směrech více propracovaná, komplexnější a příběh rozvíjí více než filmový scénář či film, které děj i postavy zjednodušily, pracovaly spíše se zástupnými symboly a z figur vytvořily nositele obecnějších idejí. Jan Procházka za tuto prózu v roce 1968 s přihlédnutím ke své pozdější novele *Svatá noc* získal Cenu Československého spisovatele.

3.5 Ohlasy na film, doma i v zahraničí. Iluze vs. deziluze

Projekt *Kočár do Vidně* provázely problémy už od úvodních prací. Filmaři ho začali připravovat bez schválení cenzurou a zákaz ho postihl již ve fázi natáčení. Prezident Novotný naštěstí zasáhl a umožnil jej dokončit. Na politbyru se pak film sice líbil, Novotnému ovšem nikoliv. Kachyňa na to později vzpomenu: „Mluvílo se o tom jako o horké bramboře. Pak se to odpromítlo, všichni byli zpoceni, i my, ale hlavně pan prezident, který byl rudý jako krocan. A bylo veliké ticho. A pravil – to vám národ nevezme,“ čímž situaci vlastně odhadl. Film byl sice nakonec schválen (po vypuštění některých drastických scén v závěru), jenže vznikly potíže s jeho vyzněním, které neodpovídalo dosavadnímu trendu zobrazování okupační tematiky, navíc dílo bylo přijato celkově vlažně domácí kritikou. Film byl přitom velice očekávaný a hojně diskutovaný už před samotným uvedením.²⁰⁸

²⁰⁸ O polemické diskusi na jednom z pracovních promítání informovaly například *Zemědělské noviny*. Viz Václav Falada, „Kočár“ vzbudil živou diskusi. *Zemědělské noviny* 22, 14. 7. 1966, č. 168, s. 2.

Oficiální premiéra filmu proběhla 11. listopadu 1966, ovšem na plátna kin se dostal mnohem dříve. Již v červenci byl promítán na karlovarském festivalu jako československý zástupce v hlavní soutěži. Obdržel zde třetí hlavní cenu, přestože oficiální kritika ho přijala rozporuplně a vzbudil u ní poměrně bouřlivé reakce. Byl jí označen povětšinou za průměrný a vytkla mu řadu dílčích nedostatků.

Podobně jako v československé společnosti ve druhé polovině 60. let vedle sebe existovaly dva tábory lidí, zarytí příznivci komunismu klasického stříhu a reformátoři či přímo stoupenci demokratického režimu, i filmová kritika byla rozdělena podle tohoto vzorce. Straničtí recenzenti požadovali příslušně ideologicky podbarvené dílo s tradiční formou, kdežto liberálně orientovaní kritici vítali umělecké experimenty i nové vidění problematik. *Kočár do Vídně* byl však příliš odvážný i pro tu pokrokovější část kritiky, ani ne tak kvůli myšlenkovému vyznění, jako spíš pro jeho specifickou dramatickou konstrukci. Jestliže „*Republika*“ byla ještě vcelku svorně přijata, *Kočár do Vídně* už kritiku ostře rozdělil. Navíc pro stranickou kritiku film představoval exemplární, ba přímo odstrašující případ, ve kterém upozorňovala na obecné nešvary protirežimních uměleckých děl.

Ve filmu jí vadil už samotný princip revize, tedy fakt, že se v něm pohlíží dnešním pohledem na věci minulé, například Jan Kliment se takto zamyslel nad dobovým účinem filmu: „Autoři chtěli zřejmě promluvit o něčem, o čem se podle nich dost nemluvílo. Je otázka, jestli naše stále ještě velmi pohnutá doba vyhovuje skutečně tomuto lidsky upřímnému vyznání, jestli se tvůrcům všechno povedlo tak, aby nemohlo dojít k nedorozumění. Protože celou etiku filmu nese naprosto dnešní úvaha o minulém. Konec války byl totiž čas zřetelné devalvace ceny lidského života a za té situace by asi leckterá Kristina reakce mohla vypadat jinak. Procházka říká, že se chtěl aspoň prstem dotknout několika věčných pravd.“²⁰⁹

Symboličnost, odosobnění, torzovitost zobrazení, apriorní filozofické a existenciální schéma, to vše ve službách módních proudů - tak by se daly shrnout výtky, které se snesly na film z oficiálních kruhů, za všechny například Františka J. Kolára.²¹⁰ Zaznělo v nich i srovnání s Menzelovými *Ostře sledovanými vlaky* (1966), které i přes řadu odlišností údajně také nastavují okupaci pokřivené zrcadlo. Dalším problémem bylo chování postav v rozporu s tradiční morálkou a absence vlasteneckého cítění: „Tak jako Krista v tomto filmu by mohla jednat toliko žena, která by stála na úrovni pouhého živočicha, zvířete bez uvažování, bez názoru, bez ideologie – bez konkrétního začlenění do tehdejšího života na vesnici i do historie

²⁰⁹ Jan Kliment, *Kočár do Vídně*, *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 45, s. 13.

²¹⁰ Například František J. Kolár, *Listy z deníku, Život strany* 1967, č. 1, s. 54-57.

celého národa. A tak v hledání lidskosti a člověka autoři filmu ve skutečnosti lidskost a člověka ztratili.²¹¹

Přijetí filmu dokázalo, že ani dvacet let po válce přívrženci komunistického režimu nedokázali přehodnotit vnímání problému kolektivní viny. Stále o ní uvažovali tak, že žádní Němci nebyli nevinní a řadoví vojáci se jen nečinně dívali na hrůzy prováděné jejich armádou. V rámci kritiky se řešily také aktuální názorové tendence v politice a ve společnosti. „Otřesný dojem, který musí *Kočár do Vídně* vyvolat v každém účastníkovi národního a protifašistického odboje a konečně i v soudných lidech mladších, je dokladem toho, kam vede takový relativismus stanovisek a takový domnělý konformismus a odklon od konvence.“²¹²

Největším kamenem úrazu pak byl samozřejmě obraz Čechů ve filmu, kteří zdaleka nepřipomínali odvážné a charakterní účastníky národně osvobozeneckých bojů: „Tak vytvořil tým Procházka-Kachyňa v roce 1966 jeden z nejodpornějších filmů *Kočár do Vídně*, v němž představili své vlastní lidi – partyzány – v nelibé podobě. Vyšli tím velmi vstřícně západní propagandě, podle níž byly v průběhu války výstřelky na obou stranách a podle níž partyzáni, tito ilegální bojovníci, jednali rovněž nelidsky – i vůči vlastním lidem... Po lednovém plénu ÚV KSČ se mnozí mladí režiséři radovali, že budou moci vytáhnout na světlo scénáře, ležící dosud v zásuvkách jejich stolů. Velká diskuse o chybách měla být přenesena do jejich filmů s ještě větší důrazností – s cílem zpomluvit socialistické výdobytky, především pak stranu dělnické třídy. Spojenecká vojska však vyrazila kontrarevolucionářům zbraně z ruky. Nadchází proces ideologického vyjasňování věcí.“²¹³

Avšak ani recenzenty, kterým ideová stránka díla nevadila, film nebyl bezvýhradně přijat. Vytýkali mu šokující zvraty v ději či nedostatečně vysvětlené motivace, kvůli kterým postavy prý na plátně dostatečně neožily. Šlo sice o subjektivní názory, ale v poměrně hojném počtu. A faktem je, že teprve po přečtení scénáře nebo ještě více stejnojmenné novely získá divák podrobnější a mnohdy dost zásadní informace k příběhu. Avšak i bez nich dílo funguje a je plně autonomní.

Podrobnou reflexi filmu i jeho ohlasů provedl Miloš Fiala na stránkách *Filmu a doby* v příznačně nazvaném článku *Deziluze?*²¹⁴ a později i v *Rudém právu*.²¹⁵ Přinesl v nich

²¹¹ Tamtéž s. 57.

²¹² Tamtéž s. 57.

²¹³ Joachim Reichow, Napsali o nás: *Kočár do Vídně* (Volné plátno pro antisocialistický film), *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 20, s. 4.

²¹⁴ Miloš Fiala, *Deziluze?*, *Film a doba* 1967, č. 1, s. 30-34.

²¹⁵ Miloš Fiala, Z karlovarského MFF - *Kočár a ty druhé*. *Rudé právo* 46, 16. 7. 1966, č. 194, s. 2.

rovněž krátké výtahy komentářů filmu v zahraničním tisku.²¹⁶ Jeho hlavní výhrady se týkaly přílišné stylizovanosti, moc „jednoduchého“ konce a sentimentality filmu hraničící s patetismem. Fiala podal výčet několika reakcí týkajících se nedostatečného naplnění uměleckého záměru a především sám kritizoval silný antischematismus, který spatřoval již v předchozích společných filmech Procházky a Kachyni - tedy „vědomě proklamované úsilí o nekonformní socialistický film,“²¹⁷ s nímž prý tvůrci útočí proti obecně rozšířené iluzi jednoduše deziluzí. U *Kočáru do Vídně* byla podle něj velmi nápadná „tendence být v prvních řadách mezi těmi, kdo ve filmu narušují staré představy a schémata, prosadit se riskujícím pohledem ‚z druhé strany‘, srazit iluze s antiiluzorním pohledem, s deziluzí...“²¹⁸

Jakkoliv Fiala uznal, že jde o obecnější rys tehdejší filmové tvorby a že snímky Kachyni a Procházky dosahují vysoké umělecké úrovně, zdály se mu ambice tvůrčího dua větší oproti skutečnému výsledku. V jejich aktuálně uvedeném díle mu místy naprosto chyběla „bezprostřední citová údernost,“ protože v základu byla podle Fialy „prvotní konstrukce“²¹⁹, někdy více, někdy méně vyplňována životnými prvky. V *Kočáru do Vídně* dokonce našel nejvýrazněji odhalené slabiny metody tvůrců, při níž vycházeli z určité teze, již pak jen umělecky naplnili. V závěru filmu mu vadilo, že se „místo ostrého konfliktu různých pravd, projevujících se ve válečné povodni, objevuje jen ilustrace určitých činů.“²²⁰ Obdobnou nepřesvědčivou ilustraci spatřoval i v úvodu filmu, především ve formě, jakou se divák dozvídá o ženě situaci, a konečně i ve scéně sblížení Kristy s Vojáčkem. Přesto filmu neupřel jeho kulturu, jež však dílo nemohla pro vážné prohřešky spasit.

V podobně kritickém duchu o díle napsal také A.J. Liehm do Literárních novin, který s nastolením existenciální situace v *Kočáru do Vídně* souhlasil, ale vadila mu, stejně jako Fialovi, forma jejího sdělení a také postrádal uvěřitelné skutečnosti: „Má-li čtenář (potažmo divák) projít krutým mlýnem ‚citové převýchovy‘ a nakonec z něho vyjít silnější úctou k vlastnímu lidství a jeho autonomní hodnotě, musí prožít spolu s hrdiny příběhu jejich existenciální situaci od začátku do konce, v celé její hrůze a krutosti.“²²¹

Vznikla také diskuse na téma schéma-antischéma, tedy jak natočit neschematický film? Kritika totiž ve filmu spatřovala jen tzv. „schematičnost naruby“ či „převrácení stereotypů“, což podle ní navozovalo pocit umělého „konstruktů“. A v souvislosti s tím byl naopak vyzdvihován film *Smrt si říká Engelchen* Kadára a Klose, tvůrců, kteří postupovali

²¹⁶ Byly převzaty z domácích *Filmových informací*.

²¹⁷ Miloš Fiala, *Deziluze?, Film a doba 1967*, č. 1, s. 30-34.

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ Tamtéž, s. 32.

²²⁰ Tamtéž, s. 34.

²²¹ A. J. Liehm, *Kolem mezinárodních úspěchů...*, *Literární noviny* 1966, č. 43, s. 8.

protichůdně, od reality k anekdotě: „Neštěstím Procházkových a Kachyňových filmů je, že postupují opačně a předem nakreslené schéma většinou jen vyplňují tu lépe, tu hůře viděnými útržky reality. Tentokrát se to ovšem vymstilo zcela mimořádně. Neboť (...) se autorům vymkla z ruky i myšlenka filmu, jíž se spíš dohaduji, kterou se snažím vytušit. To, co se ukazuje na plátně, ta totální poprava člověka, zpěv o absolutní relativitě, zmarnění a nelidskosti světa (nevyvolávající protest proti nim, protože nevěřím, neprožil jsem tu tragédii, byl jsem pouze požádán, abych uvěřil) – je mi, abych užil oblíbeného výrazu, ideologicky cizí.“²²²

K těmto stanoviskům se připojil také Gustav Franci v Lidové demokracii, když zdůraznil i dobový kontext: „Po pravdě řečeno, přístup, který zvolili Procházka s Kachyňou, umožnila teprve dnešní doba, jež se už na válku dívá věcnějším, střízlivějším a objektivnějším pohledem. Svým způsobem je Procházkův a Kachyňův pohled tak protichůdný ostře subjektivním názorům jedné ze zúčastněných stran, že jeho objektivita se zvrací málem v pravý opak. Ve snaze demonstrovat drtící zákon války, který se nevyhýbá nikomu a ničemu, použili situace, která tradiční rozvrstvení sil obrací bezmála naruby.“²²³

Na komentáře domácích recenzentů přišla odezva ze zahraničí. Konkrétně polský kritik Czesław Michalski se domníval, že československá kritika, která údajně průměrný film tehdy po uvedení na karlovarském festivalu odmítla, dílu řádně neporozuměla. Češi si prý nevšimli zejména nadčasovosti díla, s čímž dnes s odstupem nelze než souhlasit. Michalski film uznal i v evropském měřítku, snímek totiž podle něj vyjádřil protest proti jednomu z největších neštěstí lidstva: „Zahrnovat *Kočár do Vídně* do skupiny filmů s tematikou druhé světové války je nepochopení. Kachyňa a Procházka podali ve skutečnosti syntézu všech válek, jaké svět zná. A v této syntetické pravdě filmu tkví jeho síla.“²²⁴ To podle něj domácí kritika zdaleka nepostřehla a také tím upozornil na hlavní význam filmu, tedy že jeho poselství lze vztáhnout na dějiny českého národa a dá se též převést do obecnějších rozměrů.

Film tvůrcům vynesl kromě zmíněné třetí hlavní ceny na 15. Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech také odměnu vedení Československého filmu za nejúspěšnější film roku 1966 (mezi devíti dalšími filmy), uvažovalo se o něm i jako o možném kandidátovi na Oscara. Film byl také uveden ve zvláštním programu nazvaném Konfrontace 1966 - v každoročním přehledu nejvýznamnějších děl uplynulého roku, zvláště filmů vyznamenaných

²²² Tamtéž.

²²³ Gustav Franci, Nad filmem *Kočár do Vídně*, *Lidová demokracie* 22, 24. 11. 1966, s. 5.

²²⁴ Czesław Michalski, *Kočár do Vídně a česká kritika*, *Film a doba*, 1967, č. 3, s. 162–163.

na mezinárodních festivalech, jakémsi „festivalu festivalů“ - a stal se součástí nejvýznamnějších československých filmů promítaných v národní kolekci v zahraničí.

Se zavedením nových pořádků se stal terčem ostré stranické kritiky v zemi. Byl stažen z distribuce a putoval do trezoru. Na počátku 70. let se do diskuse o normalizačním přehodnocování filmové tvorby zapojil vedle vedoucího dramaturgické skupiny na Barrandově Vojtěcha Trapla Jaroslav Hužera i tehdejší ústřední ředitel Čs. filmu Jiří Purš. Přinesl výčet filmů vzniklých po roce 1963, které se vyznačovaly inspirací západními modernistickými tendencemi, nezdravým pesimismem a deziluzí odlidštěných postav v knize vývoje čs. znárodněné kinematografie. Později jej rozšířil pro ruské vydání publikace *Očerki razvitija čechoslovackoj kinematografij* a zahrnul do něj i *Kočár do Vídně*.²²⁵

Snímek byl pro své „prohřešky“ vůči režimu připomínán i mnohem později v době normalizace. Kliment jej například vzpomenul ve *Filmu a době* ve svém postesku nad nedostatkem filmů reflektujících události května 1945. „...ideový paskvil z oné předělové doby, smutně proslulý a hanebný“²²⁶ – takový podle něj byl *Kočár do Vídně*.

Film byl skutečně doceněn a „rehabilitován“ až po roce 1989, kdy se k němu stejně jako k dalším trezorovým dílům kritika mohla znovu vrátit při znovuuvedení do kin. Obnovená premiéra se konala v prosinci 1989 se sloganem „Film o věčné pravdě a lidském citu“. Jiří P. Kříž v *Lidových novinách* vyzdvihl aktuálnost tématu filmu v souvislosti s událostmi kolem listopadového převratu a zdůraznil myšlenku humanismu ve filmu obsaženou: „Idealistická představa, nebo výzva k vykročení z traumat historie? To první stvrdili autoři filmu epilogem, v němž povedení partyzáni dávají pocit, že nenávist nebude vyvrácena koncem války, neboť vítězové nastolí pomstu (...). Vlastní myšlenkové poselství můžeme jako odpověď na druhou polovinu nastolené otázky plně docenit až dnes: ponižení a zničení lásky je výmluvnou výzvou k humanitě. V době krátkodobé distribuce Kachyňova a Procházka *Kočáru do Vídně* bohužel výzvou trestuhodně nevyslyšenou, překřičenou dobovými traumaty. O to aktuálnější v těchto dnech a týdnech.“²²⁷

3.6 Závěr

Film *Kočár do Vídně* přinesl nové pojetí tématu okupace a na válku pohlíží jako na fenomén, který neodmyslitelně patří do dějin lidstva. Odehrává se sice na určitém místě a

²²⁵ Podrobně o tématu píše Jan Jaroš ve studii *Ohlédnutí I. a II.*, *Film a doba*, 1990, č. 1 a č. 2, s. 23-26, 72-76.

²²⁶ Jan Kliment, *Čekáme - nikoliv na Godota. Splatí filmaři dluh květnu 1945?*, *Film a doba*, 1973, č. 5, s. 230.

²²⁷ Jiří P. Kříž, *Lidé na cestě k pochopení*, *Lidové noviny*, 7. 3. 1990, s. 4.

v určitý čas, ale příběh by klidně mohl být zasazen do jiných válečných reálií – jeho poselství je obecnější povahy i nadčasové. Odráží se v něm také Procházková potřeba vyjadřovat se k aktuálním politickým a společenským problémům, nejen ke vztahu k odboji, ale i na téma česko-německých vztahů: „Pochopitelně nepopírám, že příběh má politické aspekty. Vztahy k Němcům, kteří nás obklopují, vždy do jisté míry určovaly, určují a budou určovat jakékoliv naše vazby.“²²⁸

Pokud bychom se pokusili o určité zobecnění vkladů obou tvůrců, scenáristy Procházky a režiséra Kachyni, dojdeme k zajímavé symbióze, kterou dvojice vytvořila a která je pro ni i později charakteristická. Pro „politika“ a „publicistu“ Procházku jsou postavy spíše aktéry symbolických příběhů stojící na pozadí velkých dějin. Na figurách v zástupných situacích ilustruje své myšlenky, kdežto „umělec“ Kachyňa pracuje zejména s uměleckou vizí filmového sdělení. Zde tkví i možné nebezpečí při recepci filmu, a sice že může převážit pocit Procházková konstruktivního myšlenkového obsahu (chce toho tolik závažného sdělit!) nad jinak velice pozoruhodnou formální stránkou.

Film se svou poetikou velice přiblížil k dílům československé nové vlny - uvedl na scénu postavy v mezní situaci, které nebyly ani zdaleka hrdinské, ve filmu sledujeme jejich individuální dramata. V době svého vzniku však především velmi souzněl s potřebou kritického nahlížení na minulost (i aktuální současnost) v rámci obrodného procesu domácí společnosti. Odvaha, s níž tvůrci vyšli proti zavedeným stereotypům komunistické ideologie, byla jedním z důvodů jejich pozdějšího stíhání, v první řadě ideového autora díla Jana Procházky.

²²⁸ Jan Procházka, O čem jsem to vlastně napsal..?, *Nové knihy*, 1967, č. 40, s. 1.

4. Noc nevěsty

Ve filmu *Noc nevěsty* (1967) Procházka stále zůstává na moravském venkově, dějem se však posouvá v čase do poválečné doby, konkrétně do roku 1950. Na pozadí baladického příběhu ukazuje násilné prosazování kolektivizace a útlak katolické církve včetně vytěšňování náboženství ze života věřících.

Film je velmi přesnou ilustrací tehdejší situace a reálných důsledků zásadních politických, společenských a ekonomických proměn poválečného Československa. Dílo vybočuje z dosavadní linie oficiálních výkladů událostí, podle kterých destruktivní opatření v rámci revolučního přechodu k socialismu „přispěla k rozbití starého buržoazního státního aparátu a k budování aparátu nového, lidově demokratického.“²²⁹ Všechny tyto násilné „akce“ řídilo vedení komunistické strany, zaštitěno masami pracujících, pod přísným dohledem Moskvy, a byly prováděny bez ohledu na reálnou aplikovatelnost sovětských metod na československou společnost.

Majetkové úpravy, vykonané v rámci pozemkových reforem, změny v hospodaření nastolené kolektivizací i proměny tradičního postavení církve, která byla po roce 1945 tvrdě perzekuována, výrazně ovlivnily život venkovského obyvatelstva. Pro lepší pochopení situace venkova je třeba nejprve připomenout klíčové politické události a dále je nutné osvětlit tehdejší stupňující se represivní vztah státu k církvi, který je ve filmu rovněž částečně reflektován.

4.1 Proces kolektivizace

Už za války panovala u exilové československé politické reprezentace shoda, že v zemědělství musí dojít ke strukturálním zásahům do ekonomiky i sociálních vztahů (bylo nutné také vyřešit problém s majetkem po odsunutých Němcích). Vedle rozsáhlého znárodnování se plánovala pozemková reforma, která měla být součástí nové zemědělské politiky. Ta vedla k potlačení vlivu agrarismu na vesnici, v novém systému politických stran (Národní frontě) tedy agrární strana, největší předválečná partaj a tehdejší hlavní opora venkova, už nefigurovala.²³⁰ V zemi tak chyběla silnější pravicová protiváha bránící tradiční zájmy rolnictva.²³¹

²²⁹ *Dějiny KSČ*, Praha: Nakladatelství Svoboda Praha 1976, s. 228.

²³⁰ Její odstranění bylo zdůvodněno tím, že měla být nejvíce odpovědná za kapitulaci Československa.

²³¹ Existovala tu ještě strana lidová, ta však v Národní frontě představovala nejslabší článek.

Po válce byla třetina veškeré půdy zkonfiskována a přidělena chudším vrstvám a drobným rolníkům (což výrazně proměnilo i skladbu vesnice). Vyvlastňování půdy v několika etapách silně oslabovalo kapitalismus v československém hospodářském životě. Podle komunistů si široké vrstvy pracujících „uvědomovaly, že vina na válce a okupaci padá na celé přežilé kapitalistické zřízení,²³² a tyto kroky byly prezentovány jako další „porážka buržoazie“. Došlo však k rozdrobení polí v takové míře, že nebyl sledován ekonomický význam reformy, a nezůstaly zachovány pozemky zajišťující potřebné dodávky obilí. Snaha o nové vytváření větších celků cestou nucené kolektivizace se pak jevila jako nutné vyústění pozemkových reforem. Ve skutečnosti však šlo o politický kalkul.

Cíl programu KSČ spočíval v nastolení společného socialistického vlastnictví, což předpokládalo potlačení tradice vlastnictví soukromého. Komunisté navíc chtěli po vítězství v únoru 1948 ovládnout a využít nižší rolnické vrstvy k naplnění záměru likvidace třídy větších sedláků.²³³ Byly zavedeny diferenciované výkupní ceny za zemědělské výrobky,²³⁴ další důležitou změnou v sociálně ekonomické oblasti bylo znárodnění bank, průmyslu, dolů a pojišťoven pomocí dekretů. „Znárodnění a pozemková reforma změnily československou společnost. Nejsilnější ekonomickou silou se stal stát a společnost se nivelizovala.“²³⁵

V dubnu 1947 byl vyhlášen zemědělský program KSČ, tzv. Hradecký program (třetí etapa pozemkové reformy), jehož podstatou byla revize první pozemkové reformy z roku 1919 a plán nové pozemkové reformy, která měla konfiskovat veškerou půdu s rozlohou nad 50 ha. S revizí souhlasily všechny strany, novou reformu však chtěli jen komunisté vedeni zásadou: „půda patří těm, kdo na ní pracují“, což rozpoutalo „boj drobného rolnictva“ za revizi reformy. To vyvolalo další rozpor mezi komunisty a ostatními stranami. Podobné poválečné neshody komunisté vždy interpretovali v duchu tvrzení, že nekomunistické strany chtějí „zastavit revoluční proces a obnovit předmnichovské poměry.“²³⁶

Československo pod nátlakem Moskvy odmítlo Marshallův plán, komunisty vykládaný jako snaha o „hospodářské a politické podmanění jednotlivých zemí a potlačení revolučního dělnického hnutí,²³⁷ a to i přes první náznaky ekonomické a politické krize umocněné suchem léta 1947. V zemědělství vznikly obrovské ztráty, rozvinul se černý trh, v

²³² Václav Husa, *Dějiny Československa*, Praha: Orbis 1961, s. 445.

²³³ Reformní procesy socializace venkova byly rovněž podporovány zemědělskou politikou komunistických stran ve Střední Evropě.

²³⁴ Smysl těchto úprav byl také politický: „cenové skupiny měly napomáhat k diferenciaci a vytvářet dělicí čáry mezi jednotlivými vrstvami a i tím narušovat dosavadní vazby na vesnici.“ Srov. Vojtěch Mencl, Miloš Hájek, Milan Otáhal, Erika Kadlecová: *Křížovatky 20. století*. Naše vojsko, Praha 1990, s. 220.

²³⁵ *Dějiny KSČ*, Praha: Svoboda 1976, s. 221.

²³⁶ Tamtéž, s. 225.

²³⁷ Tamtéž, s. 241.

zemi se rozšířila všeobecná nespokojenost. Obilí do Československa dodal Sovětský svaz a řešení kritické situace měla přinést kolektivizace dle jeho vzoru.²³⁸

KSČ razila heslo „Ať platí bohatí“, jehož realizaci měla umožnit i milionářská dávka vybrána na úhradu škod způsobených suchem. Komunisté se i přes výhrady uvnitř strany na opatření dohodli se sociálními demokraty a nakonec i s národními socialisty, což bylo kritizováno ostatními stranami - vadilo jim formování marxistického bloku. Vypukla krize Národní fronty, jež vyvrcholila demisí nekomunistických ministrů, kteří rétorikou KSČ provedli „rozvratnický plán“²³⁹, a následným převzetím moci komunisty v únoru 1948.

Po Únoru komunisté chtěli „očistit vládu od reakce“²⁴⁰. Vypracovali novou ústavu a zákon o dalším znárodnění a o nové pozemkové reformě. Začalo dlouhé období „základních transformací, které lze charakterizovat jako nepřetržitou a stále se stupňující komunistickou ofenzivu proti takřka všem tradičním společenským formám a strukturám, které u nás zrály po celé předchozí století.“²⁴¹ V letech 1948 – 1950 pokračovaly rozhodné kroky KSČ k uskutečňování koncepce socialistického budování, roky 1950 – 1953 pak přinesly období tvrdé negace ve znamení formování československé společnosti podle těsného stalinského modelu.

Po únorových událostech zavládla všeobecná nespokojenost s dosavadními výsledky revoluce. Vážný problém představovalo právě zemědělství, v němž nebylo dosaženo potřebné produktivity (také kvůli suchu). Po druhé pozemkové reformě byl snížen rozsah tržního obilí, výkupní systém stále pracoval starými, neefektivními metodami, bylo brzděno dodávání strojů, docházelo k problémům v zásobování.

V květnu 1949 Gottwald vyzval k plnění pětiletky na konci roku 1948 Národním shromážděním jako zákon. Byl vznesen požadavek na omezení a zatlačení kapitalistických prvků zejména v obchodě a Gottwald vyjádřil i další zásadní snahu komunistů: „Pro socialismus musíme získat i vesnici.“²⁴² V KSČ převažovala představa, že se státní statky a strojní stanice stanou příkladem malým rolníkům. Slučováním družstev mělo dojít k jejich sjednocení a k zavedení společné velkovýroby. Združstevnění vesnice, kde byla KSČ stále nejslabší, se však ukázalo jako těžký úkol. Rolníci a statkáři zastávali rozhořčené postoje,

²³⁸ V SSSR existovaly dva typy velkých zemědělských podniků - sovchoz, státní farma, a kolchoz, družstevní farma.

²³⁹ *Dějiny KSČ*, Praha: Svoboda 1976, s. 246.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 248.

²⁴¹ Vojtěch Mencl, Miloš Hájek, Milan Otáhal, Erika Kadlecová, *Křižovatky 20. století*, Praha: Naše vojsko Praha 1990, s. 238.

²⁴² Tamtéž, s. 241.

kromě toho tu působil také bojovný vliv církve a všeobecný strach, že kolektivizace proběhne násilně jako v předválečném Sovětském svazu.

V únoru 1949 byl schválen zákon o JZD, který slučoval dosavadní družstva, ale nedělo se nic převratného, protože bohatí rolníci stále vlastnili stroje a potahy (což jim zajistilo reálnou technickou a ekonomickou moc nad zbytkem vesnice). Střední rolníci se chtěli v následujících dvou letech odškodnit za ztráty, a tak se přiklonili k černému trhu a k bohatým rolníkům, což bránilo zakládání JZD; podle komunistů s obilím spekulovali, „aby je mohli podloudně draho prodat a nemuseli plnit dodávky státu.“²⁴³ Chyběly také pracovní síly a rostly náklady na mzdy. Krize se prohlubovala.

Na konci roku 1949 vyšlo nařízení o posilování Státních strojových stanic - nucený výkup strojů od soukromníků, což pozice rolníků podlomilo. Útěchou jim mohlo být, že na rozdíl od Sovětského svazu měli možnost vstupu do družstev a také jim byla dostupná pětina míst v předsednictvu.²⁴⁴ Odstupňování typů družstev zajistilo nenásilný přechod, převažovala dobrovolnost, avšak výsledek přesto nebyl příliš pronikavý. V KSČ proto posílili radikálové, kteří si následně vyžádali tvrdší metody.

V letech 1951 – 1952 nastala rychlá kolektivizační vlna, pro růst však neexistovaly materiální předpoklady a nebraly brány v úvahu reálné možnosti země. Ke vstupu do JZD rolníky donutil nedostatek pracovních sil, tlak daňového šroubu, vliv měla stálá agitace a demonstrativní násilí na kulackých živlech. Výsledkem byl ovšem také odliv lidí ze zemědělství. Násilné zabírání soukromé půdy a majetku v lidech vyvolalo silné rozhořčení, narušilo všeobecnou morálku obyvatelstva a tento stav vesnici uvrhl do hluboké deprese.

4.2 Stát a církve v letech 1945–1950

Vztahy mezi Československem a Vatikánem byly po válce komplikované, problémy pramenily i z pozemkové reformy týkající se církevní půdy a majetku – představovala útok státu na církve a její omezování. Navíc v poválečné vládě figurovaly tři strany, které „tradičně neprojevovaly dobrý vztah ke katolické církvi“²⁴⁵ – komunistická, sociálně demokratická a národně socialistická. Komunisté se až do roku 1948 vyhýbali přímému konfliktu, po převratu

²⁴³ Václav Husa, *Dějiny Československa*, Praha: Orbis 1961, s. 449.

²⁴⁴ Vojtěch Mencl, Miloš Hájek, Milan Otáhal, Erika Kadlecová, *Křížovky 20. století*, Praha: Naše vojsko 1990, s. 244.

²⁴⁵ Karel Kaplan, *Státní církevní politika*. In: Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církve v roce 1950*, Sborník příspěvků z konference pořádané Českou křesťanskou akademií, Ústavem pro soudobé dějiny, Centrem pro studium demokracie a kultury ve spolupráci s Arcibiskupstvím pražským dne 21. června 2000 v Emauzském klášteře v Praze. Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000, s. 11.

však chtěli ovládnout všechny nástroje s nejen politickým vlivem. Dalším úkolem tedy bylo podřídit si církev bez ohledu na její společenské poslání. V postoji KSČ i Vatikánu se rovněž promítal mocenský boj a rozložení sil v tehdy zuřící Studené válce.

Zápas komunistického režimu v Československu o podřízení církve probíhal ve dvou etapách. V prvním období mezi únorem 1948 a dubnem 1949 ještě převažovaly snahy o dohodu, komunisté požadovali, „aby představitelé církve vyhlásili loajalitu režimu“²⁴⁶ a to i přesto, že církev současně utlačovali řadou opatření.²⁴⁷ Vystala však řada konfliktů a v komunistickém táboře převážil radikální směr řešení otázky.

Ve druhé etapě boje tedy komunisté přešli k otevřenému konfliktu, rozvinuli zápas o mocenské podřízení církve, v němž církev neměla šanci. Vláda disponovala všemi prostředky potřebnými k tažení proti ní - státní aparát, zákonodárnou i výkonnou moc, školy, tisk, rozhlas, měla i své informátory v církvi. Vatikán veřejně označila za agenta imperialismu.²⁴⁸ Za této situace se ani žádné nekatolické církve za katolickou nepostavily.

Komunisté zahájili církvi neschválenou Katolickou akci, která měla převést boj „o církev do církve samé“.²⁴⁹ Narušila sice vztahy mezi biskupy a věřícími, svou úlohu však nesplnila. Byla tedy nařízena internace postupně všech biskupů a dalším nástrojem moci byli tzv. vlastenečtí kněží, sekta podporující státní církevní politiku (ovšem bez výraznějšího vlivu). A především zde existovala i početná skupina těch, kteří proti režimu a politice nijak nebojovali, a tím pozici církve oslabovali.

Od roku 1949 byla přijata řada mocenských opatření: omezení a zákaz tisku Katolických novin, odejmutí vedení matrik, zákaz provádět církevní obřady mimo kostel, poutě, procesí a jiné obřady na základě povolení úřadu, omezení a kontrola výchovy kněží, překážky při vyučování náboženství na školách, zvláště ostrá byla likvidace řeckokatolické církve, internace příslušníků mužských řádů a zásah proti ženským řádům, čistky přitom prováděly akční výbory.²⁵⁰ Při Ústředním akčním výboru Národní fronty byla zřízena

²⁴⁶ Tamtéž, s. 12.

²⁴⁷ V KSČ se vyprofilovaly dva směry ve vztahu k církvi: představiteli radikálního proudu byli Alexej Čepička a Antonín Zápotocký, zatímco Klement Gottwald se snažil o vzájemnou domluvu, například na základě plánovaného vytvoření národní církve. Nadále přetrvával problém s katolickou příslušností mnoha členů KSČ, zejména na Slovensku.

²⁴⁸ Karel Kaplan, *Státní církevní politika*. In: Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církev v roce 1950*, Sborník příspěvků z konference pořádané Českou křesťanskou akademií, Ústavem pro soudobé dějiny, Centrem pro studium demokracie a kultury ve spolupráci s Arcibiskupstvím pražským dne 21. června 2000 v Emauzském klášteře v Praze. Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000. s. 16

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 17.

náboženská komise, která měla uspořádat vztahy mezi církví a státem, již předsedal stoupenec radikálního proudu Alexej Čepička.²⁵¹

Další závažná opatření představovaly církevní zákony z října 1949, jež ustanovily hospodářskou závislost kněží na státu. Byl vytvořen mocenský útvar tvořený systémem státních úřadů, který rozrušoval organizaci církve a nakonec ji ovládnul. Při akcích státní bezpečnosti, veřejné bezpečnosti a lidových milicí v dubnu 1950 byly přepadány a vysídlovány mužské kláštery. Později začaly platit vyhlášky týkající se majetku a byl ustaven náboženský fond. Řeholníci byli převezeni do „centralizačních táborů“ (většinou v pohraničí), odtud pak do pomocných technických praporů Čs. lidové armády nebo do „výroby“. V letech 1950–1951 probíhala zatýkání a byly vedeny soudní procesy s představiteli řádů.²⁵²

Řeholnice postihlo záhy totéž. Byly internovány do tzv. charitativních domovů, musely změnit zaměstnání a pracovat často bez nároku na mzdu.²⁵³ Současně však „ani mužské, ani ženské řehole nepřestaly v Československu v průběhu komunistického režimu právně existovat.“²⁵⁴

Zásahy byly vedeny i proti nekatolickým církvím. Kněží museli podepsat slib věrnosti státu, aby mohli vykonávat funkci a dostávat plat. V letech 1950 až 1989 bylo běžné odnímání tzv. státního souhlasu duchovním a kazatelům. Jako přechodně účinná obrana fungovala „tajná fakulta“, skrytá církev působící vedle oficiální.

²⁵¹ Václav Vaško: *Církev v zápasu s komunistickou totalitou na počátku 50. let*, s. 101. In: Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církev v roce 1950*, Sborník příspěvků z konference pořádané Českou křesťanskou akademií, Ústavem pro soudobé dějiny, Centrem pro studium demokracie a kultury ve spolupráci s Arcibiskupstvím pražským dne 21. června 2000 v Emauzském klášteře v Praze, Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000.

²⁵² Srov. Jiří Rajmund Tretera O.P.: *Nová právní situace církví a náboženských společností v roce 1950*, s. 31. In: Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církev v roce 1950*, Sborník příspěvků z konference pořádané Českou křesťanskou akademií, Ústavem pro soudobé dějiny, Centrem pro studium demokracie a kultury ve spolupráci s Arcibiskupstvím pražským dne 21. června 2000 v Emauzském klášteře v Praze, Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000.

²⁵³ Postihy ženských klášterů se zabývá Edita Mendelová O.P. ve stati *Perzekuce ženských řeholí v r. 1950*. In: Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církev v roce 1950*, Sborník příspěvků z konference pořádané Českou křesťanskou akademií, Ústavem pro soudobé dějiny, Centrem pro studium demokracie a kultury ve spolupráci s Arcibiskupstvím pražským dne 21. června 2000 v Emauzském klášteře v Praze, Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000. „Před zábořem v r. 1950 žilo v Československé republice okolo 11 000 řeholnic ve více než 800 domech v provinciích české, slovenské, československé, případně německé.“ (s. 84). Ministerstvo kultury vydalo předpisy o přestěhování kláštera na nové místo, ale ve skutečnosti šlo o vystěhování. Akce proběhla ve dvou etapách, v dubnu a v září 1950, kdy byly oddělovány představené od podřízených a novicky a kandidátky byly posílány domů. Řeholnice mohly pracovat v továrnách, výjimečně pečovat o staré a nemocné, byly však i případy zatýkání a věznění.

²⁵⁴ Jiří Rajmund Tretera O.P.: *Nová právní situace církví a náboženských společností v roce 1950*, s. 31, In: Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církev v roce 1950*, Sborník příspěvků z konference pořádané Českou křesťanskou akademií, Ústavem pro soudobé dějiny, Centrem pro studium demokracie a kultury ve spolupráci s Arcibiskupstvím pražským dne 21. června 2000 v Emauzském klášteře v Praze. Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000.

I přes veškeré restriktce namířené proti církvi se komunistům nepodařilo „oddělit kněze od biskupů a církev a věřící od Vatikánu a papeže.“²⁵⁵ Církev sice utrhla rány, ale komunistická moc nedokázala uskutečnit svůj cíl: vytvořit národní církev odtrženou od Říma a od hierarchie. Přesto věřící pocíťovali tlak vyvíjený komunisty na církev a liturgické obřady byly v poválečném Československu značně omezovány. Šlo o další oblast, která byla soustavně deformována útlakem komunistické moci.

4.3 Téma v českém filmu

Obrazy kolektivizace se v domácí filmové tvorbě objevovaly již před uvedením *Noci nevěsty*.²⁵⁶ Reformní opatření byla zprvu samozřejmě nazírána optikou přísně stanovenou komunistickým režimem, tedy v rámci zásad budovatelským sorealismem a změny prováděné na venkově byly prezentovány bezvýhradně jako pozitivní. Plakátoví hrdinové zprvu nadšeně budovali socialismus a úspěšně bojovali se zavrhanou reakcí. Filmy postupně odhalovaly i dříve zamlčované nedostatky a postupně se zbavovaly ideologického nánosu. Ve druhé polovině 60. let, v období politického „tání“, již vznikaly kritické reflexe, často zároveň umělecky pozoruhodné vize tohoto tématu.

Mezi budovatelské agitky stalinistické éry přitom patří i díla z rané tvorby režiséra *Noci nevěsty* Karla Kachyni. Společně s Vojtěchem Jasným, spolužákem z FAMU, natočil hned dva takové propagační filmy s politickým obsahem. Oba mladí filmaři pocházeli z moravského venkova, takže k tématu hospodaření na vesnici měli i osobní vztah. Ve středometrážním absolventském filmu *Není stále zamračeno* (1950) přichází do krušnohorského pohraničí na státní statek v rozkladu nový správce, uvědomělý komunista, který jej i přes nejrůznější problémy dokáže pozvednout. V další agitce s názvem *Neobyčejná léta* (1952) je sledován život v jihočeské vsi Vyhnanice, kde se s úspěchem kolektivně hospodaří. Ve filmech byly použity pozoruhodné dokumentární postupy (zčásti tak byli zachyceni skuteční, upřímně nadšení družstevníci v autentickém prostředí), děj však byl do značné míry i inscenován a do díla byla vložena ideologická fabulace (například fiktivního proradného kulaka ve filmu představoval loajální občan). Jasný se k příběhu Vyhnanic znovu vrátil mnohem později, když se po padesáti letech vydal do obce a setkal se tu s pamětníky

²⁵⁵ Karel Kaplan, *Státní církevní politika*, s. 20. In: Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církev v roce 1950*, Sborník příspěvků z konference pořádané Českou křesťanskou akademií, Ústavem pro soudobé dějiny, Centrem pro studium demokracie a kultury ve spolupráci s Arcibiskupstvím pražským dne 21. června 2000 v Emauzském klášteře v Praze. Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000.

²⁵⁶ Mj. kolektivizaci v českém filmu se zabývá diplomová práce Petra Slintáka *Poválečná proměna venkova a český hraný film 1945 – 1970*, FF UK 2003.

natáčení.²⁵⁷ Agitkou byl i krátký film *Anděla* z Jasného povídkového filmu *Touha* (1958), ve kterém tvrdohlavá soukromá hospodářka nakonec pochopí výhody vstupu do družstva.

Oba režiséři se s těmito morálními „přešlapy“ mladických let vyrovnali svými pozdějšími filmy, ve kterých uplatnili na problematiku již odlišný pohled, oprostěný od dřívější idealizace. Kachyňa tak učinil v úvodu *Noci nevěsty*, do kterého vložil přímý odkaz na svou ranou tvorbu, ve scéně, v níž kontrastuje naivní vize neschopného agitátora s daleko prostší a složitější realitou.

Jasnému pokus o nadhled v satirické komedii *Procesí k panence* (1961) o nesnázích při zakládání jednotného družstva příliš nevyšel. Na kolektivizaci zde není pohlíženo jako na něco negativního a postavy agitátorů byly naopak záměrně polidšťovány. Ve filmu je také přítomna reflexe pozůstatků venkovské nábožnosti - jako akt odporu se zde uskuteční hromadné procesí. V mnohem závažnějším duchu pak téma líčí v poetické kronice jedné vesnice nazvané *Všichni dobří rodáci* (1968), která v silně lyrizujících popisech přináší již pravdivé svědectví o poválečných událostech. Kachyňa a Jasný se v těchto filmech nesnažili pouze o přehodnocení národní minulosti, ale v rámci profesní sebereflexe též o revizi vlastní dřívější tvorby.

Specifickou skupinu raných filmů o kolektivizaci tvoří snímky z prostředí pohraničí, kde byla družstva po válce zakládána s cílem obnovy vysídlených oblastí. Patří mezi ně už zmíněná prvotina Kachyni a Jasného *Není stále zamračeno* nebo *Ves v pohraničí* (1948) Jiřího Krejčíka. Popisují ztížené podmínky budování na těchto často národnostně komplikovaných územích.

Filmy z 50. let zobrazují události kolem přeměn venkova s příslušným ideologickým nábojem. Přerod vesnice líčí například typická agitka *Cesta ke štěstí* (1951) s Jiřinou Švorcovou v hlavní roli traktoristky, která přesvědčuje starší generaci o správnosti rozorání mezí. Boj za „novou socialistickou vesnici“ popisuje Krejčíkova *Frona* (1954). Masový přechod v zemědělství od malovýroby k velkovýrobě zobrazuje *Usměvavá zem* (1952) Václava Gajera. Filmy s prostými dějovými zápletkami seznamují s nesnázemi, s nimiž se družstevníci potýkají, a prezentují dobré výsledky, které přineslo následování sovětských praktik v zemědělství.

²⁵⁷ O této zkušenosti režiséra Jasného byl v roce 2004 natočen televizní dokument Karla Hynie *Návrat do neobyčejných let*. Starý filmař ve Vyhnanicích se podivuje nad neblahými proměnami - zemědělské družstvo je v troskách. Setkává se s aktéry filmu, vzpomínají na chvíle natáčení a společně sledují původní film. Jasný si za mnohým z filmu stojí, v přesvědčení, že by mohl být pěkným dokumentem doby, kdyby do něj nebyly vkládány propagandistické prvky. Místní lidé tvrdí, že družstvo skutečně pozvedlo jejich život, tak jak to prezentoval film.

Mimo tento proud se řadí pozdější drama *Cesta hlubokým lesem* (1963) Štěpána Skalského, příběh dvou přátel komunistů, jejichž názory se dramaticky střetávají v rozjitřené době združstevňování. Scénář Jaroslava Dietla (jeho první vážné drama), se vrací do 50. let a vychází ze skutečných zpráv o diverzích na Šumavě. Snímek se od ostatních děl výrazně liší, protože se již snaží vypořádat s problematickou minulostí.

Další filmy už neukazují samotné zakládání družstev, ale pozdější problémy v jejich fungování - neodborné vedení, špatnou pracovní morálku nebo majetkové delikty. Některé snímky už bez příkras vidí přehmaty a chyby vyplývající ze samotné myšlenky kolektivizace. O stavu združstevněné vesnice hovoří odvážně realistická *Velká samota* (1959) Ladislava Helgeho či *Zelené obzory* (1962) Ivo Nováka podle scénáře Jana Procházky. Inženýr-agronom v nich odchází z města do pohraniční vsi, kde najde zpustlé a rozkradené hospodářství. S nadšením se vrhne do práce, nakonec je však surově zbit místními lidmi, jimž byl nepohodlný. Pokusem o pravdivý, byť ve výsledku nepřiliš věrohodný pohled na aktuální problémy družstva, jsou *Handlíři* (1963) Zdenka Sirového. O úpadku státního statku vypráví také drama Zbyňka Brynycha *Neschovávejte se, když prší* (1962). Ve filmech se rovněž objevuje téma rozkrádání společného majetku vesnice jako výraz morálního úpadku obyvatel, například v komedii *Žalobníci* (1960) Iva Nováka nebo ve filmu *Kráľci ve vysoké trávě* (1961) Václava Gajera.

Filmy druhé poloviny 60. let se pouštějí do ještě odvážnější kritiky. Na *Velkou samotu* Ladislava Helgeho v mnohém navazuje jeho *Stud* (1967), který rovněž líčí problémy v jednom JZD. Funkcionář v něm stoupal na společenském žebříčku a vždy se spokojil s povrchním pohledem na skutečnost, tato situace však vygraduje v neudržitelný stav a totální krizi jeho osobnosti. Až po uvedení *Noci nevěsty* vznikl další zásadní příspěvek k tématu, natočený podle předlohy Evy Kantůrkové na sklonku 60. let, *Smuteční slavnost* (1969) režiséra Zdenka Sirového. Film se odehrává ve dvou časových rovinách, v té první je vystěhován odbojný sedlák, ve druhé sledujeme okolnosti jeho pohřbu, který mu chce vdova uspořádat a kterého se obávají místní funkcionáři. Smuteční průvod se zde stává aktem nesouhlasu celé vesnice s novými poměry.

Analogickou tematiku kolektivizace i stejnou hrdinku, řádovou sestru pracující v JZD, najdeme i v pozdějším slovenském snímku Štefana Uhra *Tři dcery* (1968), který rovněž líčí združstevňování jedné vesnice.

4.4 Novela *Svatá noc*, film *Noc nevěsty*

Drama *Noc nevěsty*, stejně jako předchozí filmy natočené podle scénářů Jana Procházky, doprovázelo také vydání příběhu v knižní podobě. Novela s obměněným názvem *Svatá noc* tentokrát vyšla netypicky ještě před uvedením filmu do kin. Přestože text knihy je téměř totožný s textem literárního scénáře, při jeho filmové adaptaci došlo k určitému posunu, mezi knihou a filmem nevzniklo už takové souznění, takže jejich vyznění je u Procházky nezvykle, do značné míry rozdílné.

Procházka vztah k venkovu získal díky svému rodinnému původu. Přestože v dospělosti působil v Praze, do rodných Ivančic se vracel a byl přímým svědkem mnoha proměn života na vsi. Své prózy proto často zařazoval právě do vesnického prostředí a řešil v nich různá témata. Společným hospodařením se zabýval od počátku své tvorby, přičemž jeho pohled na kolektivizaci a na její důsledky se s postupem času proměňoval, tak jak se měnily jeho názory na obecnou situaci v zemi.

O zemědělských družstvech psal již v tendenčních, socrealistických novinových a časopiseckých agitkách. Ve stejném duchu se pak nesla i jeho knižní prvotina *Rok života* (1956), soubor nevýrazných budovatelských povídek s jednoduchým dějem z brigád mládeže.

Výraznější autorský posun a úrok mimo linii schematické prózy představuje jeho novela *Zelené obzory* (1960). Dějištěm sice zůstává na statku v pohraničí a hrdina opět řeší pro díla socialistického realismu typické pracovní problémy hospodářství, rámcový příběh a situace postav jsou však již více problematizovány a děj je obohacen o výraznou milostnou rovinu a přírodní motivy. Najdeme zde také pro Procházku typické střídání časových rovin. Látku zfilmoval pod stejným názvem v roce 1962 režisér Ivo Novák.

V povídkách *Závěj* a *Lítost* (1961) se opět objevuje prostředí JZD a spisovatel v nich znovu uplatňuje jeho dobrou znalost. Tato socrealistická díla obdařil autenticitou, představují tak výrazný mezník v jeho tvorbě. Jde již o zdařilé psychologické sondy s hrdiny outsidersy, kteří příliš nezapadali do šablon socrealistického umění právě svou opravdovostí.²⁵⁸ Novela *Lítost* byla později přepracována jako námět k filmu Karla Kachyni *Pouta*, jímž se v roce 1961 započala významná spolupráce tvůrčí dvojice. V něm je již patrné napětí mezi budovatelskými motivy a psychologickou studií „nehrdinného hrdiny“, který působí na statku jako veterinář (Radovan Lukavský). Dílo se však ještě drží některých schematických stereotypů: hlavní hodnotou je socialistická morálka společnosti, problémy družstva zde

²⁵⁸ Srov. Václav Černý: *O Janu Procházce (zkratkový portrét in memoriam)*. In: Václav Černý, *Eseje o české a slovenské próze*, Praha: Torst 1994, s. 56-58.

zdárně řeší schopná komunistka (Jiřina Švorcová), dávná láska veterináře, se kterým se nyní po letech opět sblíží. Jeho manželka, otrávená majetnická panička z rodiny bývalého továrníka, je naopak jednoznačně zápornou postavou se špatnými „návyky bohatých“.

V roce 1965 Procházka vytvořil filmovou povídku *Alumíniová noc*,²⁵⁹ kterou však už více nerozpracoval. Je přiložena v dokumentaci k filmu *Noc nevěsty* a pro film představovala částečné východisko. Problém nevhodnosti dodržování tradice půlnoční mše a z toho vyplývající ideový střet je tu o to závažnější, protože liturgického aktu se pravidelně účastní sám předseda prosperujícího družstva. Procházka v této vesnické próze pracuje s retrospektivami ve formě vzpomínek na dobu zakládání družstva. Opět tedy uplatňuje princip přehodnocování dřívějších událostí.

Ve *Svaté noci* se autor vrátil o mnoho let nazpět do roku 1950, v němž časově probíhá celá příběhová linie. Ve vsi Týnec se pod dohledem komunistického předsedy Picina otevírá společné zemědělské družstvo. Statkáři, dříve zvyklí hospodařit na svém, nesou nucenou kolektivizaci dobytka s nelibostí. Konvalinka, jeden z nich, raději svá zvířata postřílí a nakonec se sám zabije. Do této situace se ze zrušeného kláštera do rodné obce vrací jeho dcera, jeptiška zvaná Slečna, a začne pracovat v obecním prasečinci.

S jejím příchodem se rozehrává hlavní část dramatu, ve kterém se střetávají politické a náboženské ideologie a různé formy moci. Jeho aktéry jsou postavy, které zároveň fungují jako nositelé určitých idejí a hodnotových systémů daného časoprostoru (venkov raných 50. let). Jejich vztahy a situace vzájemných konfliktů odrážejí i obecné naladění tehdejší československé společnosti a ilustrují zejména aktuální problémy venkova. Do politicky zatížené přítomnosti zasahují také duchovní tradice, ještě udržované nebo nově ožívované. Zdůrazňují baladické ladění díla, které je dáno ponurostí děje s očekávaným tragickým koncem bez větší katarze.

Vyprávění je v knize členěno do číslovaných kapitol (za použití římských číslic, stejně jako v úvodní dataci, což evokuje historičnost díla a odvěkost určitých dějů) s názvy tvořenými nejčastěji jménem postavy, která je současně jejím hlavním aktérem. Nebo v nich jsou použita biblická spojení (První protivěství, Rouhání, Svatokrádežné žehnání Kristem), takže děj knihy se výrazně pojí i s biblickou tematikou. Členění textu, které najdeme ve stejné podobě i v literárním scénáři,²⁶⁰ výrazně přispívá k vnitřní dynamice. Gradaci napětí posiluje i zkracování rozsahu kapitol v závěru. Procházka rafinovaně vykresluje postavy a zručně

²⁵⁹ Archiv Barrandov Studio, a.s. Sběrka scénářů, *Noc nevěsty*. Povídku *Alumíniová noc* tvoří šest stran strojopisu.

²⁶⁰ Jan Procházka, Karel Kachyňa: *Noc nevěsty*, literární scénář. FSB, 1966, TS Šmída-Fikar, 183-66-ka.

popisuje jednotlivé dějové situace, lyrické pasáže střídá s epickými. Vyjadřuje se expresivním jazykem, oživovaným zajímavými, někdy až překvapivými slovními spojeními. Jeho drobnokresba dějů a lidí se přitom dá přenést do obecnější roviny. Balada v próze *Svatá noc* byla přijata velmi kladně, obálka knihy byla opatřena krátkou předmluvou od Františka Hrubína. Kachyňův film předcházela velká očekávání.

Literární scénář byl schválen 28. ledna 1966, technický pak 30. září. Natáčení začalo 1. listopadu 1966 a probíhalo s přestávkami až do června následujícího roku převážně na Českomoravské vrchovině v Havlíčkově Borové.²⁶¹ Kachyňa do práce na filmu zapojil i místní občany, herecké naturščiky, kteří svojí aktivní účastí umocnili kritické pojetí filmu. S neherci pracoval i dříve s Jasným v jihočeské vesnici Vyhnanice při natáčení *Neobyčejných let*, tam však obyvatelé vesnice byli propagandisticky využiti. Hráli sice svým způsobem své osobní příběhy, ale ty byly značně zmanipulované.

Podle výrobní zprávy a dobových reportáží práci štábu ztěžovalo mrazivé počasí, více než polovina záběrů byla snímána na sněhu, někdy i za deště, ve vánicích či vichřicích. „Tyto mimořádné podmínky způsobovaly jistě řadu nepřesností zejména ve výkonu herců (z nich dva filmově nezkušení představitelé větších rolí), tvůrčích i technických pracovníků - ale i závady při používání technických zařízení (kamera, vozíky).“²⁶² Bylo spotřebováno mnohem více negativního materiálu, než se plánovalo, a náklady vyšplhaly z původně třímilionového rozpočtu na částku 3 971 497,61 Kč, což se nelíbilo vedení Barrandova. Kachyňovi s kameramanem Illíkem kvůli tomu dokonce hrozilo snížení honoráře, vyšší náklady naštěstí dokázal na příslušných místech obhájit vedoucí výroby filmu Jaroslav Kučera.²⁶³

Distribuce filmu byla pozdržena, což kritizovali i někteří recenzenti,²⁶⁴ a do kin se dostal až 15. prosince 1967. Předtím byl v Čechách uveden pouze na podzimní části Filmového festivalu pracujících (konal se 20. – 26. října 1967), kde jej doplnily filmy *Kristova léta* a *Marketa Lazarová*.²⁶⁵

Úvodní titulková sekvence filmu obsahuje sled dramatických výjevů předjímajících děj: obrazy kradmých pohledů za ojiněným oknem, hořící pušky zapíchnuté ve sněhu, čištění zbraně, kontrola nábojů, černá krajka dámské spodničky nad ženskými stehny, tvář barokního

²⁶¹ Archiv Barrandov Studio, a.s., Sbirka scénářů, Výrobní zpráva filmu *Noc nevěsty* 16006. Rozpočet filmu byl stanoven na 3 237 200 Kčs.

²⁶² Archiv Barrandov Studio, a.s., Dopis od Jaroslava Jelínka z Kontroly rozpočtů z 30. srpna 1967 soudruhu Kovářovi, týkající se překročení plánovaného koeficientu spotřeby negativního obrazu u filmu *Noc nevěsty*.

²⁶³ Archiv Barrandov Studio, a.s., Sbirka scénářů, Výrobní zpráva filmu *Noc nevěsty* 16006.

²⁶⁴ Například Jan Hořejší, *Noc nevěsty*, *Květy* 18, 1968, č. 13, s. 54.

²⁶⁵ Archiv Barrandov Studio, a.s., Sbirka scénářů, Výrobní zpráva filmu *Noc nevěsty* 16006.

anděla v kostele, nabíjení zbraně a namíření její hlavně do kamery, odchod jeptišky do noci v zasněžených polích. Princip koláže těchto fragmentárních záběrů je charakteristický pro celé dílo a tento úvodní kompilát již zahrnuje témata, s nimiž film pracuje.

Motto filmu, pro Procházku typicky efektní obsahem i formou, úderně tepe do aktuální domácí situace, je v něm použita i „atraktivní“ slovní hříčka: *Je nám líto, že už dávno nejsměšnější, ani nejmutnější, nejsou jenom činy bláznů...*

První záběry tváře duchovního, který si nasazuje brýle, než vyhlédne z okna na náves, symbolizuje snahu o „ostré“ vidění skutečnosti, tedy o pravdivý pohled na zobrazované události. Orosená, namrzlá či jinak zastřená okna se ve filmu objevují, představují symbolický leitmotiv, který však není příliš srozumitelný. Je možné, že okna přeneseně oddělují domácí prostředí postav a jejich ideje od okolního světa a oficiálních soustav názorů. Při pohledu skrz ně není vidět vše, snadno tak něco (ideje) zůstává (oboustranně) zakryto, nedojde k pochopení celku (ideologie).

Scéna slavnostního otevření družstva a následné zabavování dobytku představuje působivý prolog celého vyprávění. Předseda Picin stojí (na dřevěném podstavci, protože je výrazně malého vzrůstu) v podzimní deštivý den na návsi před nastoupenými, kteří si ho měří nedůvěřivým pohledem. Komunista jim cosi vykládá za mocné gestikulace, ovšem bez reálného zvuku. Obsah jeho slov vyjadřují obrazové ilustrace, které byly vloženy jen do filmu, v předloze je nenajdeme. Zobrazují představy o dokonale, až nadsutečně prosperujícím kolchozu, ve kterém je hojnost plodin i zvířat a všichni tu spokojeně pracují na společném díle. Tyto výjevy doprovázejí veselé melodie trubek s jasnými tóny, přičemž hudba jde mírně přes švy záběrů a přesahuje do přítomné roviny, ve které dominuje zvuk dopadajících kapek hustého deště. Jsou to obrazy jakoby vypůjčené z dobového týdeníku či z raných Kachyňových dokumentů, mají však v sobě i prvky nadsázky – lidé elán a nadšení přehrávají, úroda obilí je nereálně velká apod. Zveličování v těchto obrazech je ještě zřejmější v kontrastu se záběry reálného děje, kde titíž lidé stojí v pošmourném dni schouleni pod deštníky na bahnitě návsi. Kamera je nesnímá jen z odstupu jako jednolitou masu, ale v detailech si všímá i jejich vrásčité rukou a tváří. Všichni působí ve srovnání se svými imaginárními energickými alteregy velice unaveně.²⁶⁶ Obě roviny se v pasáži několikrát vystřídají, jejich kontrast posiluje kromě obsahu i formálně základní vizualita - přesvětlenost nereálných obrazů je v silném protikladu s tmavými odstíny v obrazu reálné roviny.

²⁶⁶ Podle Pavla Švandy jsou tyto snové scény podobné těm ve filmu *Obchod na korze* a postavy Picina a Brtky se dají srovnat. Myslí si však, že takové „dokumentární“ pasáže do dramatu nepatří, že dramatické ladění díla „ruší“. In: šv (Pavel Švanda), *Když čtyři dělají totéž*, *Host do domu* 15, 1968, č. 4, s. 66–67.

Celá tato „erbovní“ scéna se z celku filmu jakoby vyčleňuje. Odlišuje se svou poetikou od zbývajícího díla a je klíčová nejen pro film, ale i pro Procházkovy kritické soudy obecně. Lze říct, že ilustruje princip jeho úvah o minulosti a přítomnosti. Procházka totiž, podobně jako Picin podával vizi nového uspořádání, ozdraveného, chyb zbaveného – dokonalého – socialismu. Přitom tyto představy byly stejně nereálné jako ty Picinovy o bezchybném hospodářství.

Následuje scéna zabavování dobytka, postupně odváděného na základě seznamu (jméno hospodáře, počet kusů), který čte Picin v kanceláři do místního rozhlasu. Někdo vede přes náves opentlené krávy bez protestu, většina statkářů se však vyjadřuje nesouhlasně. Na poslední chvíli ještě dojí z krav mléko nebo si snaží něco z majetku uchovat. K Picinovi cítí pochopitelně silnou zášť. Do akce je z „výchovných“ důvodů zapojena i třída místních dětí, které pod přísným vedením „spolehlivého“ kantora hospodářům zpívají („Děkujeme, Vám, soudruhu Skovajsi.“). Vzrušené dění bedlivě sleduje oddíl milice. „Absurdní“ je pak přítomnost kapely, která hraje rozzlobeným, právě okrádaným a náhle zchudlým hospodářům „písň na přání“.

Symboličnost novely byla přenesena i do filmu díky přítomnosti „zástupných“ postavotypů a dramatika příběhu spočívá zejména v jejich konfliktních vztazích. Úvodní zabavování soukromého majetku probíhá pod dohledem představitele vládnoucí moci, komunistického předsedy Picina. Ve filmu ho hraje Mnislav Hofmann, kterého Kachyňa objevil v souboru příbramského divadla. Svým zevnějškem se výrazně odlišuje od dřívějších postav agitátorů, kteří byli příkladně kladnými hrdiny. Nízkým vzrůstem (zdůrazňují jej i úhly kamery ve scénách rozhovorů se sedláky) a zkřivenými rysy tváře vypadá nedomrle, až směšně, úsměv budí i jeho kolíbatá chůze (v knize má dokonce hrb). Často hovoří v množném čísle, jakoby za celou vládnoucí reprezentaci a domněle i za celý národ. Ve své nezkušenosti a názorové omezenosti používá komunistické fráze neobratně, upachtěně: („Vodteďka nikdo není už čehý a nikdo nebude hot.“ „Lidi vám řeknou stanovisko, nenechají si plivat na perspektivy. Od nikoho.“)

Jeho hlavním protihráčem je skupina sedláků, kterým se rekvírování majetku pod jeho velením nelíbí. Přirozená síla, nyní potlačovaná, vyzařuje již z jejich fyziognomie statných mužů, zvyklých tvrdě pracovat. V tradiční skladbě vesnice představují movitou vrstvu s odvěkou autoritou, výsadami a právy. Představa, že by měli poslouchat nevýrazného Picina, se jim jeví zcela nesmyslná. Ptají se ho: „My dáme majetek. A co dáš do kolchozu ty?“ Jejich přesila je ve filmu vyjádřena i tím, že se v dějových situacích vyskytují pohromadě, vždy jako kompaktní mocenský blok. Předsedovi se silácky posmívají, ale nakonec se musejí opatření

podříditi. Později, v rámci společného hospodaření, se snaží obohatit drobnými krádežemi obilí – myslí, že uplatňují nárok na to, co jim patří. Picin svou autoritu staví na výhrůžkách, že při vzpouře nechá zasáhnout milicionáře, ve filmu skupinu několika nediferenciovaných uniformovaných mužů se zbraněmi. Dalším spojencem nenáviděného předsedy je učitel, rovněž napojen na vyšší orgány. S třídou asistuje při zabavování zvířat i při pozdějších tajných schůzkách s Picinem a dalšími „prověřenými“ kvůli potlačení zárodku odporu obyvatel. Picina podporuje ještě jeho družka Filipa.

Tradiční zájmy a hodnotové ideály katolické církve ve filmu zpřítomňuje Slečna. Ve filmu ji hraje Jana Brejchová, která do té doby představovala především postavy atraktivních žen. Krása její tváře nápadně kontrastuje s přepjatou zbožností a askezí. Tyto postoje neustále demonstruje svými činy, zdůrazňuje je i ve svých promluvách, přesto může její obsazení mimo typ působit trochu nevěrohodně. Její nová role v rámci vesnice - krmičky vepřů - vyjadřuje tragický osud duchovenstva v poválečném Československu. Dalším zástupcem duchovní moci je kněz (Josef Kemr). O jeho minulosti nic nevíme, nyní je zcela loajální k režimu a dohlíží proto na dodržování represivních opatření, spočívajících zejména v omezování rituálů. Věřící, tradičně široká základna vesnických obyvatel, jsou novými poměry zmateni. Se svými duchovními potřebami se obracejí na Slečnu, jejich adorace jeptišky se postupně zvrhne do fanatismu, podobnému zaslepené zaujatosti Picina komunistickými ideály. Z davu věřících se v těch chvílích stává „stádo ovcí“, které se nechá bezmyšlenkovitě řídit (Slečna toho však nezneužívá, chová se stále v souladu s naukou a naslouchá božím vnuknutím). Obrat k víře široké masy lidí vyjadřuje spíš už jen nostalgii po starém uspořádání vesnice, náhle připomíná zašlapané tradice, ovšem bez reálných šancí na jejich znovunastolení a obnovu - v kontextu doby jsou už poněkud opotřebované a v nové společnosti jakoby přežitě.

Mladá žena se dostává do konfliktu se světskou mocí, když začne připravovat podle původních zvyklostí půlnoční mši. Brání jí v tom nejen Picin, ale i kněz: „Mše se mají sloužit ráno. Půlnoční se nedoporučují... A pak se na to budou kdovíjak dívat. Myslete na to.“ „Nemůžeme přece spát, když se znovu narodí. Chce, abych přijela,“ ospravedlňuje své jednání Slečna. Stojí přitom mimo jakýkoliv politický systém, v činech je vedena jen svým vyznáním. Rituál se uskuteční a pro vesničany se zavržená víra stane oporou v jejich „vzdoru proti revolučním proměnám venkova.“²⁶⁷

²⁶⁷ J. Pecháček, Prozaik Jan Procházka, *Plamen* 1966, č. 11, s. 152.

Ze sítě vztahů se vymyká figura mentálně zaostalého podomka Ambrože. Z hlediska dramatiky jde o postavu nejméně symbolickou, působí „nejživěji“, známe například jeho neřesti. Přispívá k tomu i přesná stylizace výrazu Gustáva Valacha. Přítomnost Ambrože neustále připomíná motto filmu a skrze něj také získáváme více informací o postavě Slečny.

Postavy se stávají určitými typy i díky kostýmům Ester Krumbachové. Malému Picinovi je oblečení včetně gumáků na nohou velké, kdežto sedlákům jejich zimníky naopak skvěle padnou. Do stylizace Slečny oděné do splývavého roucha je vložena nepojmenovaná ikoničnost, vzbuzuje bezprostřední podobnost s Panenkou Marií, známou z tradičního kostelního zpodobení. Zanedbaný blázen Ambrož je i v zimě oblečen nalahko, jeho šaty jsou špinavé a potřhané. Kostýmy dotvářejí i celkově silnou vizualitu filmu.

Symboličnost díla posiluje černobílá širokoúhlá kamera Josefa Illíka. Kontrasty v obrazu jsou umocněné přítomností bílých zasněžených ploch, na nichž se velká část dění odehrává. V rámování je dodržována přísná, často geometricky symetrická kompozice, záběry jsou někdy organizovány ve více plánech, což posiluje plastičnost obrazu. Při funkčním rozostřování obrazu (v záběrech Picina v úvodní scéně) bylo použito transfokátorů, pohled na předkamerovou realitu pak subjektivizují výrazné úhly kamery.

Tvůrci řešili obtíže spojené s nočním natáčením. „Převážně točíme v noci. Zasněžení nočních exteriérů je dodnes nevyřešeným problémem. Člověk vidí jinak v noci než ve dne, nevnímá barvy, chybí plastické vidění... A filmový materiál je málo citlivý, lampy jsou cizím prvkem, nedosáhneme nikdy absolutně rozptýleného světla, jako když je měsíc za mraky... proto se opíráme o určité prvky, např. o záři světla pouliční lampy, osvětleného okna apod,“²⁶⁸ vysvětlil v reportáži z natáčení kameraman Illík.²⁶⁹

Osobitou stylizovanost obrazu dotváří stříhová skladba (Miroslav Hájek). Hudbu, která je navzdory mocné vizualitě obrazové stránky poměrně střídá, složil Jan Novák, který se podílel i na jiných dřívějších filmech Kachyni natočených podle předloh Jana Procházky *Trápení, Závrať, Vysoká zed' a Naděje*. Téma „Noci“ mu bylo blízké díky jeho křesťanskému založení. Zaujmu zejména s vtipnou nadsázkou pojaté fanfáry v nereálných pasážích a orchestr se sborovými vokály v kostele, kde hudba stejně jako dav dychtivých věřící mocně vyplňují prostor malé svatyně.²⁷⁰ Novák získal čestné uznání v Soutěži o hudební dílo vytvořené pro film v roce 1967.

²⁶⁸ Ladislav Tunys, *Noc nevěsty*. Natáčí Karel Kachyňa, *Československý voják* 16, 1967, č. 5, s. 48–51.

²⁶⁹ Podle Václava Šaška je Illíkova kamera natolik výrazná, „že ji někteří filmoví kritici na Západě nazvali barevnou, aby tak ocenili rafinované umění pracovat s nejjemnější mi a neuvěřitelně četnými valéry barev.“ In: Václav Šašek, *Premiéry našich kin*, *Zemědělské noviny* 24, 11. 1. 1968, s. 6.

²⁷⁰ Srov. Antonín Matzner, Jiří Pilka, *Česká filmová hudba*, Praha: Dauphin 2002, s. 309–310.

Ještě před premiérou film soutěžil na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách, kde vzbudil spíše řadu otázek a nepochopení.²⁷¹ Jan Procházka přesto za něj dostal cenu CIDALC za adaptaci literárního díla (spolu s P.P. Pasolinim oceněným za *Krále Oidipa*).

Domácí kritika film přijala vlažně. Recenzenti sice ocenili vyspělé formální pojetí, zároveň jim však vadilo, že forma na sebe strhává víc pozornosti, než bylo třeba. Podle Jana Žalmana se tak malebnost sugestivního výrazu ocitla výš než ideový obsah díla a obrazy byly „staticky zaklety do své ponuré krásy“²⁷² a takovým působením retardují děj.

A právě v určitém nesouladu obsahu a formy spočívá hlavní slabina filmu. Ve snaze dodržovat úhlednou kompozici vzniká u diváka distance od zobrazovaného. Navíc postavy jsou ve filmu probíhajícím dramatem jakoby nevzrušené, není z nich patrné jejich prožívání, mnohem silněji působí jejich příslušnost k dané skupině a její ideje.

Gustav Francel spatřuje problém „*Noci*“ v existujícím rozdílu mezi baladou literární a baladou filmovou. Kachyňa se držel předlohy, ale vytvořil pouze „ilustraci baladického textu“, do které už však nebyla přenesena energie slov. Dramatickou dynamiku textu režisér podle něj nahradil metodou kontrastu scén. Byla použita metoda skládání obrazů podobná postupům ve filmu *At' žije republika*, kde však šlo o „řazení impresí, o atomizaci skutečnosti do celé řady obrazů, jež se střídaly tak rychle, že jejich obrazové pásmo svou dynamikou evokovalo v divákovi žádoucí obraz.“²⁷³ Obrazy v *Noci nevěsty* jsou krásné, ale chladné, bez vnitřního dramatického náboje, ačkoliv se týkají velkého zápasu. I zde byly mezi snímky reálného děje vloženy snové pasáže (Picinovy představy bojovného tance sedláků, obrazy malé holčičky představující Slečnu v dětských letech), jejich organičnost už však není tak jednoznačná a přesvědčivá jako v „*Republice*“. Jejich funkce se zdá být nedomyšlená, záběry neskutečna někde doslova „trčí“ bez svého opodstatnění.

V *Noci nevěsty* se opět stýkají tvůrčí přístupy dvou tvůrců, Procházky a Kachyni. Ti se mnohdy dokázali doplňovat, zde se však jejich charakterly jakoby ocitají v tvůrčím konfliktu,

²⁷¹ O tom, že uvedení v Benátkách nezaznamenalo větší ohlas, informovaly Filmové a televizní noviny ve sloupku s výmluvným názvem *Biennálové banálie* ze dne 20. 9. 1967. Na přehlídce se původně měla konat přehlídka československé kinematografie, v programu měly být uvedeny celkem tři filmy, nakonec to byl pouze ten Kachyňův. Promítal se na samém počátku přehlídky a zrovna v době konání italské recepce, takže hlediště zelo prázdnotou. A na očekávatelnou reprízu filmu už nedošlo.

Benátská projekce byla zhodnocena také v Mladé frontě v článku *Rozpačité přijetí našeho filmu Noc nevěsty* ze dne 8. 9. 1967: „Náš film byl přijat benátským publikem dosti rozpačitě. Není divu. (...) Je to složitý příběh, než aby mohl být v Benátkách beze zbytku pochopen. Navíc francouzské podtitulky byly špatné a jen přispívaly k celkovému dojmu zmatenosti. Je to diskutabilní film, který vyžaduje zevrubnější posouzení a rozbor.“

²⁷² Jan Žalman (Antonín Novák), *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu IV, Film a doba* 36, 1990, č. 6, s. 322.

²⁷³ Gustav Francel, *Hledání ztracených pravd, Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 604–606.

jejich souhra neladí tak jako v jiných dílech. Kachyňova ornamentálnost tu narušuje závažný obsah Procházkovy sdělení.²⁷⁴

Film zcela pochopitelně zavrhlá prorežimní kritika v čele s Janem Klimentem v Kulturní tvorbě,²⁷⁵ „Picinové“ podle něj znamenali pokrok v našem životě, zatímco „slečny“ nejčernější reakci. Zásadně nesouhlasil s obrazem kolektivizace v úvodu filmu a tvorbu autorů *Noci nevěsty* posledních let hodnotil jako problematickou a negativistickou: „Od filmu *Ar žije republika* nastoupili Procházka s Kachyňou cestu programového rozkolísávání kritérií. Co do té doby rozeznávali v odstínech a nuancích, začali náhle vidět převážně černě.“²⁷⁶ Kliment mluví rétorikou oficiálních struktur o jejich ideovém „bloudění“.

4.5 Závěr

V době uvedení filmu, na sklonku roku 1967, v Československu vše již směřovalo k Pražskému jaru. Sílily hlasy požadující nápravu chyb z minulosti, hledaly se dřívější přečiny a viníci za vzniklou situaci. S touto tendencí souzněl i film *Noc nevěsty*, ve kterém se kritika státní politiky zostřuje ještě víc než v předchozích snímcích *Ar žije republika* a *Kočár do Vídně*, jež se vracejí do časově poněkud vzdáleného období konce druhé světové války. Procházka reflektuje poměrně nedávné, konkrétní kroky vykonané vládnoucí komunistickou stranou, jejichž přetrvávající negativní dopady na široké vrstvy venkovského obyvatelstva i celé společnosti byly stále dobře patrné i v pozdních 60. letech.

Na symbolickém příběhu *Noci nevěsty* ze života jedné vsi je ukázán skutečný důsledek těchto činů, tedy morální úpadek jednotlivců i celé společnosti. Básnické ladění vyprávění a výrazná obrazová vizualita zde dosahují vysokých kvalit, avšak ocitají se v jistém protikladu s publicistickým, až „reportážním“ obsahem díla. Tato disharmonie film poznamenala a projevila se i jeho problematickým přijetím u publika i u domácí kritiky.

Je možné, že „bezpečná poloha“ vsazená mimo realismus byla záměrná, kritika je tu jakoby zastřena a přehlušená uměleckou impresí, což mohlo skýtat tvůrcům určitou ochranu při vyslovování odvážných soudů v době, kdy země jen váhavými kroky směřovala ke krátkodobé rozsáhlé liberalizaci poměrů.

²⁷⁴ Shrnuje to v kritické reflexi Drahomíra Novotná, která upozorňuje, že Procházka je dobrý fabulátor, ovšem Kachyňa má styl plný obrazových příkras, které se s Procházkovou přímočarostí bijí. In: dn (Drahomíra Novotná), (Viděla jsem nedávno...), *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 5, s. 2.

²⁷⁵ Jan Kliment, *V noci se dá zabloudit*, *Kulturní tvorba* V, 1967, č. 50, s. 13.

²⁷⁶ Tamtéž.

Do jaké míry však Procházka provedená opatření odmítal? A mohl si vůbec někdo tehdy dovolit je jednoznačně odsoudit? Na filmu je patrná jeho celoživotní příslušnost ke komunismu. Ani v *Noci nevěsty* tuto ideologii nezavrhuje. V systému hledá jen dílčí pochybení, nejčastěji u jedinců, a stále doufá v jeho nápravu. Jeho postoj potvrzuje i explikace k projekci filmu v Benátkách: „Přes všechno bubnování pokroku jsou mnozí kupodivu i nadále dobří a jsou bohužel i nadále špatní. Ale ani v největším chaosu se život nevymkl prastarému hracímu pořádku: ať jakoukoliv bolavou cestou, za jakýmkoliv praporem, vždycky se snažíme prodírat k vizi štěstí. Doufám, že jsem nenapsal film oslavující kolektivizaci... Rovněž doufám, že proti ní nebrojím... Ale snad se mi podařilo něco říci o tom, že mnohem častěji prohráváme, než triumfujeme a že naše nejskvělejší vítězství jsou právě ta nejoshišnější...!“²⁷⁷

Pro rozčarovaneho komunistu Procházku tu zazněla typická víra v člověka, zaujetí aktuálním společensko-politickým děním a ovšem i z něj pramenící skepse. Odvolává se na „prastarý hrací pořádek“, tedy tradiční hodnoty včetně těch křesťanských, které ve filmu v porovnání se zaváděnými „novými pořádky“ představují skutečný, žel už nefunkční řád. Navzdory Procházkově neotřesitelné inklinaci k socialismu tu je cítit jeho hluboké zklamání z provádění některých opatření, systém jako takový však podle něj měl stále šanci na obrodu. V tomto utopickém ideálu setrval navzdory následným osudově tragickým událostem až do konce svého života. Ve filmu *Ucho* jde v ostré kritice ještě dál, resp. ještě „výš“, když ostré kritice podrobí celou mocenskou strukturu vládnoucích špiček.

²⁷⁷ Jan Procházka, *Člověk je hodnota, Filmové a televizní noviny*, 1967, č. 5, s. 1.

5. Ucho

Zkoumanou tetralogii filmů uzavírá drama *Ucho* (1970), jehož osud poznamenaly systémové změny související s nastolením procesu normalizace. Film přitom vznikal ještě v mimořádně svobodné atmosféře panující na Barrandově v roce 1969, kdy se do výroby dostávaly odvážné projekty, které by za normálních okolností schváleny nebyly. Později, s nástupem nového vedení, k němuž došlo v rámci všeobecných personálních čistek i ve sféře filmu,²⁷⁸ byly na tyto projekty (v různých stadiích výroby), uvalena omezení a zákazy. *Ucho* patří mezi skupinu tzv. trezorových filmů natočených po srpnové okupaci, které se dokončit sice podařilo, ale do kin už v době svého vzniku uvedeny nebyly a běžní diváci je mohli vidět až po převratu v listopadu 1989.²⁷⁹

Film se na rozdíl od předešlých děl čtveřice tvůrčího tandemu Procházka-Kachyňa nesoustředí na dopady prvních let socialistického budování, respektive dozvuky válečných hrůz na civilní obyvatelstvo, jeho děj naopak zabíhá do nejvyšších mocenských sfér komunistického režimu. Jakkoliv definitivní podoba snímku nepracuje s konkrétním časovým ukotvením a použité reálie odpovídají době jeho vzniku, je z mnoha indicií jasné, že fiktivní komorní drama se odehrává na počátku padesátých let, tedy v době nejintenzivnějšího utužování komunistické diktatury, jak oficiálně tvrdili sami tvůrci. Zároveň však sami přiznali, že šlo v podstatě o fintu kryjící aktualizaci vloženou do filmu (viz dále).

Film zasazený do jediné letní noci v životě vysokého stranického funkcionáře a jeho manželky velmi věrně evokuje dusivou atmosféru, která v Československu na počátku padesátých let zavládla působením mocenské mašinerie poháněné sovětským diktátem. Narůstající tlak řada „charakterů“ v často naivní snaze o záchranu vlastního života nebo životů svých blízkých neustála. Po likvidaci aktivních i domnělých opozičních kruhů vně KSČ následovala perzekuce samotných členů strany a nejvyšších vládních špiček.

Tato stěžejní část neblaze proslulých politických procesů padesátých let byla pro vládnoucí garnituru nastupující normalizace v čele s kdysi rovněž vězněným Gustávem Husákem hrůzným mementem a svou povahou pro vpuštění do běžné distribuce dílem tedy

²⁷⁸ K zásadním změnám v oblasti kinematografie došlo na postu ředitele Československého filmu, na kterém Aloise Poledňáka vystřídal 23. září 1969 Jiří Purš, následně byl odvolán ředitel FSB Vlastimil Harnach a ústřední dramaturg František Bedřich Kunc. Na začátku roku 1970 byly rozpuštěny ideově umělecké rady při tvůrčích skupinách a posléze i samotné skupiny. Viz podrobněji Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění*, Praha: Academia Praha 2012, s. 96-97.

²⁷⁹ Z dalších filmů mezi ně patří z tvorby FSB *Den sedmý, osmá noc* Evalda Schorma, *Skřivánci na niti* Jiřího Menzela, *Smuteční slavnost* Zdenka Sirového a *Zabitá neděle* Drahomíry Víhanové. Srov. Tamtéž.

zcela nepřijatelným. Jaká byla realita doby, jejíhož ducha film *Ucho* tak přesvědčivě popisuje?

5.1 Komunistická diktatura a politické procesy

Systémová likvidace předem vybraných osobností uvnitř KSČ byla závěrečnou fází politického teroru rozpoutaného komunisty bezprostředně po převzetí moci. Předcházelo mu vypořádání se s některými zástupci nekomunistických stran (proces s Miladou Horákovou), armádními činiteli (Heliodoros Píka), inteligencí nebo duchovenstvem. Část těchto politických procesů byla „zákonná“ jen do té míry, že v nich šlo o přečiny uznávané obecně či podle československých zákonů za trestné. Političnost se v těchto případech projevovala v tom, že přestupek byl kvalifikován jinak, byla mu dána „vlastizrádná“ nebo „špionážní“ motivace a oběti byly postiženy neúměrně vysokými tresty včetně trestu smrti, kterých bylo u tohoto druhu trestné činnosti v letech 1949 – 1953 oficiálně vyneseno 233.²⁸⁰

Smyslem procesů nebylo odhalit skutečnou trestnou činnost obviněných, nýbrž dosáhnout předem zamýšleného politického účelu, kterým bylo odstranění zásadových či těžko ovladatelných osobností, jež by snad byly schopny samostatné politiky a tedy i případné opozice vůči Stalinovu diktátu. Důležitý byl samozřejmě i vnitrostranický a celospolečenský efekt spočívající ve zdvihnutí vlny hrůzy, která u vedoucích kádrů vyvolávala strach z jakékoliv i sebemenší neposlušnosti, politické zdrženlivosti, vlastní invence nebo odchýlení se od oficiální dogmatické linie strany.

Uměle rozdmýchávaná atmosféra strachu a špionománie ovládla v této pohnuté době celou domácí společnost. Výrazným rysem tohoto období byl vedle celkové militarizace také nekontrolovatelný růst moci bezpečnostního aparátu, především Státní bezpečnosti (StB). Ta v neoficiální, leč přímé podřízenosti sovětským orgánům v praxi realizovala státní politiku bezprecedentního teroru a nezákonností namířených proti vybraným skupinám obyvatelstva.

Věrný předobraz těchto deformujících společenských jevů v rodící se komunistické diktatuře v ČSR je nezbytné hledat v předválečných dějinách SSSR, kdy nechal Stalin v nechvalně známých Moskevských procesech nemilosrdně zlikvidovat veškerou myslitelnou opozici uvnitř komunistické strany a dokonale ji „očistil“ od všech původních Leninových soupeřů.²⁸¹ Recept byl stále stejný: nejprve zničení fyzické, pak potlačení osobnosti,

²⁸⁰ Srov. Vojtěch Mencl, Miloš Hájek, Milan Otáhal, Erika Kadlecová, *Křižovatky 20. Století*, Praha: Naše vojsko 1990, s. 248.

²⁸¹ Tamtéž, s. 249

potom vnučení „nové pravdy“ podle svévolného scénáře a pak jeho „biflování“. Vždy v kombinaci hrůzy, slibů, návratů do krutého vězení, ale i lákavých myšlenek a představ, že to je způsob jakési zvrácené pomoci straně.

Na konci této proměny s drtivým dopadem byl člověk bez vůle, osobnosti, těšící se na smrt a snad i věřící ve svou vinu. Výsledkem bylo bezchybně sehrané „představení“ – soudní proces před zvědavou, vzrušenou a uměle rozvášněnou veřejností. Nezanedbatelným žádoucím efektem bylo pro iniciátory procesů i přenesení viny na odsouzené za všemožné hospodářské těžkosti a spotřební nedostatky způsobené vlastní politikou strany a poválečnou bídou, tedy jevy, jež v praxi nejvíce ztěžovaly život běžnému občanovi. V případech politických procesů proti členům KSČ byl typickým rysem též nápadný antisemitismus při výběru obětí, což bylo nedlouho po válečných hrůzách holocaustu dosti paradoxní, avšak plně to souznělo se sovětským vlivem.

Za ústřední postavu vůdce „protistátního spikleneckého centra“ byl samotným Stalinem vybrán generální tajemník ÚV KSČ Rudolf Slánský. Jeho spolustraníci byli volbou sovětského vůdce šokováni, v zájmu vlastní sebezáchovy se však nezmohli na sebemenší odpor a bez výhrad splnili hrůzné zadání. Jeho zatčení se odehrálo za zvláště proradných okolností, po vylákání na recepci pořádanou u prezidenta Antonína Zápotockého za jeho přímé součinnosti. Slánský byl po prodělání všech hrůz a svém následném „doznání“ v inscenovaném procesu v listopadu 1952 spolu se deseti spoluobviněnými odsouzen k trestu smrti, pro další tři verdikt zněl: doživotí. Po popravě 3. prosince 1952 rozprášili příslušníci StB popel popravených na silnicích za Prahou.²⁸²

Politický teror postupně polevil po smrti Stalina a následně Gottwalda v březnu 1953, s jeho zhoubnými důsledky pro stranu a společnost se však čeští komunisté nevypořádali dodnes. Hlavním impulsem pro odstartování vlny soudních a politických rehabilitací obětí bylo Chruščovovo odhalení kultu Stalinovy osobnosti z roku 1956. Teprve až v roce 1960 však u nás došlo k popravě vůbec posledního odsouzeného z politických trestných činů, kterým byl Vladivoj Tomek.

V rámci KSČ se nezákonnostmi padesátých let postupně zabývaly nejprve Kolderova (1963) a následně především Pillerova (1968) komise. Ironií osudu a hanbou garnitury, která k moci nastoupila po roce 1969, je, že v rámci pozdějšího normalizačního přehodnocování byly stranicky rehabilitovány osobnosti přímo zodpovědné za justiční zvěrstva padesátých let v čele s prokurátorem Josefem Urválkem.

²⁸² Srov. Karel Pacner, *Osudové okamžiky Československa*. Praha: Themis 1997, s. 350.

5.2 Film Ucho

Kritika mocenských struktur a v obecnější rovině i totalitarismu se v českém filmu objevila na konci 60. let v několika filmech, pouze *Ucho* však sleduje samotný vrchol vládnoucích špiček. Přesto lze v tomto tematickém zaměření sledovat určitou dobovou tendenci. Autory těchto filmů pak nezdědka postihl pozdější zákaz tvorby.

V prostředí funkcionářů, ovšem na nižší úrovni, se pohybuje *Stud* (1967) Ladislava Helgeho. Ve filmu, navazujícím v mnohém na jeho předchozí *Velkou samotu*, řeší vedoucí činitel malého města problém zneužití pravomoci. Jako dlouholetý okresní politik si vybudoval pevnou mocenskou síť a na svých metodách odmítá cokoliv měnit. Jeho sebejistotu naruší poznání, že jedinou hodnotu v tehdejším společenském marasmu představuje hmotný blahobyť.

Ve *Smuteční slavnosti* (1969) Zdenka Sirového se obecní mocenská elita silně obává pohřbu kdysi vystěhovaného odbojného sedláka, který mu chce nyní uspořádat nábožensky založená vdova. Snímek natočený podle předlohy Evy Kantůrkové ukazuje, že ani novodobý socialismus se nedokázal zbavit mocichtivosti jednotlivců.

Stalinskými deformacemi a politickým fanatismem se mimo jiné zabývá také *Žert* (1968), který vznikl v režii Jaromila Jireše podle stejnojmenného románu Milana Kundery. Život jeho hrdiny je silně poznamenán právě represemi padesátých let. Po nedomyšleném drobném přečinu, který byl jednoznačně odsouzen fakultní stranickou organizací, prožívá kromě pádu na společenském žebříčku i kruté zacházení v pracovní vojenské jednotce (PTP). Tato zkušenost ho motivuje k pozdější touze po mstě.

Samotný proces s Rudolfem Slánským pak zachycuje autobiografická kniha bývalého komunistického funkcionáře Artura Londona *Doznání* (1963, originální název *L'Aveu*). Čech London se jako interbrigadista zúčastnil španělské občanské války, později byl poslán do koncentračního tábora Mauthausenu a po návratu do vlasti se v roce 1949 stal náměstkem ministra zahraničí. Byl jedním ze spoluobviněných v procesu se Slánským, ze kterého vyšel „jen“ s trestem doživotí. Po několika letech byl propuštěn a v roce 1956 rehabilitován. London jde v kritice totalitní moci ještě dál než v *Procházka v Uchu*. Na základě autentického svědectví analyzuje obudné mechanismy vykonávající krutá opatření, jež u *Procházky* byly zatím jen ve stadiu hrozby, vyvolávající v hrdinech strach. Knihu pod stejným názvem zfilmoval v roce 1970 režisér řeckého původu působící ve Francii Constantin Costa-Gavras, který do role obžalovaného Londona obsadil francouzského herce a šansoniéra Yvese

Montanda, pověstného v 50. letech svým komunistickým přesvědčením a sympatiemi k Sovětskému svazu.

Stalinistické čistky se promítly i do výchozí situace jiného filmu tvůrčí dvojice Procházka-Kachyňa, který natočila nedlouho před *Uchem*. V komorním dramatu *Směšný pán* (1969) se starý muž (Vladimír Šmeral) během své hospitalizace vrací do doby, kdy se jako průkopník kybernetiky stal nepohodlnou obětí represí. V nových časech se sice dočkal rehabilitace, ale dědictvím minulých let zůstal navždy poznamenán.

Procházka odevzdal filmovou povídku *Ucho* 5. ledna 1969 a hned následující den ji schválila ideově umělecká rada tvůrčí skupiny. Projekt dlouho nesl původní pracovní název *Maminka*.²⁸³

Text filmové povídky je rozdělen do krátkých kapitol, jejichž členění odpovídá jednotlivým dějovým scénám (ve scénáři obrazům). Kapitoly z přítomné dějové roviny se střídají s těmi retrospektivními, které nejsou nijak výrazně formálně oddělené - v rámci vyprávěcího proudu jsou zcela rovnocenné.

Forma vyprávění je dána typem textu. Jelikož jde o filmovou povídku, dílo je svou povahou silně epické, tvoří ho popisy akcí a jednotlivých dějových situací. Velký důraz je kladen na vizuální povahu dějů. Popisy jsou přesné, někdy až detailní, většinou jde o strohý záznam, místy je sdělení naopak podbarveno připojeným komentářem: „Myslíš, že tam filipínkovali...?‘ Je to otázka přesně v jejím stylu.“ Z objektivního líčení někdy vystupuje subjekt autora, který na sebe upozorňuje svým osobním soudem: „Ženy, až na ojedinělé výjimky, si počínají v těžkých situacích tak, že zpravidla nastávají ještě těžší situace.“

Procházka v *Uchu* prokázal velký smysl pro realismus nejen v přesných popisech, ale také v přímé řeči postav. Ta tvoří v podobě dlouhého dialogu manželského páru kostru hlavní části příběhu. Řeč zde nepředstavuje pouhou formu komunikace, ale také se v ní figury vracejí do blízké či dávné minulosti a novými informacemi obohacují jinak velice sevřenou (časově i místně) dějovou situaci. Samotné repliky jsou přitom živé, odpovídají reálným situacím a jejich dojem autenticity posiluje i hovorový jazyk.

Mimo přímou řeč Procházka často užívá krátkých jednoduchých vět, někdy je tvoří jen slovní spojení či pouze samostatná slova. Jednotka věty je ve zvláštním vztahu s pozdějším filmovým záběrem. Vystihuje dílčí vjemy pozdějšího diváka, které Procházka v textu povídky za sebou v krátkých větách vrství v takovém sledu, jak jsou později divákem zachycovány

²⁸³ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénáře, Výrobní zpráva filmu *Ucho*.

v rámci delších záběrů: „Důstojník měl bílé rukavice. Otevřel jim dvířka. Salutoval.“ Nebo: „U altánu stojí muž. Poloskryt houštím. Jeho plášť i obličej je bílý.“ Text filmové povídky se svou formou tedy hodně blíží k filmovému scénáři a navozuje budoucí audiovizuální zážitek z filmu.

Filmová povídka obsahuje závěr, který do filmu nakonec přenesen nebyl, takže tím získává i poněkud odlišné vyznění. Film končí záběrem na unavenou dvojici, zasaženou zprávou oznamující Ludvíkovo povýšení na místo ministra po nepohodlném Košarovi, a závěrečnou Anninou replikou: „Ludvo, já se bojím.“ (ve scénáři přitom scéna původně obsahuje i mužovu odpověď: „Bojíme se všichni.“) Povídka však v ději pokračuje dál.

Po neklidné noci následuje ráno a Ludvík nastoupí do nové funkce, ve které se rychle zorientuje. Podřízeným dává umírněně najevo svou autoritu, lichotí mu, když za zády zaslechne slova vrátného: „Fér chlap. Todleto je fér chlap.“ Je ministr, zdánlivě by mohl cokoliv, když však chce ženě soukromě zavolat, musí jít ven na ulici do telefonní budky a i tam raději hovořit tiše.

Syn manželů si mezitím v zahradě vily hraje s kufrem s problematickými materiály, které Ludvík předešlou noc nemohl najít, a jeho obsah vysype do popelnice, již následně vyvezou popeláři. Ty jen na krátkou chvíli zaujme mezi odpadky list s heslem: „Jenom socialismus nás může učinit svobodnými a šťastnými!“ Takový symbolický závěr povídky je vzhledem k předchozímu ladění díla nečekaně vzletný, na čtenáře náhle působí svými lyrickými prvky a jeho odlišná poetika spíš v celku ruší.

Povídka vyšla poprvé knižně v Kolíně nad Rýnem exilovém nakladatelství Index, které vydávalo díla autorů zakázaných po roce 1969.²⁸⁴ Druhé vydání je datováno až k roku 1990.²⁸⁵

Literární scénář, na kterém se podílel i režisér Kachyňa, byl dodán barrandovské dramaturgii 8. dubna 1969 a 21. dubna 1969 byl schválen.²⁸⁶ Najdeme v něm ještě uvození příběhu, které však do filmu už přeneseno nebylo: „Tento příběh, kdyby nebyl vymyšlen a stal se, nejspíš by se mohl odehrát v Praze, a to v roce 1952, kdy socialismus byl ještě velice zdeformován.“ Zakotvení děje do reality 50. let tedy potvrzuje, ale použitý podmiňovací způsob zároveň nabízí i obecnější rovinu vyznění díla.

²⁸⁴ Jan Procházka, *Ucho. Filmová povídka*. Köln: Index 1976. Ve stejném nakladatelství vycházely mimo jiné také prózy Pavla Kohouta, Ludvíka Vaculíka a časopis Listy.

²⁸⁵ Jan Procházka, *Ucho. Filmová povídka*. Praha: Art-servis 1990.

²⁸⁶ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů, Výrobní zpráva filmu *Ucho*.

V technickém scénáři byl ještě rozpracován závěr s nástupem Ludvíka do funkce (v obrazech 53–61). V dochované verzi scénáře je tužkou namalována čára, naznačující skutečný konec filmu, takže k realizaci posledních scén z nástupu na ministerstvo nikdy nedošlo.²⁸⁷

Režisér Kachyňa kladl v přípravné fázi velký důraz na herecké obsazení ústředního manželského páru, takže na kamerové zkoušky, kterým byl přítomen i Jan Procházka, bylo pozváno mnoho adeptů z řad předních českých herců a hereček.²⁸⁸

Řešil se i výběr místa natáčení scén z vládní recepce. Ve výrobní zprávě se uvádí, že v Praze nebyly nalezeny vhodné prostory, které by filmaři mohli využívat nepřetržitě potřebnou dobu tří až čtyř týdnů, a tak byla nakonec pro natáčení zvolena zámecká Sala terrena v Kroměříži. Je však otázka, co bylo pravým důvodem toho, že se štáb uchýlil v létě 1969 k natáčení tak daleko od Prahy. Podle vedoucího výroby filmu Karla Vejříka, který na to vzpomenu v rozhovoru v roce 1990, to bylo proto, aby filmaři „byli stranou úřadů“²⁸⁹ a nezbuzovali zbytečně velkou pozornost. Fakt, že scény z Pražského hradu, jehož interiéry jsou notoricky vcelku známé, se odehrávají v neokoukaných, pro diváka nejspíš neznámých prostorách, které nelze identifikovat. Znovu to vyvolává otázku fiktivnosti díla a jeho časoprostorového vymezení.

Produkční Vejřík popsal i vznik zvláštního záběru kolony vládních vozů, přijíždějících na recepci pod dohledem bezpečnostních složek. Jde o jediný denní exteriérový záběr, který i přes neobvyklou kompozici působí dokumentárně. „Za složitých okolností se podařilo natočit na Pražském hradě příjezd opravdových vládních vozů na recepci 9. května 1969.“²⁹⁰ Jeho zařazením do filmu byla pro změnu zase navozena současnost. Film tak stále osciluje nejen mezi skutečností a fikcí, ale i mezi různými dobovými určeními.

Hlavní část natáčení probíhala v červenci a v září a již 24. října proběhla projekce první servisní kopie. Po poradě s vedením studia se tvůrci rozhodli film dokončit v témž roce, přestože byl původně zařazen do plánu roku 1970. Dokončovací práce se opravdu podařilo urychlit a první kombinovaná kopie byla vyrobena 28. prosince 1969. Tím se také výrazně ušetřilo v rozpočtu, který byl vypracován v původní výši 3 600 000 Kč, na konečných 3 142 388,25 Kč.²⁹¹

²⁸⁷ Archiv Barrandov Studio, a.s., Sbirka scénáře, Scénář k filmu *Ucho*.

²⁸⁸ Ve výrobní zprávě jsou uváděna mezi uchazečkami na roli Anny jména jako Jiřina Jirásková, Karolína Slunéčková, Milena Dvorská, Jana Hlaváčová a Eva Pilarová, adepty na roli Ludvíka byli Vladimír Brabec, Josef Somr, Luděk Munzar, Eduard Cupák, Josef Vinklář a Miroslav Zounar. Blíže nespecifikovanou roli odmítl Pavel Landovský.

²⁸⁹ jr: Ucho nezestárla, *Večerní Praha*, 7. 2. 1990, s. 4. Karel Vejřík v roce 1990 působil jako ředitel Filmového studia Barrandov.

²⁹⁰ Tamtéž.

²⁹¹ Archiv Barrandov Studio a.s., Výrobní zpráva filmu *Ucho*.

Titulková listina „reklamního snímku“ obsahovala slogan, zdůrazňující neobvyklou hereckou polohu hlavní představitelky: „Jiřina Bohdalová po prvé v nekomické, charakterní a dramatické roli Anny... UCHO... Příběh manželské dvojice, která prožije nejdelší noc svého života.“²⁹² Tento spot však už v kinech ze zřejmých důvodů neběžel.

Filmovou povídku později natočil v emigraci také Pavel Kohout. Film *Das Ohr* (1983) měl být poctou Janu Procházce a hráli v něm přední herci z vídeňského divadla Burgtheater. Jednoho ze sedmi příslušníků tajné policie ztvárnil Pavel Landovský. Film zachoval původní závěr a končí Ludvíkovým převzetím úřadu.²⁹³

V úvodním záběru Kachyňova filmu kamera najíždí na titulní objekt - předmět – lidské ucho. Smyslový orgán tu je však zobrazen zcela netypicky, „odtržený“ od těla, obklopen černým pozadím (tmou, ve které není vidět tělo, ke kterému patří, možná ani žádné není). Jde tedy o orgán fungující docela jinak, než je tomu běžné, o jakýsi autonomní zvukový přijímač řízený „odkudsi“ a „kýmsi“. Tento obraz a celou úvodní titulkovou sekvenci doprovází zneklidňující hudba, navozující zatím nespecifikované nebezpečí. Noční panorama s osvětleným Pražským hradem, symbolem české státnosti, a záběry bílých květů svou strnulostí mrazí.

Již první scéna filmu vyjadřuje základní situaci počínajícího dramatu. Řidič černé limuzíny vysadí z auta muže a ženu, kteří se podle oděvu vracejí ze společenské akce. Ocitáme se ve vilové čtvrti před domem se zahradou, prostředí i večerní oblečení aktérů působí exkluzivním dojmem. Muž, Ludvík, nemůže najít své klíče, a tak o ně požádá svou ženu Annu. Ta se naježeně ohradí a zahrne ho výčitkami, které jsou zřejmě v jejich komunikaci již na denním pořádku. Pak praví věcně: „Já je nemám. Přece vím, co mám a co nemám. Já zatím ještě nejsem cvok.“ Dotkne se tak skutečnosti, kterou film tematizuje: totalitní moc dokáže člověka rafinovaně znejistit třeba i natolik, že začne pochybovat o vlastním úsudku a zdravém rozumu.

Muže stojícího před brankou zneklidní limuzína, která pomalu vjede do prázdné noční ulice, zastaví na dohled a zhasne světla. V detailním záběru jeho tváře s pohledem upřeným do kamery říká: „Mělas kabelku. Určitě jsi je dala do kabelky.“ Slova vyslovuje pomalu, protože se zároveň snaží si tuto skutečnost vybavit v paměti. Společensky unavená Anna

²⁹² Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénářů *Ucho /Maminka/* 440/69.

²⁹³ Srov. Boris Jachnin, *Jan Procházka*, Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 28-29. Jachnin uvádí, že film byl natočen pro západoněmeckou televizi, ale podle jiných dostupných informací šlo o rakouskou produkci. Viz například katalog Britského filmového institutu <http://explore.bfi.org.uk/4ce2b74f6c398>.

objev podivného auta bagatelizuje. Nejspíš nemá důvod k pochybnostem, které však podle výrazu ve tváři začne pociťovat podezřavější Ludvík. Žena se udiveně a v podstatě velmi příznačně zeptá: „Kdo by tam byl? Kdo by seděl ve zhasnutém autě?“ Jakmile to vysloví, auto začne, aniž by rozsvítilo, z ulice couvat pryč.

Po příchodu dvojice do domu dochází k dalším podivným úkazům. V domě je vypnutý proud, klíče nejsou na svém místě, branka i vchodové dveře původně zamčené jsou náhle odemčené, nefunguje (vládní!) telefon, v jejich zahradě stojí nehybně cizí muž, další lidé sedí v autě zaparkovaném pod jejich okny apod. To vše podporuje zprvu nevyslovenou hypotézu postav (i diváka), že v domě v době jejich nepřítomnosti někdo byl a mohl zde něco vykonávat.

Prostředí, ve kterém se příběh odehrává, se stává i tématem filmu, který podává formou psychologické studie manželského páru výpověď o mocenských elitách 50. let. Kdo jsou typičtí aktéři, kteří toto prostředí tvoří? Ludvík, v dávných dobách neúspěšný soukromý stavitel, později nadějný dělnický kádr, který kdysi plynule přešel od obdivu Beneše k obdivu Gottwalda. Stal se z něj zdatný kariérista a dotáhl to až na ministerského náměstka, takže uvnitř vládnoucích složek se už nějakou dobu pohybuje. Anna, zhýčkaná maloměšťácká panička žije ve stínu svého muže, a tak aspoň využívá výhod jeho postavení. Zná však i jeho pracovní problémy a leccos z vládního zákulisí. Oba tedy mají představu o praktikách, které se používají z titulu moci pro různé účely, na neustále přítomnou hrozbu si už zvykli a s odposlechy na některých místech v domě počítají. Takové podmínky přijímají jako daň za výjimečné postavení. Přistoupili na pravidla hry.

Nová situace podivností je však znejistí a dvojice se dlouho se snaží věřit tomu, že nejsou obětí tajného slídilství. Anna dokonce situaci reálného ohrožení zprvu zlehčuje, když hlasitě oslovuje zatím jen domnělé odposlouchávací zařízení: „Ucho! piš si!“ „Ucho“ se v těchto chvílích stává další postavou, se kterou aktéři hovoří, funguje jako mediátor komunikačního toku, byť jen jednosměrného – informace pouze přijímá.

Prostředí mocenských elit dokresluje i četné retrospektivy z vládní recepce. Vystupují zde různé typy funkcionářů od znechucených pochybovačů a kritiků, přes nevýrazné oportunisty až po nadšené stoupence aktuálního kurzu. Povrchnost prostředí je dána i typem společenské události, zde je však obzvlášť příznačná. Rádoby uvolněná a bujará nálada soudružské zábavy kontrastuje s tíživostí, kterou tito lidé zažívají v soukromí. Nedílnou součástí této „vybrané“ společnosti je velké množství „tajných“ pracovníků. Na českou zábavu, s nadsázkou řečeno, dohlížejí přítomní vysoce postavení zástupci moskevského aparátu, kteří jsou o dění ve zdejších vládnoucích složkách informováni lépe než Češi.

Dokonalou servilnost pak Ludvík prokáže, když do domu vtrhne skupina podnapilých příslušníků StB v čele s jeho dávným známým z vojny. O hosty se stará s nadměrnou úslužností, umožňuje jim divokou zábavu ve svém domě pozdě v noci. Kromě snahy zalíbit se mocným a udržet si tak za každou cenu dosavadní postavení jej však ovládá také strach, že se jim znelíbí. V jeho okolí běžně dochází k zatýkání, po němž může jít dotyčnému v klidně i o život.

Časté retrospektivy, které se vyskytují v první části filmu, představují důležitý tvůrčí princip a plní především dramatickou funkci – významně totiž rozvíjejí přítomnou rovinu. Pro Procházkovu literární tvorbu je tato metoda typická a vyzkoušel si ji již v dřívějších dílech. Například v jeho jediném románu *Přestřelka* (1964) z prostředí armády 50. let, kde paralelně s hlavním dějem v knize probíhají další dějové roviny, milostný příběh hrdiny a dvě retrospektivní roviny vzpomínek na dětství a mládí hrdiny a jeho dívky. Obecně jde o subjektivní pohledy na minulost, její zpětné promítání přítom více či méně ovlivňuje přítomný děj – ovlivňuje názory postav i jejich chování. Stejnou metodu u Procházky najdeme i v jeho publicistické tvorbě z 60. let, kde ve svých textech o aktuálních společenských či politických tématech minulé události mnohdy připomíná, podrobuje je kritice, vztahuje je k přítomnosti a jsou pro něj i východiskem pro budoucnost. Takové zacházení s minulostí souzní s obecnými snahami reformních komunistů pojmenovat dřívější chyby a na základě těchto poznání nově nastolit socialismus s lidskou tváří.

Ludvík ve filmu pomocí vlastní paměti rekonstruuje minulost teprve nedávno uplynulou, vrací se v ní na vládní recepci. Probírá se vzpomínkami a pod momentální tíhou strachu se snaží vybavit si klíčové momenty. S vědomím silícího pocitu ohrožení se v paměti zaměřuje na konkrétní zásadní události a rozhovory, kterým nyní, v nové situaci možného ohrožení a s odstupem, přikládá větší důležitost. Vybavuje si také, jak mu kolega znechucený aparátem prolezlým tajnými radí zničit materiály ke kauze, kvůli které byl odvolán ministr. Rozhodne se proto dokumenty zničit, pálí je a splachuje do záchodu. V existenciální nejistotě a panice, která ho zachvátí, se ze vzpomínek z recepcce, z výjevů a pronesených replik, snaží složit obraz, ze kterého by poznal, zda by mohl být stíhán či nikoliv.

Při takové práci s pohledy zpět do minulosti se nabízí otázka, nakolik se dá na vzpomínky spoléhat, do jaké míry mohou podléhat různým deformacím apod. Manželé se navíc tu noc vrátili z recepcce, kde se jako obvykle ve velkém konzumoval alkohol, jejich vnímání přítomné reality i vzpomínání na minulost tak mohou být ovlivněné stavem opilosti.

Retrospektivy ve filmu bývají uvozeny záběrem na Ludvíkovu tvář, jeho pohledem do kamery, a od přítomného děje se značně liší formálně. Pasáže recepcce jsou výrazně

přesvětlené ve srovnání se setmělými záběry v noční vile (kde navíc nefunguje elektřina). Dění na recepci sleduje často subjektivní kamera, která zprostředkovává Ludvíkův pohled. Proplouvá mezi hosty, ti do ní (do něj) někdy vrazí, podívají se do kamery (na Ludvíka) a gestem se do kamery (mu) omluví.

Dvojice se do minulosti vrací i v pasážích svého dlouhého dialogu, který se filmem nese s mnoha zákrutami od začátku až do konce. Z manželských rozhovorů divák získává bližší informace o postavách a konverzace nese i vedlejší dramatickou linii. Kromě pocitu ohrožení a obav z budoucnosti dvojice řeší i krizi v partnerském vztahu a nabízí se otázka, nakolik jejich soužití poznamenalo jejich život v prostředí mocenských direktiv.

Toto dlouhodobé napětí i tlak navozený aktuální situací snášejí Ludvík a Anna odlišně, což vyplývá z jejich rozdílného postavení (on je funkcionář, ona „jen“ jeho žena), jiného (nejen morálního) charakteru (on má sklony k despotismu a citově i jinak je zdrženlivý, ona se snaží vydobýt si svůj prostor a prokazuje ještě známky zdravého rozumu, dokáže být otevřená) a svou roli jistě hrají i základní charakterové rysy příslušníků různých pohlaví.

V průběhu noci dochází k několika zvrátům v hlavní dějové linii, ale i ve vztahu manželů. Dvojici přepadne strach ze zatčení, když se rozezní zvonek u dveří. Po odchodu skupiny tajných pracovníků v domě najdou několik „uší“, což jejich situaci výrazně zdramatizuje. O to nečekanější je telefonát o Ludvíkově povýšení. Ovšem také jejich vztah se v průběhu noci proměňuje, hádky střídají usmíření, napjatou atmosféru uvolnění. Ve filmu tak sledujeme drama na několika úrovních, profesní z hlediska Ludvíka, vztahové z pohledu dvojice i obecně existenciální.

Příběh vyvolává základní pocit tísně a strachu, aniž by však byl otevřeně ukázán nepřítel. Ani Ludvík nemá o nepřátelích jasné představy. Přestože je součástí mocenských struktur, nevidí do nich. Ministr se ho ptá: „Ty nevíš, co je s Košarou? Copak s tebou nemluvili?“ On tápe: „Kdo?“ Ludvík na recepci nedokáže odhalit existující vazby, nemůže si být jistý příslušností jednotlivců k určitým vnitrostranickým táborům. Přestože je podle všeho kolegy i nadřízenými respektován, nevěří jim. Strach totiž plodí apriorní nedůvěru ke všem a ke všemu. Prezident, nazýván prostě Soudruh, je ukázán jako mírný starší pán, s nepříliš pronikavými názory, působí jen jako jedna z figurek a možná loutka celého mocenského divadla. Vše nasvědčuje tomu, že nitky vedou daleko na východ, do Moskvy.

Nabídku vysokého postu Ludvík přijme, ale Anna se v úplném závěru filmu svěří (svému muži i divákovi do kamery), že má strach. Existenční pocit tísně, který vysloví, vyjadřuje obdobný pocit, který prožívala československá společnost po invazi sovětských

vojsk. Tato podobnost jistě vadila ideovým cenzorům, kteří rozhodli film do distribuce nepustit.

V *Uchu* je zdůrazněna civilnost postav, herecká stránka přitom patří k velkým devízám filmu. Velký podíl na tom mají hlavní představitelé Radoslav Brzobohatý a zejména Jiřina Bohdalová (které mimochodem v době natáčení pojil i skutečný manželský svazek). Bezprostřednost v jejich pojetí rolí je přímo vyžadována komorní polohou realistického dramatu, které se odehrává na půdorysu jejich dlouhého nočního rozhovoru. Procházkou napsaná mnohomluvnost v jejich podání nepůsobí monotónně či únavně. Jejich akce dosahuje velmi vysoké úrovně, úspěšně zvládají nejrůznějších proměny svých rolí. Pro Brzobohatého byl Ludvík další významnou rolí po Františkovi v Jasného filmu *Všichni dobří rodáci* (1969). Přestože hrdinové těchto filmů pocházejí z odlišných prostředí, životy obou poznamenal politický vývoj 50. let v Československu, oba jsou oběťmi deformace v těžkých letech. Herečka Bohdalová v Anně ztvárnila ve srovnání s postavami v její dosavadní filmografii netypicky vážnou roli a její vystoupení v *Uchu* se výrazně liší i od její pozdější polohy estrádní konferenciérky.²⁹⁴ Přitom pro ni nebylo vůbec lehké vykročit ze zažitého hereckého stereotypu, jak sama přiznala.²⁹⁵ Velký podíl na hereckých výkonech má tedy i Kachyňovo režijní vedení.

Vedle herců režisér spolupracoval s dalšími osvědčenými spolupracovníky, s jejichž pomocí vytvořil mimořádně působivé dílo. Hlavním kameramanem byl opět Josef Illík, který se do práce zapojil později než ostatní (za kamerou zpočátku stál Josef Pávek), poté, co dokončil práci na Vávrově *Kladivu na čarodějnice*. Ve scénách z vily bylo minimálně použito velkých celků, kamera dění snímá převážně v detailech a polocelcích, je tak hercům blíž a umocňuje dojem realističnosti celkového výrazu. Kamera sleduje veškeré dění ve vile, pohybuje se interiérem s postavami, což navozuje pocit dokumentárnosti. Vilu téměř neopouští a divákovi tak zprostředkovává jejich soukromí, což přispívá k silné autenticitě zobrazovaného. Naopak dlouhé jízdy a panorámování na recepci, ze kterých vystupují jen některé detaily, evokují oblast vzpomínek.

Osobitou formu díla podpořil i střih Miroslava Hájka. Kostýmy pro Kachyňu znovu navrhovala Ester Krumbachová. Výrobní zpráva uvádí, že na výběru dobových kostýmů českých a sovětských státníků se v přípravné fázi filmu podíleli i zvláštní poradci plukovník

²⁹⁴ Výkonem Jiřiny Bohdalové v *Uchu*, který herečka sama povýšila svým osobním nasazením, a její hereckou typovostí se podrobněji zabývala Stanislava Přádná v článku O Uchu a Jiřině Bohdalové. V textu rozebírá i podstatu její masové popularity. In: Stanislava Přádná, O Uchu a Jiřině Bohdalové, *Scéna* 16, 1991, č. 5, s. 5.

²⁹⁵ Oldřich Knitl, Lidé z akvária, *Kino* 24, 1969, č. 22, s. 3.

Golyšev a major Chylík.²⁹⁶ Naproti tomu civilní oblečení postav je však jednou ze složek, které film zasazují do současnosti.

Hudbu k filmu měl původně napsat Zdeněk Liška, ten však odjel na delší dobu z Československa, takže se úkolu nakonec zhostil Svatopluk Havelka. Disharmonické melodie táhlých tónů flétny přerušují náhlé vpády tajemných zvuků. Takový zneklidňující hudební doprovod je varovné povahy, vyjadřuje číhající nebezpečí a stylově připomíná žánr detektivky či hororu. Hudba zní jako podkres retrospektiv z večírku, ve kterých obrazy díky ní působí neskutečně až snově, zatímco záběry z vily jsou bez hudby, což podporuje jejich realističnost.

5.3 Viděno se zpožděním dvaceti let

Na podzim 1969 se v tisku objevily první zprávy o připravovaném filmu *Ucho*. V časopise *Kino* vyšel 30. října 1969 dvoustránkový článek s názvem *Lidé z akvária*, který kromě obecných faktů přinesl i Kachyňovu explikaci.²⁹⁷ Je zajímavé, že Kachyňa v něm potvrzuje a vysvětluje záměr příběh časově nezakotvit: „...všechno se to odehrává v dnešních dekoracích – což ovšem není snaha po aktualizaci.“²⁹⁸ Určení doby podle něj není důležité. Je však možné, že tyto aktualizace v plánu byly, ale režisér se k nim později v tisku raději nepřihlásil. Nicméně určitou aktuálnost filmu přiznal, když řekl, že způsobem, jaký film ukazuje, se lidé bez odborných znalostí skutečně dostávali nahoru v kariéře, a že to je podle něj „příčina neslavného závěru novotnovské éry.“²⁹⁹ Jan Jaroš se mnohem později, po uvedení filmu domníval, že právě tato nezakotvenost nejspíš zapříčinila, proč film nemohl být nikdy uveden.³⁰⁰

Po zahájení mohutného procesu konsolidace bylo také prováděno hodnocení děl filmové tvorby s problematickým politicko-ideovým vyzněním. *Ucho* bylo novými činiteli zařazeno do skupiny filmů, „ve kterých převažuje záporný pohled na uplynulých 25 let našeho vývoje, na naši současnost, na práci a postavení strany v naší společnosti apod. Tyto filmy ani po úpravách není možno dát do distribuce.“³⁰¹ Takto kritické filmy byly naopak obviňovány z toho, že deformují socialistickou realitu: „Svým obsahem tyto filmy

²⁹⁶ Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírnka scénáře, Výrobní zpráva filmu *Ucho*.

²⁹⁷ Oldřich Knitl, *Lidé z akvária*, *Kino* 24, 1969, č. 22 (30. 10.), s. 2-3.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 3.

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Jan Jaroš, *Ucho – návrat z roku 1969*. *Film a doba* 36, 1990, č. 4, s. 222.

³⁰¹ Jan Fojtík (předsednictvu ÚV KSČ), Zpráva o situaci v československé kinematografii (ze dne 6. ledna 1970). In: *Illuminace* 1997, č. 1.

nepřispívají k úsilí státního a stranického vedení o konsolidaci poměrů v našem státě. Z tohoto důvodu muselo vedení Čs. filmu rozhodnout, že tyto filmy nemohou být uvedeny k veřejnému promítání v distribuci.³⁰² „Ideové zbloudění“ umělecké fronty bylo prezentováno jako důsledek nedávné společensko-politické krize, jež vyvrcholila rokem 1968.

Recenzi se v době svého vzniku film nedočkal a dlouhá léta panovaly obavy, zda se snímek vůbec dochoval. *Ucho* se totiž od ostatních trezorových filmů, jejichž pokoutné kopie přeci jen existovaly, lišilo do značné míry tím, že jej dlouhou dobu neviděl nikdo jiný než „straničtí funkcionáři, zahraniční hosté východního původu a příslušníci StB“³⁰³. Těm bylo představováno jako příkladné antisocialistické kinematografické dílo.

Ještě před oficiální premiérou v lednu 1990 byl film zařazen do programu jedné ze speciálních projekcí, které byly pořádány začátkem roku 1989 pro hodnotící komisi Filmové sekce Svazu českých dramatických umělců složené z novinářů a umělců. V předrevolučních měsících tento orgán prováděl revizi nikdy nedistribovaných nebo stažených filmů z 60. let a měl je doporučovat k případnému uvedení do kin.³⁰⁴

V porevoluční náladě, kdy byly uvolňovány cenzurou dříve zapovězená díla, byl film přijat s bouřlivým nadšením, což dokládají jednoznačně kladné recenze v odborném tisku i v běžných denících. Podrobnější analýza filmu vyšla například ve *Filmu a době*.³⁰⁵

Ucho vyvolalo nemalou pozornost i v zahraničí. Jeho distribuční práva zakoupily všechny země východního bloku – příznačně s výjimkou Kuby.³⁰⁶ Film byl také zařazen do hlavní soutěže na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes v roce 1990, na kterém mimochodem výrazně zaujala prvotina Ireny Pavláskové *Čas sluhů* (1989), která také řeší problém kariérismu a touze po moci, avšak v novodobých reáliích.³⁰⁷ V červenci 1990 byl Kachyňův film uveden na 27. Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v rámci ucelené retrospektivy trezorových filmů nazvané podle dobového filmu Karla Vachka *Spríznění volbou*.³⁰⁸

Filmovou povídkou *Ucho* také v nedávné době zdramatizovala nejstarší Procházkova dcera Lenka, stejnojmennou hru pak uvedlo v lednu 2010 brněnské HaDivadlo v režii O. Elbela.³⁰⁹

³⁰² Z dopisu nového ředitele FSB Jiřího Purše jeho předchůdci Vlastimilu Harnachovi, který byl citován v roce 1990 v časopisu *Záběr*. Vlastimil Harnach, *Vláda cenzorů skončila – a co dál?*, *Záběr* 23, 1990, č. 6, s. 1.

³⁰³ -tl-: Pokud patříte..., *Kino* 45, 1990, č. 4, s. 4.

³⁰⁴ Jindřiška Bláhová, *Ven z trezoru, Iluminace* 23, 2010, č. 3, s. 83-113.

³⁰⁵ Jan Jaroš, *Ucho – návrat z roku 1969, Film a doba* 36, 1990, č. 4, s. 222-224.

³⁰⁶ -tl-: Pokud patříte..., *Kino* 45, 1990, č. 4, s. 4.

³⁰⁷ Film Pavláskové zde dokonce získal Zvláštní uznání v sekci Zlatá kamera.

³⁰⁸ Srov. Jan Jaroš, *Spríznění volbou, Záběr* 23, 1990, č. 14, s. 1.

³⁰⁹ Srov. Luboš Mareček, *Strhující Ucho vyvolává mrazení, MF Dnes*, 8. 1. 2010, s. B9.

5.4 Závěr

Jan Procházka, bývalý komunistický funkcionář a ve své době i přítel prezidenta Novotného, při práci na *Uchu* opět čerpal z osobních prožitků. Pro film, rámcově koncipovaný jako hádka prominentních manželů, kteří během jedné noci ve svém domě pocítí pevnější sevření svěřáku moci, již sami slouží, užil pozoruhodných uměleckých postupů. Pracuje se svou oblíbenou metodou funkčních retrospektiv a obdivuhodně využívá i možností dialogu, přičemž oba tyto prvky obohacují přítomnou rovinu děje vnášením nových informací a významů. V mimořádném souladu se ve filmu sešly i další tvůrčí složky a vzniklo tak dílo, které je považováno za jeden z nejzdařilejších filmů daného období i české kinematografie vůbec.

Ucho se jako vůbec první český film soustředí na zvláště citlivé místo historie celé komunistické epochy – perzekuci samotných členů strany a nejvyšších vládních špiček KSČ. Ve smyslu zacílení kritiky se tak zaměřuje již na viníky krizové situace v zemi. Procházka se v něm naposledy vyjádřil k jedné z kapitol problematické minulosti Československa a symbolicky jím završil i své působení na Barrandově.³¹⁰ Současně vzniklo dílo s obecnou platností namířené proti veškerým totalitním režimům a lidem, kteří se na nich podílí.

Na filmu je patrné, že jeho námět se zrodil na konci roku 1968, tedy v době, kdy v zemi panovaly vážné obavy z přítomných sovětských vojsk a všeobecného normalizování poměrů, ale podle některých snad ještě bylo možné doufat v nápravu situace i celého systému. Zatvrzelý komunistka Procházka se této vidiny držel do poslední možné chvíle a sdělení filmu tedy mohlo být původně trochu jiné i s ohledem na plánovaný konec. Pokud by film končil Ludvíkovým nástupem, Procházka by opět zůstal jen u konstatování dřívějších přečinů pro zachování stávajícího režimu, který by se měl zbavit ukázaných chyb. V průběhu realizace filmu však už bylo celé společnosti jasné, že není šance na změnu, a to se promítlo i do vyznění filmu *Ucho*, které končí děsivou beznadějí.

Pro nový režim se Procházka stal zvláště nepohodlným, takže krátce po dokončení filmu, na začátku roku 1970, byla proti jeho osobě rozpoutána štvavá diskreditační kampaň (jejíž součástí byly mimochodem i filmem tematizované odposlechy). Soustavné útoky moci na spisovatelovu osobu přerušila až jeho předčasná smrt v únoru 1971. Další tresty v podobě

³¹⁰ Procházka z funkce vedoucího dramaturga odešel na vlastní žádost 30. září 1969. Viz Archiv Barrandov Studio a.s.

zákazů svorně stihly nejen zkoumanou Procházkovu tetralogii, včetně nejvíce „problematického“ *Ucha*, ale v podstatě celé jeho dílo.

7. Závěr

Cílem této práce bylo zkoumání čtveřice filmů, které ve druhé polovině 60. let natočil Karel Kachyňa podle scénářů Jana Procházky a které se shodně obracejí do poválečné historie Československa. Zajímal mě způsob, jakým byly příslušné dějinné kapitoly v dílech ztvárněny s důrazem na vystižení „novosti“ pohledu oproti dříve předkládaným výkladům, jaké vhodné prostředky pro tento úkol autoři zvolili a do jaké míry filmy odrážely dobové politické tehdejší společnosti.

Filmy *At' žije republika*, *Kočár do Vídně*, *Noc nevěsty* i *Ucho* vznikaly v atmosféře postupné liberalizace a všeobecného přehodnocování a tato tendence je patrná i v Procházkově přístupu k tématům. Díky své celoživotní zaujatosti občanskou politikou nahlížel na minulost pohled s určitou deziluzí, který demonstroval nejen v oblasti literatury a filmu, ale také v tisku jako pravidelný komentátor politického dění. Zkoumané filmy se vyznačují výrazným publicistickým nábojem, který nebránil v dosažení i vysokých uměleckých kvalit. Souzněly s mimořádnou tvůrčí atmosférou šedesátých let a v kontextu dějin československé kinematografie se vedle filmů domácí nové vlny řadí mezi mimořádné tvůrčí počiny.

Zaujalo mě, že „revize minulosti“ u Jana Procházky nabírá mnoha podob a tento princip se u něj vyskytuje na různých úrovních tvůrčího procesu. Používá ji nejen k vytvoření nové soustavy názorů jako myšlenkového východiska díla, ale ve formě retrospektiv s ní pracuje i jako s vyprávěcím principem. Filmy mě rovněž přesvědčily o Procházkově všestranném talentu, se kterým suverénně vstupoval na půdu různých žánrů a dokázal uplatnit odlišné dramatické přístupy. Přestože v dílech byla zřejmá také určitá naivita, s níž se urputně držel svých komunistických idejí s vírou v možné obrození socialismu, dokázal ve filmech přesně odhalit vážné dějinné přešlapy i s jejich důsledky a na svých postavách ilustrovat charakteristické rysy české národní povahy v mezních nebo krizových dějinných situacích.

Pro pochopení daného problému bylo nutné seznámit se s dobovou interpretací dějin obtěžkanou ideologickým nánosem a tento výklad srovnat s novodobým pohledem na minulost tohoto náboje již zbaveným. Nezbytné bylo i poznání obecnějších východisek v literatuře a ve filmu, ale i zmapování vývoje samotného Jana Procházky jako autora.

Film *At' žije republika* sleduje události z konce druhé světové války očima dítěte, přitom je ukazuje v jejich autentické, syrové podobě. Předkládá vizi do značné míry odlišnou od obvyklých nekritických oslav hrdinství. Přestože film vznikl na státní objednávku k připomenutí dvacetiletého výročí osvobození, uspokojil zejména potřebu tehdejší občanské

společnosti překonat problematickou minulost, jež byla do té doby v oficiálních výkladech často mylně interpretována.

V komorním dramatu *Kočáru do Vídne* Procházka zůstává v období okupace, ale na válku pohlíží jako na obecný fenomén a poselství díla nabývá nadčasové povahy. Přitom se v něm stále odráží scenáristova potřeba vyjadřovat se k aktuálním politickým a společenským problémům. Film se svou poetikou blíží k filmům československé nové vlny, působí vyspělou vizuální stránkou a výrazně vybočuje ze zavedených stereotypů komunistické ideologie.

V baladickém příběhu *Noc nevěsty* se kritika státní politiky zostřuje a dílo reflektuje již konkrétní opatření zaváděná vládnoucí komunistickou stranou, jejichž dopad byl patrný ještě ve druhé polovině 60. let. Dílo plně souznělo s dobovou tendencí odhalovat dřívější přečiny – zde kolektivizace v zemědělství a útlak katolické církve – , ke kterým docházelo v období počátku 50. let.

Série filmů vrcholí sugestivním dramatem *Ucho*, jež se zaměřuje již přímo na viníky panující krizové situace v zemi a zabývá se perzekucí členů strany a nejvyšších vládních špiček KSČ. Podobně jako *Kočár do Vídne* i toto dílo nese obecnější platnost, zde v kritice namířené proti totalitním režimům. Takové téma bylo nanejvýš aktuální, protože film vznikl již v počáteční fázi normalizace.

Údobí, ve kterých se Procházkovy scénáře odehrávaly, jsem se snažila vsazovat do obecnějších historických rámců, které odpovídaly jeho snahám o autentičtější vnímání a prožívání historie s možností otevřené kritické diskuse. Využíval přitom dobrou znalost prostředí a typů postav a takový přístup byl zvěrohodněn jeho osobním nasazením.

Jan Procházka na filmech spolupracoval s režisérem Karlem Kachyňou a filmová tetralogie umělecky revidující minulost představuje vrcholy ve filmografii obou tvůrců. Kachyňa dokázal Procházkovy náměty realizovat na vysoké úrovni, přestože se jejich tvůrčí naturel i v mnohém lišil. Kachyňa svou režijní metodou a stylem proměnil Procházkovy předlohy v pozoruhodné umělecké vize s vynikajícími hereckými výkony.

Přestože jsem vycházela především ze zpracovaných materiálů, které jsem uvedla v širší souvislosti, a do značné míry jsem pracovala s informacemi kompilativně, věřím, že mé snažení mělo smysl. Svou práci, jež se soustředila na politiku ve filmech dvojice Kachyňa-Procházka, považuji za skromný pokus o postižení významu scenáristické tvorby Jana Procházky a jeho tvořivého přístupu k historii.

Filmy a literární předlohy

Ať žije republika (podtitul Já a Julina a konec veliké války)

Režie: Karel Kachyňa. **Výroba:** Filmové studio Barrandov/Československý armádní film, 1965. **Tvůrčí skupina:** Švabík - Procházka/Šmída – Fikar. **Vedoucí výroby:** Vladimír Vojta, Erik Hubáček. **Námět:** Jan Procházka. **Scénář:** Jan Procházka, Karel Kachyňa. **Kamera:** Jaromír Šofr. **Hudba:** Jan Novák (skladatel); archivní. **Hudbu nahrál:** FISYO. **Dirigent:** František Belfín, Štěpán Koníček. **Architekt:** Leoš Karen. **Kostýmy:** Ester Krumbachová, Olga Dimitrovová, Vlastimil Hasala, Věra Kubíková. **Masky:** Stanislav Petřek, Rudolf Buneš, Alena Hejdánková. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Lenoč. **Hrají:** Zdeněk Lstibůrek (Oldřich Vařeka zvaný Pind'a), Naděžda Gajerová (Oldřichova matka), Vlado Müller (Oldřichův otec), Gustáv Valach (pacholek Cyril Vitlich), Jurij Nazarov (sovětský důstojník), Iva Janžurová (Bertýna Petrželová), Jindra Rathová (Vitlichova žena).

Datum premiéry: 5. 11. 1965

Kniha: Jan Procházka, *Ať žije republika*. Praha: SNDK 1965.

Kočár do Vídně

Režie: Karel Kachyňa. **Výroba:** Filmové studio Barrandov, 1966. **Tvůrčí skupina:** Švabík – Procházka. **Vedoucí výroby:** Kučera Jaroslav. **Námět:** Jan Procházka. **Scénář:** Jan Procházka, Karel Kachyňa. **Kamera:** Josef Illík. **Hudba:** Jan Novák; archivní. **Hudbu nahrál:** Šlechta Milan, Orchestr Státní filharmonie Brno. **Dirigent:** Jiří Pinkas. **Architekt:** Leoš Karen. **Kostýmy:** Ester Krumbachová. **Masky:** Stanislav Petřek. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Lenoč. **Hrají:** Iva Janžurová (vdova Krista), Jaromír Hanzlík (rakouský vojáček Hans), Thiele Klaus-Peter [dab] (hlas vojáčka), Luděk Munzar (raněný voják Günther), Thein Ulrich [dab] (hlas raněného vojáka), Vladimír Ptáček (partyzán), Ivo Niederle (partyzán), Jiří Žák (partyzán), Zdeněk Jarolímek (partyzán), Ladislav Jandoš (partyzán)

Datum premiéry: 11. 11. 1966

Kniha: Jan Procházka, *Kočár do Vídně. Svatá noc*, Praha: Československý spisovatel 1967.

Noc nevěsty

Režie: Karel Kachyňa. **Výroba:** Filmové studio Barrandov, 1967. **Tvůrčí skupina:** Šmída – Fikar. **Vedoucí výroby:** Kučera Jaroslav. **Námět:** novela Svatá noc. **Scénář:** Jan Procházka, Karel Kachyňa. **Kamera:** Josef Illík. **Hudba:** Jan Novák; archivní – píseň Nesem vám noviny. **Hudbu nahrál:** FISYO. **Dirigent:** František Belfín. **Architekt:** Leoš Karen. **Kostýmy:** Ester Krumbachová. **Masky:** Stanislav Petřek. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Lenoč. **Hrají:** Jana Brejchová (jeptiška zvaná Slečna), Mnislav Hofmann (předseda Picin), Gustáv Valach (obecní blázen Ambrož), Josef Kemr (farář), Josef Elsner (rolník Jan Šabatka), Čestmír Řanda (rolník Alois Skovajs), Jaroslav Moučka (rolník Vitásek), Josef Větrovec (rolník Josef Bařina), Valerie Kaplanová (Filipa, Picinova družka), Libuše Havelková (rolnice Klára Jedličková), Karel Houska (kostelník Tapa), Zdeněk Kryzánek (hajný), Adam Matejka (hrobník Gustav), Anna Kratochvílová (Anna, hrobníková žena), Jaroslava Vysloužilová (Bařinova žena), Petr Svojtka (Karel, Skovajsův syn), Jiří Klem (učitel), Abrahám Josef [dab] (hlas Karla Skovajse).

Datum premiéry: 15. 12. 1967

Kniha: Jan Procházka, *Kočár do Vidně. Svatá noc*, Praha: Československý spisovatel 1967.

Ucho

Režie: Karel Kachyňa. **Výroba:** Filmové studio Barrandov, 1970. **Tvůrčí skupina:** Švábík – Procházka. **Vedoucí výroby:** Karel Vejřík. **Námět:** Jan Procházka. **Scénář:** Jan Procházka, Karel Kachyňa. **Kamera:** Josef Illík. **Hudba:** Svatopluk Havelka; archivní – Ferdinand Heller: převzatá Česká beseda. **Architekt:** Oldřich Okáč. **Výtvarník:** Ester Krumbachová. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Lenoč. **Hrají:** Radoslav Brzobohatý (Ludvík, náměstek ministra), Jiřina Bohdalová (Anna, Ludvíkova žena), Jiří Císler (tajný Standa, Ludvíkův známý z voj), Miloslav Holub (ruský generál), Milica Kolofíková (žena na recepci), Jaroslav Moučka (Vagera), Ladislav Křiváček (tajný), Alois Mottl (tajný), František Němec (tajný), Bronislav Poloczek (tajný), Josef Šulc (tajný), Jan Teplý (tajný), Bořivoj Navrátil (Cejnar), Jindřich Narenta (ministrův tajemník), Gustav Opočenský (Soudruh), Ivan Palúch (důstojník StB).

Datum premiéry: leden 1990

Kniha: Jan Procházka, *Ucho. Filmová povídka*, Praha: Art-servis 1990.

Seznam použité literatury

Použitá periodická literatura:

- Miloš Fiala, O umění, jeho smyslu a odpovědnosti: Šest otázek pro Jana Procházku. *Rudé právo* 43, 3. 3.1963, s. 2.
- Neříkám nic jiného, než si myslí šofér, než si myslí paní, která uklízí, než si myslí obyčejní lidé... Rozhovor Mladého světa s Janem Procházkou, místopředsedou Čs. svazu spisovatelů, a spisovatelem Arnoštem Lustigem /ptal se Karel Hvizďala/, *Mladý svět* 10, 17. 2. 1968, s. 10. Anketa. *Listy* 1, 1968, č. 1, s. 6.
- Ivan Soeldner, Jak se máte, pane Procházko? : Syn kulaka, svazák, nejpilnější autor, přítel Novotného, tribun lidu vypovídá, *Kino* 23, 1968, č. 16, s. 2-3.
- Jan Procházka, V Moskvě po pěti letech, *Svět sovětů* 17, 1954, č. 46, s. 4.
- Jan Procházka, Strašlivá historie. (Sociální poměry pracujících v Maroku). *Zemědělský zaměstnanec* 3, 1954, č. 13, s. 7 a č. 14, s. 3.
- Jan Procházka, Ze života zemědělské mládeže v Africe. *Zemědělský zaměstnanec* 3, 1954. č. 15, s. 3; č. 16, 1954, s. 3.
- Jan Procházka, Universita sovětského zemědělství, *Věda a technika mládeži*, 1954, č. 24, s. 739-741.
- Jan Procházka, Setkání v Moskvě, *Svobodné slovo*, 7. 11. 1954.
- Jan Procházka, Universita sovětského zemědělství, *Zemědělský zaměstnanec* 9, 1954, č. 20 a 21, s. 7.
- Jan Procházka, Universita sovětského zemědělství, *Práce mladých* 9, 1954, č. 22, s. 695-698.
- Jan Procházka, Brigády mládeže zahájily práci v pohraničí, *Zemědělský zaměstnanec* 10, 1955, č. 7, s. 1.
- Jan Procházka, Za zvýšení zemědělské výroby – (ČSM) na pomoc budování JZD, *Práce mladých* 10, 1955, č. 16, s. 490-494.
- Jan Procházka, Za dobrou kulturně osvětovou práci v brigádách mládeže, *Osvětová práce* 10, 1955, č. 17, s. 265.
- Jan Procházka, Do nové etapy v bytovém hospodářství. *Místní hospodářství* 5, 1956, č. 2, s. 2.
- Jan Procházka, Třídní rozvrstvení naší vesnice. Jak to je? Kdo je kdo?, *Mladá fronta*, 25. 12. 1956.
- Jan Procházka, Čemu nás učí leninismus, *Cesta míru* 5, 1956, č. 37, s. 2-3.
- Jan Procházka, Světlo V. sjezdu KSČ po 29 letech, *Cesta míru* 7, 1958, č. 20, s. 2.
- Jan Procházka, Světlo V. sjezdu KSČ po 29 letech, *Cesta míru* 7, 1958, č. 20, s. 2.
- Jan Procházka, Revizionismus – nepřítel dělnické třídy, *Cesta míru* 7. 1958, č. 94, s. 2.
- Jan Procházka, Bez října by nebylo samostatného Československa, *Cesta míru* 7, 1958, č. 125, s. 2.
- Jan Procházka, Na okraj revanšistických „teorií“ o Československu, *Cesta míru* 8, 1959, č. 128, s. 3.
- Jan Procházka, Internacionála – trvalý zdroj zkušeností dělnického lidu, *Cesta míru* 9, 1960, č. 10, s. 2.
- Jan Procházka, Lenin a národnostní otázka, *Cesta míru* 9, 1960, č. 18, s. 2.
- Jan Procházka, S rýží roste naděje, *Beseda* 6, 1954, č. 37, s. 6.
- Jan Procházka, Příhoda s ječmenem, *Květy* 5, 1955, č. 33, s. 11.
- Jan Procházka, Jediný kůň, *Květy* 5, 1955, č. 22, s. 10-11.
- Jan Procházka, Nad starou kronikou, *Beseda venkovské rodiny* 9, 1957, č. 22, s. 10.
- Jan Procházka, Purpurový prapor, *Květy* 5, 1955, č. 43, s. 7.
- Jan Procházka, Kádry, *Svět v obrazech* 11, 1955, č. 43, s. 21.
- Jan Procházka, Slovo dělá muže, *Svět v obrazech* 11, 1955, č. 44, s. 21.

Jan Procházka a Ota Pavel, Pluje PA 13277, *Květy* 5, 1955, č. 35, s. 8-9.

Jan Procházka, Staří muži, *Svět v obrazech* 15, 1959, č. 19, s. 22-23.

Jan Procházka, Trápení se čtením, *Svět v obrazech* 15, 1959, č. 26, s. 20-21.

Jan Procházka, „Nic zvláštního, soudružka je hodně mladá...“, *Svoboda* 6, 1958, č. 99, s. 4.

Jan Procházka, Opuštěný černý kámen, *Svoboda* 6, 1958, č. 102, s. 4.

Jan Procházka, Inspirace, *Svoboda* 7, 1959, č. 1, s. 2.

Jan Procházka, Koexistence, *Svoboda* 7, 1959, č. 3, s. 5.

Jan Procházka, Linoleum aneb škoda, že nežije Jan Neruda, *Svoboda* 7, 1959, č. 104, s. 2.

Jan Procházka, Pavučina, *Svoboda* 8, 1960, č. 5, s. 2 a č. 104, s. 2.

Jan Procházka, Dárek, *Vlasta* 13, 1959, č. 52, s. 10.

Jan Procházka, Místo v autobusu, *Literární noviny* 9, 1960, č. 18, s. 2.

Josef Holler, O čem přemýšlí a co chce a co nikoliv a na čem pracuje spisovatel Jan Procházka, *Svět v obrazech* 25, 1969, č. 3, s. 22.

Miloš Fiala, O umění, jeho smyslu a odpovědnosti: Šest otázek pro Jana Procházku, *Rudé právo* 43, 3. 3. 1963, s. 2.

Jiří Lederer, Rozhovor s Janem Procházkou, *Zemědělské noviny* 19, 20. 7. 1963, s. 3.

Horký, Rejda, Přestřelka s Janem Procházkou, *Obrana lidu* 24, 1965, č. 23, s. 7.

Miroslav Jelínek, O literatuře, filmu a strýci Petrovi, *Mladá fronta* 22, 9. 7. 1966, s. 2.

Habeant sua fata libelli (anketa), *Film a doba* 14, č. 5, s. 230-234.

Jan Procházka, Josef Sekera, Spisovatelé ke sjezdu, *Literární noviny* 15, 1966, č. 23, s. 1.

Jan Procházka, Ze sjezdu čs. spisovatelů. Ze sjezdových materiálů přinášíme dnes projev Jana Procházky, kterým byl sjezd zakončen, *Literární noviny* 16, 1967, č. 30, s. 3.

Literární noviny, 1967, č. 7/8, s. 41-42.

Jan Procházka, *Odkud, s kým a kam*, *Literární listy* 1, č. 1, s. 1.

Karel Hvizďala, Neříkám nic jiného, než si myslí šofér, než si myslí paní, která uklízí, než si myslí obyčejní lidé... : Rozhovor MS s JP, místopředsedou Čs. svazu spisovatelů a spisovatelem Arnoštem Lustigem, *Mladý svět* 10, 1968, č. 7, s. 10.

Střetávání názorů. *Reportér* 3, 1968, č. 8, s. 27-28.

Čas nový nové chce mít činy: Z besedy na mítingu v Parku kultury a oddechu J. Fučíka, *Mladá fronta* 24, 21. 3. 1968, s. 1-3.

Jan Procházka, Věci se dostaly do pohybu. K lepšímu, *Obrana lidu*, 2. 3. 1968.

Jan Procházka, Solženicyn je náš bratr, *Literární listy* 1, 1968, č. 12, s. 10.

Na téma česko-slovenské, *Literární listy* 1, 1968, č. 15, s. 1 a 3.

A. Brousek, Politika pro každého, *Literární listy* 1, 1968, č. 25, s. 10.

(pek): *Politika pro každého*. *Literární noviny* 1992, č. 13, s. 5.

Ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů, *Tvář* 4, 1969, č. 6 (příloha), s. 1-16.

Lenka Procházková, Odtajněný příběh, *Právo*, příloha Salon, 31. 5. 2001.

Stanislav Oborský, O profesoru V. Černém a těch druhých (I. část), *Rudé právo*, 15. 8. 1970, s. 3.

Stanislav Oborský, O profesoru V. Černém a těch druhých (II. část). Velké kádrování, *Rudé právo*, 18. 8. 1970, s. 3.

Stanislav Oborský, O profesoru V. Černém a těch druhých (III. část). VLASTENCI byli pro Mnichov, *Rudé právo*, 19. 8. 1970, s. 3.

(zh), Lucerny, *Rudé právo*, 17. 8. 1970, s. 2.

Pavel Kohout, *Listy (Řím)*, květen 1971, č. 3, s. 19.

J. D., Zemřel Jan Procházka, *České slovo* 1971, Mnichov, č. 3.

Text 1971, Mnichov, č. 2, s. 1.

Jindřich Kraus, S Procházkou o Přestřelce, *Mladá fronta* 21, 16. 3. 1965.

Jaroslav Pecháček, Prozaik Jan Procházka. *Plamen*, 1966, č. 11, s. 148-152.

Pavel Melounek, Causa Jan Procházka, *Reflex* 1, 1990, č. 10, s. 42-45.

Možná nemáme naději. Ale nesmí to na nás být vidět. Jan Procházka (1929 – 1971). *Salon* (příloha deníku Právo), 22. 2. 2001.

Darina Křivánková, Jan Procházka, *Reflex*, 17. 2. 2011.

D. Palacká, Vzpomínky hluboké dvacet let, *Zemědělské noviny*, Praha, 5. 5. 1967.

Jan Procházka, Jak se rodila republika, *Svět sovětů* 27, 1965, č. 47, s. 2.

Pavel Taussig, Filmové panorama roku 1945 I., *Film a doba* 26, 1980, č. 8, s. 420-427.

Miloš Fiala, K poválečné tvorbě Otakara Vávry, *Film a doba* 16, 1970, č. 2, s. 76-83.

M. Geussová, Co nenajdeš v čítankách. Já, Juliana a konec velké války, *Svoboda* 74, 28. 11. 1965, s. 5.

Hledá se táta, *Zlatý máj* 11, 1967, č. 2, 4, 6, 7, s. 76–87, 229–232, 341–347, 451–458.

A.J. Liehm, Ten dvanáctiletý Olin..., *Literární noviny* 14, 1965, č. 46, s. 4.

BK, Ať žije republika, *Filmový přehled* 1965, č. 39, s. 4.

Ivan Soeldner, Procházka – Kachyňa a Ať žije republika, *Hlas revoluce* 18, 1965, č. 24, s. 5.

Ladislav Tunys, Film „Ať žije republika!“ očima vojenského poradce, *Obrana lidu* 24, 1965, č. 24, s. 7.

20 let čs. filmu. *Kino*, 1965, č. 19, s. 3.

Kachyňa – Procházka, Ať žije republika, *Film a doba* 11, 1965, č. 4, s. 218.

Československé filmy na X. MFF v San Francisku, *Filmové informace* 17, 1966, č. 47, s. 13–14.

Gustav Franc, Ať žije republika, *Film a doba* 11, 1965, č. 12, s. 653.

Vladimír Bystrov, Procházka s Kachyňom v hemžení na náměstí, *Film a divadlo* 9, 1965, č. 23, s. 8–9.

Jan Kliment, Ať žije republika!, *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 46, s. 12.

Ať žije republika!, *Učitelské noviny* 15, 1965, č. 44, s. 6

Jaroslav Blažke, Úvaha o rozboru filmového díla, *Estetická výchova* 8, 1965–1966, č. 10, s. 431.

Jan Procházka, Jak slavit dvacáté narozeniny, *My* 1, 1964, č. 5, s. 38.

Vladimír Bystrov, Události filmového podzimu, *Svobodné slovo* 21, 29. 8. 1965, s. 4.

Miloš Fiala, Ať žije republika, *Rudé právo* 45, 14. 3. 1965, s. 2.

Jan Procházka, O inspiraci dávné a hledání přítomném, *Svobodné slovo* 23, 8. 5. 1967, s. 4.

Jaromír Blažejovský, Kočár do Vídně, *Iluminace* 8, 1996, č. 2, s. 175–177.

Vladimír Bystrov, Nejpodivnější kočár, *Květy* 16, 1966, č. 19, s. 21–22.

Petr Mareš, Gehen Sie in mein Zimmer... K vícejazyčné komunikaci ve filmu. *Iluminace* 8, 1996, č. 2, s. 47-48.

V. Merhaut, Kočár do Vídně, *Záběr*, 1990, č. 8, s. 16.

Václav Falada, „Kočár“ vzbudil živou diskusi. *Zemědělské noviny* 22, 14. 7. 1966, č. 168, s. 2.

Jan Kliment, Kočár do Vídně, *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 45, s. 13.

František J. Kolár, Listy z deníku, *Život strany* 1967, č. 1, s. 54-57.

Joachim Reichow, Napsali o nás: Kočár do Vídně (Volné plátno pro antisocialistický film), *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 20, s. 4.

Miloš Fiala, Deziluze?, *Film a doba* 1967, č. 1, s. 30-34.

Miloš Fiala, Z karlovarského MFF - Kočár a ty druhé. *Rudé právo* 46, 16. 7. 1966, č. 194, s. 2.

A.J. Liehm, Kolem mezinárodních úspěchů..., *Literární noviny* 1966, č. 43, s. 8.

Gustav Franc, Nad filmem Kočár do Vídně, *Lidová demokracie* 22, 24. 11. 1966, s. 5.

Czesław Michalski, Kočár do Vídně a česká kritika, *Film a doba*, 1967, č. 3, s. 162–163.

Jan Jaroš, Ohlédnutí I. a II., *Film a doba*, 1990, č. 1 a č. 2, s. 23-26, 72-76.

Jan Kliment, Čekáme - nikoliv na Godota. Splatí filmaři dluh květnu 1945?, *Film a doba*, 1973, č. 5, s. 230.

Jiří P. Kříž, Lidé na cestě k pochopení, *Lidové noviny*, 7. 3. 1990, s. 4.

Jan Procházka, O čem jsem to vlastně napsal..?, *Nové knihy*, 1967, č. 40, s. 1.
 Jan Hořejší, Noc nevěsty, *Květy* 18, 1968, č. 13, s. 54.
 šv (Pavel Švanda), Když čtyři dělají totéž, *Host do domu* 15, 1968, č. 4, s. 66–67.
 Ladislav Tunys, Noc nevěsty. Natáčí Karel Kachyňa, *Československý voják* 16, 1967, č. 5, s. 48–51.
 Václav Šašek, Premiéry našich kin, *Zemědělské noviny* 24, 11. 1. 1968, s. 6.
 Gustav Franc, Hledání ztracených pravd, *Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 604–606.
 dn (Drahomíra Novotná), (Viděla jsem nedávno...), *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 5, s. 2.
 Jan Kliment, *V noci se dá zabloudit*, *Kulturní tvorba V*, 1967, č. 50, s. 13.
 Jan Procházka, *Člověk je hodnota*, *Filmové a televizní noviny*, 1967, č. 5, s. 1.
 Stanislava Přádná, O Uchu a Jiřině Bohdalové, *Scéna* 16, 1991, č. 5, s. 5.
 Oldřich Knitl, Lidé z akvária, *Kino* 24, 1969, č. 22, s. 3
 Jan Jaroš, Ucho – návrat z roku 1969. *Film a doba* 36, 1990, č. 4, s. 222.
 Jan Fojtík (předsednictvu ÚV KSČ), Zpráva o situaci v československé kinematografii (ze dne 6. ledna 1970), *Illuminace*, 1997, č. 1.
 Vlastimil Harnach, Vláda cenzorů skončila – a co dál?, *Záběr* 23, 1990, č. 6, s. 1.
 -tl-: Pokud patříte..., *Kino* 45, 1990, č. 4, s. 4.
 Jindřiška Bláhová, Ven z trezoru, *Illuminace* 23, 2010, č. 3, s. 83-113.
 Jan Jaroš, Spříznění volbou, *Záběr* 23, 1990, č. 14, s. 1.
 Luboš Mareček, Strhující Ucho vyvolává mrazení, *MF Dnes*, 8. 1. 2010, s. B9.

Použitá neperiodická literatura:

Jan Žalman (Antonín Novák), *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha: Levné knihy 2008.
 Jan Procházka, *Politika pro každého*, Praha: Mladá fronta 1968.
 Boris Jachnin: *Jan Procházka*, Praha: Československý filmový ústav 1990.
 Jan Procházka, *Politika pro každého*, Praha: Tezaurus 1991.
 Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2012.
 Pavel Kohout, *Kde je zakopán pes?* Brno: Nakladatelství Atlantis 1990, s. 19-20.
 Petr Pithart, *Osmádesátý*, Praha: Rozmluvy 1990.
 Pavel Juráček, *Deník*, Praha: Národní filmový archiv 2003.
 Václav Černý, *O Janu Procházce (zkratkový portrét in memoriam)*. In: Eseje o české a slovenské próze, Praha: Torst 1994.
 Dagmar Perstická, *Neumlčení*, Brno: Státní vědecká knihovna 1991.
 Helena Štvrtňová, *Předčasná úmrtí*, Praha: World Circle Foundation 2001.
 kol. autorů, *Dějiny zemí koruny české II*, Praha, Litomyšl: Paseka 2003.
 Josef Galík, *Panorama české literatury*, Olomouc: Rubico 1994.
 Jan Procházka, *Ať žije republika*. Praha: SNDK 1965.
 Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírká scénářů, Zápis z 2. zasedání 23. 1. 1964 Ideově umělecké rady tvůrčí skupiny Šmída-Fikar, složka filmu *Ať žije republika*.
 Karel Kachyňa, *Ať žije republika – technický scénář*. Filmové studio Barrandov, tvůrčí skupiny: Bohumil Šmída–Ladislav Fikar, Erich Švábik–Jan Procházka, 1964. 954-64-Pe.
 Stanislava Přádná, Zdena Škapová, Jiří Cieslar, *Démanty všednosti*, Praha: Pražská scéna 2002.
 Antonín Matzner, Jiří Pilka, *Česká filmová hudba*, Praha: Dauphin 2002.

Petr Slinták, *Oline, ty nejsi po fotrovi! anebo Konec velké války ve filmu Ať žije republika*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 2*, Praha: Casablanca 2009.

Václav Černý, *Křik koruny české. 1938–1945*, Praha: Atlantis 1992.

Karel Pacner: *Osudové okamžiky Československa*, Praha: Themis 1997.

kol. autorů *Přehled dějin KSČ*, Praha: Svoboda 1976.

Jaroslav Vejvoda, *Pomsta pozdních partyzánů a jiné poválečné tragédie*, Brno: MOBA 2007.

Pavel Janoušek a kolektiv: *Dějiny české literatury 1945-1989*, Praha: Academia 2007-2008.

Jan Bernard, *Obraz lesa v českém filmu*, In: *Filmový sborník historický č. 4*, Česká a slovenská kinematografie 60. let. Praha: NFA 1993.

Jan Procházka, *Kočár do Vídně. Svatá noc*. Praha: Československý spisovatel 1967.

Jan Procházka, *Vůz*, Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka. 2072-65-sc.

Archiv Studio Barrandov a.s., Sbírká scénářů, *Kočár do Vídně výrobní zpráva č.f. 15047*, 1966.

Archiv Studio Barrandov, a.s., výrobní zpráva k filmu *Kočár do Vídně*.

Václav Husa, *Dějiny Československa*, Praha: Orbis 1961.

kol. autorů, *Křižovatky 20. století*, Praha: Naše vojsko 1990.

Jiří Hanuš, Jan Stříbrný (eds.), *Stát a církev v roce 1950*, Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury) 2000.

Petr Slinták, *Poválečná proměna venkova a český hraný film 1945 – 1970*, FF UK 2003.

Archiv Barrandov Studio, a.s. Sbírká scénářů, *Noc nevěsty*, povídka *Alumíniová noc*.

Jan Procházka, Karel Kachyňa: *Noc nevěsty*, literární scénář. FSB, 1966, TS Šmída-Fikar, 183-66-ka.

Archiv Barrandov Studio, a.s., Sbírká scénářů, Výrobní zpráva filmu *Noc nevěsty* 16006.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírká scénáře, Výrobní zpráva filmu *Ucho*.

Archiv Barrandov Studio a.s., Sbírká scénáře, Scénář filmu *Ucho*.

Jan Procházka, *Ucho. Filmová povídka*, Köln: Index 1976.

Jan Procházka, *Ucho. Filmová povídka*, Praha: Art-servis 1990.

jr: *Ucho nezestárlo*, *Večerní Praha*, 7. 2. 1990, s. 4.

Jiné zdroje:

Rozhovor s Borisem Jachninem vedený v březnu 2011.

Rozhovor s Marcelou Pittermannovou vedený v červenci 2012.