

Politické pozadí a filmová řeč českého filmu šedesátých let

BcA. Tomáš Kocourek

Diplomová práce
2023



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Tomáš Kocourek
Osobní číslo:	K21275
Studijní program:	N0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Zvuková skladba
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Politické pozadí a filmová řeč českého filmu šedesátých let 2. Praktická část: Zvuková skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV, nebo zvuková skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV, nebo rozhlasový feature – umělecký rozhlasový dokument (osoba, událost) v délce 20 minut. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální "Zadání DP/BP" včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované "Zadání DP/BP" se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Zvuková skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Zvuková skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Rozhlasový feature – umělecký rozhlasový dokument (osoba, událost) v délce 20 minut. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené "Bakalářská / Magisterská práce" uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

1. Teoretická část:

Zvuk jako výrazový prostředek v žánrech drama, komedie a horor

2. Praktická část:

Zvuková skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

Rozsah diplomové práce: **viz Zásady pro vypracování**
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- KLÁPŠTĚ, Jan, ed. a ŠEDIVÝ, Ivan, ed. *Dějiny Česka*. Vydání první. Praha: NLN, 2019. 349 stran. Dějiny států. ISBN 978-80-7422-338-9.
- KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. 2 sv. Šťastné zítřky; sv. 5. ISBN 978-80-200-2019-2.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. 475 s., [72] s. obr. příl. Šťastné zítřky; sv. 6. ISBN 978-80-200-2041-3.
- SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Vydání první. [Praha]: Národní filmový archiv, [2016], ©2016. 419 stran. ISBN 978-80-7004-177-2.
- SKOPAL, Pavel, ed. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. 557 s., [24] s. obr. příl. Šťastné zítřky; sv. 7. ISBN 978-80-200-2096-3.
- ULVER, Stanislav, ed. *Film a doba: 1962-1970*. Vyd. 1. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, [mezi 1993 a 1996]. 289 s. ISBN 80-238-0180-5.
- JURÁČEK, Pavel a LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1075 s., [16] s. obr. příl. Knihovna Illuminace; 18. ISBN 80-7004-110-2.
- JANOUBEK, Jiří, ed. Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek. 1. vyd. Praha: Orbis, 1969. 331 s., [2] s. obr. příl. Filmy a tvůrci; sv. 10.
- BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Vydání první. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. 264 stran. Opera Universitatis Masarykianae Brunensis. Facultas philosophica = Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta; číslo 430. ISBN 978-80-210-7756-0.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Markéta Dvořáčková**
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **prof. Ing. Ján Grečnár, ArtD.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2022**

Termín odevzdání diplomové práce: **19. května 2023**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2022

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 15.5.2023

Jméno a příjmení studenta: BcA. Tomáš Kocourek

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Práce pojednává o způsobech využití filmové řeči ve vztahu k době, politické situaci a technickým možnostem české kinematografie šedesátých let na příkladu filmů *Ucho*, *Případ pro začínajícího kata* a *Všichni dobří rodáci*. Soustředí se zejména na motivy a odkazy, kterými se tvůrci vyjadřují k politickým okolnostem, důraz je kladen na rozbor složky zvukové.

Klíčová slova: Ucho, Případ pro začínajícího kata, Všichni dobří rodáci, politika, komunismus, socialismus, 60. léta, československá nová vlna, filmová analýza

ABSTRACT

This diploma thesis deals with the ways of using cinematic language in relation to the time, technical possibilities and the political situation of the 1960s, using the example of the films *The Ear*, *Case for the New Hangman* and *All Good Countrymen*. The aim is to analyze the motifs and references used by the creators to express their views on the political circumstances, with an emphasis on the analysis of the sound composition.

Keywords: The Ear, Case for the New Hangman, All Good Countrymen, policy, communism, socialism, 1960s, Czechoslovak New Wave, film analysis

Touto cestou bych chtěl velice poděkovat paní Mgr. Markétě Dvořáčkové za odborné vedení mé práce, cenné rady, poskytnutí zdrojů, korekturu, připomínky a stálého udržování správného směru. Dále mé přítelkyni Markétě za opravdu velkou trpělivost a mým rodičům za názory a debaty. V neposlední řadě bych chtěl poděkovat panu Mgr. Pavlu Mičunkovi za korekturu českého jazyka a panu Mgr. Michalu Navrátilovi za pomoc s překladem a korekturou anglického jazyka.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	10
METODIKA	12
I TEORETICKÁ ČÁST	13
1 POLITICKO-KULTURNÍ KONTEXT	14
1.1 SITUACE PRVNÍ POLOVINY PADESÁTÝCH LET.....	14
1.2 XX. SJEZD KSSS A DRUHÁ POLOVINA PADESÁTÝCH LET	16
1.3 KONEC PADESÁTÝCH LET	17
1.4 ČESKOSLOVENSKO ŠEDESÁTÝCH LET A POSTUPNÝ PROCES TÁNÍ.....	18
1.5 POČÁTEK PRAŽSKÉHO JARA	19
1.6 OKUPACE A KONEC NADĚJÍ.....	21
2 STAV ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE	22
2.1 KINEMATOGRAFIE PRVNÍ POLOVINY PADESÁTÝCH LET	22
2.2 DRUHÁ POLOVINA PADESÁTÝCH LET.....	23
2.3 CESTA K PRAŽSKÉMU JARU	25
2.4 OKUPACE A NÁSTUP NORMALIZACE	26
II ANALYTICKÁ ČÁST	27
3 UCHO	28
3.1 KAREL KACHYŇA.....	29
3.2 O FILMU	31
3.3 OBSAZENÍ.....	32
3.3.1 Herecké.....	32
3.3.2 Štábové.....	32
3.4 ANALÝZA	33
3.4.1 Režijně-scenáristická.....	33
3.4.2 Zvuková.....	37
4 PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA	40
4.1 PAVEL JURÁČEK.....	41
4.2 O FILMU	43
4.3 OBSAZENÍ.....	44
4.3.1 Herecké.....	44
4.3.2 Štábové.....	44
4.4 ANALÝZA	45
4.4.1 Režijně-scenáristická.....	45
4.4.2 Zvuková.....	50
5 VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI	54

5.1	VOJTĚCH JASNÝ	55
5.2	O FILMU	56
5.3	OBSAZENÍ.....	57
5.3.1	Herecké.....	57
5.3.2	Štábové.....	57
5.4	ANALÝZA.....	58
5.4.1	Režijně-scenáristická.....	58
5.4.2	Zvuková.....	63
ZÁVĚR		67
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY		70
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ		71
SEZNAM FILMOVÝCH ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ.....		73
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK		74
SEZNAM OBRÁZKŮ		75

ÚVOD

„Naděje není přesvědčení, že něco dopadne dobře, nýbrž jistota, že něco má smysl bez ohledu na to, jak to dopadne.“¹

Václav Havel

Šedesátá léta byl unikátní časový úsek naší historie. V zemi zcela řízené komunistickou vládou započal proces, který nyní známe jako pokus o socialismus s lidskou tváří. Byla to doba, kdy se lidé mohli znovu pořádně nadechnout a začít doufat. Vedle lidí to byla i samotná kultura, která se nadechla. Promítaly se západní filmy, vycházely kritické časopisy a periodika, lidé mohli číst klasické autory a kinematografie byla v největším rozkvětu. FAMU nám i celému světu představila tvůrce, kteří navždy povznesli tuzemský filmový průmysl a jejichž prvky a postupy můžeme ve filmech cítit dodnes. Tvůrce, kteří formují československou novou vlnu.

Mě osobně jako člověka, kterého zajímá politika a je zároveň studentem filmové školy, téma „zlatých šedesátých“ vždy nesmírně přitahovalo. Výběr tématu mé diplomové práce byl z těchto důvodů proto velmi rychlý. Lákalo mě hlouběji se ponořit do těchto časů a pokusit se analyzovat, jakým způsobem se tehdejší filmaři vyjadřovali k politickým otázkám souvislostem své doby, jakými konkrétními filmovými prostředky komentovali postupující tuhnutí totalitní moci.

K tématu přistupuji s omezením vyplývajícím z mého věku – krátkou životní zkušenost, a ne úplně kompletní obeznámenost se všemi existujícími studii ke společnosti a kultuře šedesátých let, jsem se snažil vyvážit zodpovědným a citlivým přístupem ke sledovaným filmům a jejich kontextům. Filmy sleduji co nejpozorněji, analyzuji je ve vztahu k době, ve které vznikly. Snažím si všimnout všech složek, které je utvářejí. A s ohledem na to, že studuji obor zvuková tvorba, zajímá mě, jakým způsobem předkládají významy v rovině zvukové a hudební dramaturgie. A protože se jedná o vyhraceně politické filmy z doby, kdy u nás došlo k zásadnímu společenskému zvratu, snažím se co nejvíce doptávat a číst i takzvaně mezi řádky, rozumět abstraktním vyjádřením, jinotajům a významům jen naznačeným.

K analýze jsem si zvolil tři filmy, které se řadí nebo jsou souběžné s poslední fází české a slovenské nové vlny: *Ucho*, *Případ pro začínajícího kata* a *Všichni dobří rodáci*.

¹ HAVEL, Václav a Karel HVÍŽĎALA. Dálkový výslech, s. 156-157.

Každý ze zkoumaných filmů ve mně vyvolává silný dojem a mám k němu vztah. Navíc, všechny tři filmy jsem viděl již mnohokrát díky mému otci, který má toto období české kinematografie rovněž v oblíbě. V části teoretické se věnuji politicko-kulturnímu kontextu šedesátých let, v části analytické pak představuji jednotlivé tvůrce, informace k produkčnímu pozadí, jádro textu pak tvoří samotné analýzy filmových postupů.

Cílem mé práce je nahlédnout do způsobů využití filmové řeči ve vztahu k době, technickým možnostem a politické situaci šedesátých let na příkladu filmů *Ucho*, *Případ pro začínajícího kata* a *Všichni dobří rodáci*. Zajímá mě, jak konkrétně v tomto období českých dějin tvůrce využívají možnosti filmového média k vyjádření svých názorů a pohledů. Analyzuji metafory a symboly, které se vyjadřují k idejím komunismu a k dobové politické situaci. Tyto prostředky zkoumám z hlediska režijního, věnuji se práci s obrazem, a zvláštní důležitost i s ohledem na mé profesní zaměření pak zaujímá rovina zvuková a hudební.

METODIKA

Ke zkoumaným filmům jsem přistupoval metodou neoformalistické filmové analýzy. Ta spočívá v kladení si teoretických otázek a předpokladů, jak jsou daná díla vystavěna, a jakým způsobem mohou působit na diváka. Tato teorie ale nic nepředepisuje, spíše pomáhá sestavit určitý výzkumný model, který je pro každý film unikátní. Také pracuje s typem diváka, který si jednotlivé motivy a odkazy dává do souvislosti na základě svých zkušeností, prožitků a vnímání.²

Následně jsem zkoumal a analyzoval vybrané informační zdroje (knihy, články, rozhlasové a dokumentární pořady), ze kterých jsem tvořil výpisky a následné parafráze. Podstata parafráze spočívá ve zpracování dané myšlenky vlastními slovy. U takto vytvořených parafrází musí být uveden zdroj původního textu, ze kterého je čerpáno.

S těmito metodami jsem nakonec skrze syntézu v textu pracoval. Syntéza spojuje veškeré myšlenky, závěry, teorie, názory v jeden celek. Zkoumá jednotlivé názorové tábory a pomáhá určit podstatu zkoumané věci.³

² THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod, s. 5-36.

³ SEBERA, PH.D., Mgr. Martin. *Metodologie II*, s. 9-16.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 POLITICKO-KULTURNÍ KONTEXT

1.1 Situace první poloviny padesátých let

Československá republika vstupuje do padesátých let s postupně etablovanou se nadvládou jedné strany – Komunistické strany Československa. Jakákoli veřejná opozice prakticky nefunguje a jen její náznaky jsou tvrdě stíhány a trestány. Jediným dovoleným a „správným“ tokem informací je ten, který proudí z Ústředního výboru Komunistické strany Československa – nejvyššího orgánu země. ÚV KSČ se snaží o rychlé a celoplošné přebudování všech aspektů sociálního a kulturního života, kdy mu je vzorem těchto reforem Sovětský svaz -> tzv. „sovětizace“. Vše probíhá pod taktovkou sovětských delegátů, kteří dohlížejí a hodnotí politický stav ČSR. Systému se na první pohled úspěšně podařilo odstavit od veřejného vlivu nepohodlné osobnosti a názory z kulturních sfér. V návaznosti se skoro zastavuje i kontakt se západní kulturou.

Stát si pokládá principy, jakými bude řídit celou společnost, hospodářství, zahraniční politiku -> veškeré aspekty, které jsou základem fungujícího státu. Vznikají tzv. „pětiletky“. Zjednodušeně řečeno je to časový rámec, ve kterém se strana zasazuje o splnění určitých cílů a plánů. Buduje, kdo může a buduje se co nejrychleji. Mnoho lidí později popisuje, že toto období se neslo v duchu neustálého zmatku a nepořádku. To, co platilo včera, dnes již neplatí. Tím, že se ÚV KSČ snažilo za pochodu aplikovat ideologické prvky SSSR, vznikaly často bizarní situace. Hlavně ne všechno se dá takto aplikovat ze státu na stát a logicky vždy musíme pamatovat na stav státu a společnosti dané země. Což se v průběhu následujících let ukázalo jako pravdivé, a mnohá nařízení měla spíše negativní dopad než pozitivní. A tyto dopady nejvíce pocítilo obyvatelstvo. Začátkem padesátých let můžeme být svědky prvních protivládních demonstrací. Překvapivě ale ze strany těch, které ÚV vnímal jako svou největší oporu, tedy dělnictvo.⁴

Nutno podotknout, že se tyto reformy a KSČ jako taková neobjevily jako blesk z čistého nebe. Reformní procesy započaly již po konci druhé světové války, tedy od léta 1945. Některé dokonce už během válečného období. Jako příklad mohu uvést zestátnění kinematografie pomocí Benešových dekretů v roce 1945. KSČ také nevznikla až v únoru 1948, její historie je daleko hlubší.

⁴ KNAPÍK, Jiří a Martin FRANČ. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, s. 19-26.

Už ale v polovině padesátých let dochází k vyčerpání prvotního nadšení. Jak lidu, tak funkcionářů samotných. Vládnoucí straně začíná docházet, že namyšlené jednostranné ideologické principy podle vzoru SSSR, jak formovat společnost, nejsou tak úplně realistické. Stát se, ač nechtěl, musel nějakým způsobem přizpůsobit náladě ve společnosti a stavu hospodářství -> např. přehodnocení systému financování kultury. ČSR je kvůli úplné podřízenosti na SSSR a rostoucím obavám ze studené války nucena se ještě více soustředit na zbrojní průmysl, a to hlavně z ekonomického hlediska. Toto vede k dalšímu úpadku životní úrovně a znovu se musí zavést potravinové lístky. Poptávka a fronty jsou obrovské, nabídka bídá. Krizí ale neprochází jen společnost. Tyto otřesy zažívá i vládní aparát. Nejistota, paranoia a strach mezi kolegy samotnými vedou k vykonstruovaným politickým procesům. Např. odsouzení a poprava generálního tajemníka strany Rudolfa Slánského. Tato atmosféra dovoluje vstupování nových trendů a náhledů – a to i z kapitalistických zemí. Ty se pomalu a nepatrně dokáží prosazovat navzdory nesouhlasu ÚV.⁵

⁵ KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, s. 19.

1.2 XX. sjezd KSSS a druhá polovina padesátých let

To, co ale opravdu otřáslo náladou padesátých let, byl XX. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Jednalo se o sjezd, kde tehdejší generální tajemník Nikita Sergejevič Chruščov pronesl kritiku ohledně kultu osobnosti Stalina a páchaných zvěrstev za jeho vlády. Výsledky tohoto sjezdu donutily přemýšlet i ty nejtvrďší straníky a přehodnocovat své postoje a názory.

Nelze říci, že by vládní sféra do té doby žila v totální izolaci a nebyla si těchto věcí vědoma. To ne. Ono se to tak nějak vědělo, ale nesmělo se to říkat. Nicméně v té době bylo nepředstavitelné, že by takto otevřená kritika přišla přímo ze SSSR. Reakce byly zprvu všelijaké. Někteří nebyli překvapeni vůbec, někteří šokováni, někteří nechtěli uvěřit. Krásně se tady projevila zrůdnost sovětské ideologie. Místo toho, aby započala debata, tak se automaticky volalo po odvolání Chruščova. Proč narušovat ideologii, která funguje? A nakonec, demokratická debata nefunguje v socialistickém pojetí rozhodování, takže je pochopitelné, že mnohými funkcionáři otřásl ohromný strach. Sjezd se posléze projevil ve všech sférách společnosti.

Nejhlasitěji reagovala kultura. Svaz československých spisovatelů pořádá svůj druhý sjezd, na kterém do předsednictva volí umírněnější funkcionáře a necenzurovaně kritizují politické kulturní zásahy minulých let.⁶

Otřes mocenských struktur po XX. sjezdu KSSS se promítnul i do trojrozměrnosti postav ve filmech. Prohloubila se psychologie postav. Fádní charaktery začaly žít daleko pestřejší a uvěřitelnější život, ve kterém řešily intimní a každodenní problémy. Divák měl možnost sledovat příběh, kde se promítaly city, vášně, názory, pohledy, strasti. Zjednodušeně řečeno, daleko větší hodnoty než v agitačních filmech. Právě v této době se etabloje mladá generace filmařů, ať už z FAMU či z asistencí u svých starších kolegů, která hledá vlastní výrazové prostředky. Nejsou to jen nová jména. I „starší“ tvůrci se nadechují a tvoří díla srovnatelná s kvalitou před padesátými lety.⁷

⁶ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*, s. 14.

⁷ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*, s. 102-103.

1.3 Konec padesátých let

Vše vrcholí březnem 1959, kdy se v Banské Bystrici koná 1. festival československého filmu, kde mají být zhodnoceny výsledky tuzemské kinematografie. Všichni očekávali, že se festival ponese v atmosféře po XX. sjezdu KSSS, nicméně opak byl pravdou. Tvůrci byli tvrdě kritizováni za odklon od ideálů socialismu a mnoho filmů bylo staženo z distribuce. Některým, jako např. tvůrčí dvojici Kadár a Klos, bylo na nějaký čas zakázáno tvořit. Vedení Filmového studia Barrandov je obměněno. Do scénářů se vrací zpět budovatelská témata, výstavba socialismu a příslib lepších zítřků.⁸

Z mého pohledu XX. sjezd KSSS znovu ve společnosti zažehnul něco, co ani konec padesátých let neuhasil. Základní lidskou vlastnost – tedy naději. Naději se nevzdat a doufat. Že i takto tuhý režim má tu a tam slabší místa a je jen otázkou času, kdy se tyto místa ještě více prohloubí. Lidé se semkli.

⁸ PTÁČEK, Luboš. Panorama českého filmu, s. 104.

1.4 Československo šedesátých let a postupný proces tání

Nicméně i přes náhlý nádech se na počátku šedesátých let projeví velké hospodářské problémy. Jak jsem se již zmínil výše, neuvážené a nucené reformy dle SSSR vedly k úpadku státu. Znovu v už tak prázdných obchodech nebylo skoro nic a fronty byly nekonečné. Znovu se více otrásá i vedení strany. Mění se. Přicházejí mladší a otevřenější politici a starší pouťorové „kádry“ buď odcházejí anebo se řadí ke konzervativnímu křídlu. Právě tyto nové politiky formují liberálnější a reformní křídlo uvnitř samotné strany. ÚV přezkoumává a rehabilituje oběti některých politických procesů. Změny nastávají i v turistickém ruchu, kdy se ČSR snaží nalákat do země západní turisty. Samotná ideologická podstata začíná čím dál tím více narážet.

Důležitým se stává XII. Sjezd KSČ. Dochází k určité změně ideologie a proces uvolňování se zrychluje. Závěry z Banské Bystrice se revidují. Povědomí a pozice reformního křídla uvnitř strany stoupá i přesto, že se ho konzervativní křídlo snaží umlčet. Pozastavené či zakázané časopisy a periodika mohou opět publikovat, čehož využívají umělci. Předkládají své necenzurované názory. Mezi ty nejvýznamnější patří měsíčník *Film a doba*, který se stává důležitým proudem o filmovém dění během šedesátých let. Divadla přinášejí pestřejší škálu představení. V Redutě se hraje západní jazz. Kina rozšiřují svou nabídku a vedle ohraných agitok se uvádí díla Tarkovského či Bergmana, francouzské nové vlny nebo například italské nové vlny. Toto vše proudí i přes FAMU, kde filmaři debatují, diskutují a točí po záštitou Otakara Vávry či Elmara Klose. Není proto divu, že FAMU patří v této době k nejlepším filmovým školám světa.

Je pozoruhodné, že vysoká filmová škola dokázala takovým způsobem ovlivnit národní filmové směřování. Ano, bylo by nesprávné tvrdit, že všichni tvůrci nové vlny sdíleli stejný náhled na svět nebo výrazové prostředky. Myslím si, že podstata úspěchu, byl jejich společný postoj, tedy jednotné tažení proti absurdním zaběhnutým ideálům a politickým postojům.

Československá kultura sklízí mezinárodní úspěchy – nejvýrazněji na poli kinematografie. Jen v roce 1963 je uvedeno přes třicet sedm celovečerních filmů, ze kterých jedenáct jsou debuty. Ve stejném roce získává osm filmů zahraniční ocenění.⁹

⁹ ŽALMAN, Jan. Umlčený film, s. 24-25.

1.5 Počátek Pražského jara

V půlce šedesátých let se straně daří zažehnat ekonomickou krizi, ale sílící západní vlivy nikoliv. Celkem jasně vychází najevo, že je potřeba reformovat ekonomiku. Klást větší důraz na stav nabídky a poptávky a uvolnit oblast nastavování cen. V lidech znovu ožívá podnikatelské myšlení. Mohou provozovat hospody, maloobchody či restaurace, které jsou rovnými konkurenty těch státních. Taktéž stoupá počet výměnných studijních pobytů a občané mohou cestovat do zemí mimo socialistický blok. ČSR se více a více otevírá kulturnímu vlivu západu. Např. z hlediska módy (přehlídka značky Dior u nás), hudby (Beatles, Rolling Stones), stylu oblečení či účesů. Na rozdíl od padesátých let schází ÚV odvaha zavádět razantní a velká opatření. Místo toho probíhají jen drobné úpravy, které společnost nezaznamenává. Strana již nedokáže diktovat a kontrolovat, ba naopak, společnost kontroluje ji a vládní aparát zaujímá defenzivní polohu.

Když bych uvedl opravdu velmi zlehčující přirovnání, tak v padesátých letech šli lidé na deset pív do hospody, ráno se vzbudili s příšernou bolestí hlavy a pro jistotu již nepili vůbec. Kdežto v šedesátých letech lidé vypili celou hospodu, převrátili ji vzhůru nohama, další večer udělali to stejné a bolest přepili.

Reformou prochází i pracovně-hospodářský sektor. Návrhy předkládaly, aby se podniky nehodnotily dle dosažení či splnění plánu, ale dle uplatnění výrobků na tuzemském a zahraničním trhu. Finančně se tedy měly posuzovat dle odbytu -> takto to funguje i dnes pod názvem „tržní hospodářství“. Katastroficky špatné investice, kdy se neplánovalo podle logiky, ale spíše aby jeden úředník přeplatil toho druhého, se měly také revidovat. Nově by zdrojem financování neměla být státní kasa, ale již dříve vydělané prostředky či úvěry.¹⁰

Největším zemětřesením pro ÚV KSČ můžeme považovat rok 1967–1968. Návrhy tehdejšího prezidenta Antonína Novotného najednou nejsou jednohlasně přijímány, ale opoznámkovány a vráceny zpět. Jinými slovy, bezprecedentní situace. Zachází to tak daleko, že je vysloven návrh, aby prezident nebyl současně i prvním tajemníkem strany. Toto vyústilo v oddělení těchto dvou postů a nástupem Alexandra Dubčeka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ v lednu 1968. Demokratické hlasy již nezaznívají jen z řad občanů, ale také z úst straníků. V březnu dochází k odvolání prezidenta Antonína Novotného. Političtí

¹⁰ KLÁPŠTĚ, Jan a Ivan ŠEDIVÝ. Dějiny Česka, s. 290.

představitelé po celé zemi se najednou dostávají do situace, kdy se buď museli podřít novému náhledu na ideologii či odejít, sami nebo příkazem.

Důsledkem zrušení cenzury se občané přes státní média začali dozvídat o tom, co se dělo za zavřenými dveřmi padesátých a šedesátých let. Raketově stoupá prodej novin a poslech rozhlasu. Paradoxně ale přetrvává pohled na jednotný názor, který ÚV budovala od února 1948. Tedy, že jediný správný náhled je prezentován stranou a je více než svatý. V praxi to znamenalo, že kdo nesouhlasí s reformními myšlenkami (které vycházely z ÚV), tak bude zesměšněn a riskuje. Na druhou stranu, po okupaci byl vychvalován a nemusel mít strach, protože za ním strana bude stát. Toto později vedlo k zajímavému fenoménu, kdy se i ti nehlasitější podporovatelé liberalizace snažili dokázat, že to tak nemysleli, že museli, ale že v hloubi duše byli přesvědčeni o socialistické budoucnosti.

1.6 Okupace a konec nadějí

Každá mince má své dvě strany a na to bychom neměli nikdy zapomínat. Na jedné straně máme reformní křídlo a na té druhé to konzervativní. To sice bylo v ústraní, ale stále bylo a ze všech sil se snažilo o aktivitu. Otevřeně například souhlasilo s postoji jiných socialistických zemí, které nahlas protestovaly proti reformám v ČSR. Nacházíme se někdy na přelomu června/července 1968. Na našem území probíhají cvičení sovětských armád, které se i po konci cvičení nezvykle dlouho stahují zpět. V tuto dobu konzervativní křídlo posílá do Moskvy dopis o značném znepokojení vývoje politické situace v ČSR.

Jak to celé dopadlo se učíme od základní školy. V noci z 20. na 21. srpna vstupují na tuzemské území vojska Varšavské smlouvy a počíná okupace. Nutno říci, že na tuto eskalaci západní země upozorňovaly už od začátku roku 1968 a bylo by bláhové se domnívat, že Alexander Dubček s touto variantou nepočítal. Ano, z dnešního pohledu ho lze chápat jako vedoucího „protinovotnovské“ opozice, ale stále to byl zarytý komunista a ideolog, který patrně věřil socialismu s lidskou tváří či demokratickému socialismu, nicméně, racionálně uvažovat musel.

Vedení ÚV KSČ je obměněno. Přijímají se nepopulární nařízení, která se schovávají pod rouškou nutnosti, aby okupační vojska odešla. Nicméně lidé ještě stále otevřeně vyjadřují své názory bez toho, aby se ohlíželi. Stále vycházejí zajímavé knihy. V kinech stále nenajdeme ani jeden sovětský film. Společnost si nechce připustit, že by o tyto věci měla zase přijít. Cenzura se znovu vrací, ale postupně a plíživě -> lidé odvážně nesouhlasili a strana nevěděla, jakou sílu si může dovolit. Některé časopisy jsou zrušeny úplně, některé jen na nějaký čas, ale po určité době jsou znovu obnoveny. Lidé vycházejí do ulic a demonstrují. V lednu 1969 se na protest proti okupaci upálil Jan Palach. I přes značnou snahu ÚV „ututlat“ tento čin, smuteční pochod čítal až desetitisíce lidí. K Palachovi za měsíc přibývá Jan Zajíc, který se také upálil. Tím také končí snaha o demokratický socialismus a ČSR se na dalších dlouhých dvacet let uzavírá pod socialistický teror.

2 STAV ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE

2.1 Kinematografie první poloviny padesátých let

V roce 1950 je tomu pět let, co je československá kinematografie zestátněna. Stalo se tak díky Benešovým dekretům z roku 1945. Nesmíme ale opomíjet, že tento návrh a plán vypracovali spíše umělci než politici. Zajímavostí je, že byli povoláni i odborníci ze Zlína díky tomu, jaký systém v tomto městě Baťa nastavil. Myšlenka to byla dobrá, nicméně nikdo neočekával, že se za pouhé tři roky dostane do rukou KSČ, která si ji pojme po svém.

Československý filmový průmysl je centralizovaný a plně spadá pod ústřední řízení země. Petr Sczczepanik v knize *Továrna Barrandov* detailně popisuje model tehdejší kinematografie. Z ekonomického hlediska to byl vnitřně integrovaný, částečně soběstačný systém, ve kterém produkci financovaly příjmy z distribuce ať už domácích či zahraničních filmů. Rozpočty a výroba se řídily dle dlouhodobých plánů, a to stejné platilo i o platových podmínkách. Tento model řízené výroby defacto vycházel ze spojení lokálních, regionálních a globálních (včetně těch západních) modelů. Paradoxně ale měli tuzemští režiséři/rky daleko větší autonomii a svobodu v práci než tvůrci v západních modelech -> a to i v rámci platového ohodnocení. Producentem se stal stát. Přesněji komise určená k tomu, aby dohlížela nad tímto kulturním odvětvím. Jelikož šlo ale většinou o straníky, kteří neměli žádné kulturní, odborné či organizační vzdělání, bylo naivní si myslet, že zvládnout řídit dvacet až třicet celovečerních filmů přímo z tepla ÚV.

Což se poté ukázalo pravdou a naše kinematografie vstupuje do první poloviny padesátých let s největší krizí od předválečného období. Jen pro zajímavost, ÚV v první pětiletce plánoval, že by se k roku 1953 mělo vyrobit přes padesát celovečerních filmů ročně, tj. co týden, to premiéra. V roce 1952 jde do distribuce pouze sedm celovečerních filmů. K oživení dochází až ve druhé polovině padesátých let, tedy v momentě, kdy tvůrčí skupiny získávají větší autonomii, čímž dochází k částečné decentralizaci.¹¹

¹¹ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, s. 38-76.

2.2 Druhá polovina padesátých let

První polovina padesátých let byla z hlediska uměleckého vývoje tristní. Estetická doktrína socialistického realismu ničila umělecké vnímání a potenciál jak předválečných, tak poválečných tvůrců. I těch nově nastupujících. V kinech toho bylo málo, a i to málo bylo pečlivě vybíráno. Navíc témata filmů byla velmi podobná až shodná. Vše se podřizovalo socialistickému realismu, kdy protagonista byl většinou budovatel společnosti a lepších zítřků. Takže divák si mohl vybrat buď mezi agitkou sovětskou, nebo československou. Mantrou pro postavu bylo, jak jsem se již zmínil, budovatelství, ostatní aspekty lidského života byly v ústranní. V případě, kdy byl protagonista záporný (ve smyslu ideologie), musel se v příběhu stále zodpovídat nadřazenému (postavením i ideově). Nechci tím říci, že by naše kinematografie neexistovala, stále vznikaly velmi zajímavé projekty (např. filmy Jiřího Weisse, Otakara Vávry či Jiřího Krejčíka), ale i ty byly pod přísným dohledem a tvůrci museli vyhovět požadavkům doby. Příkladem může být výpravná husitská trilogie Otakara Vávry, kdy je Jan Hus vykreslen jako komunista (na mě to aspoň tak působí). Najdou se ale i tvůrci, kterým se i v této době podařilo do příběhu vetknout čisté lidské pocity, a tím navázat na své dřívější díla -> Václav Krška.¹²

Tvůrcům byla po únoru 1948 navíc zcela odepřena možnost se scházet, debatovat, tvořit, spolupracovat a získávat kontakty. Jednak kvůli tomu, že tyto možnosti – různé svazy, byly oficiálně zrušeny, a také proto, že všichni pracovali pod jasně daným systémem na Barrandově.

Jak jsem již zmiňoval v první kapitole, prvním výrazným otřesem se stává XX. sjezd KSSS. Na tento popud se mění vedení Československého státního filmu a vznikají nové tvůrčí skupiny, které mají za úkol řídit práci na scénářích a přípravách projektů. Tímto krokem dochází k určité decentralizaci, ale tvůrčí skupiny stále podléhají politice ÚV. V časopisu *Nová mysl* vychází první otevřená kritika filmové instituce. Nicméně, díky těmto tvůrčím skupinám postupně stoupá kvalita, ale i počet natočených filmů.¹³

Ono je to víceméně logické. Výsledek je vždy kvalitnější, pokud se daný tým zabývá pouze jednou věcí. Jakmile se jeden tým zabývá dalšími dvaceti projekty, tak není možné, aby se stejnou intenzitou věnoval všemu. Smutnější je fakt, že k těmto uvážení musel

¹² HAMES, Peter. Československá nová vlna, s. 54-55.

¹³ SZCZEPANIK, Petr. Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970, s. 76.

vládní aparát dojit, až když byla situace opravdu neudržitelná. Myšlenkový pochod: „Ono se to nějak vyřeší“, není vždy ten nejlepší.

Bohužel, nic netrvá věčně a náhlý nádech a optimismus opadá během festivalu v Banské Bystrici. Z filmů se znovu vytrácí autenticita a lidskost. Ale na každém špatném je přeci něco pozitivního. Tvůrci jako např. Kadár s Klosem či Krška připravili filmové podhoubí pro šedesátá léta. A i když festival a konference v Banské Bystrici přinesla dočasné pozastavení reformních kroků, přece ve filmařích zažehla něco, co si s sebou přenesli do další dekády. Nenechali se zcela umlčet a stále hledali nové tvůrčí cesty, jak ztvárnit své názory a příběhy.

2.3 Cesta k Pražskému jaru

Na začátku šedesátých let dochází k další reorganizaci Československého filmu. ÚV ho dle usnesení staví na podobnou úroveň, jako ministerstvo (nicméně ho v ideových otázkách podřizuje přímo pod ÚV). Tím mu dává možnost např. jednat o financích u jiných orgánů než jen u Ministerstva školství a kultury. Kdybych se držel čistě jen finanční stránky, tak se tvůrčí skupiny po určité době dostávají do situace, kdy nevyužité finanční prostředky z jednoho projektu „přelévají“ do dalších projektů. Toto dává tvůrčím skupinám daleko větší rozpočtovou svobodu a mohou vznikat tak vysokorozpočtové filmy jako např. Marketa Lazarová. Dalším důležitým mantinelem je zrušení tzv. centrální ideové umělecké rady Filmového studia Barrandov. Namísto ní vzniká větší počet rad přímo při jednotlivých tvůrčích skupinách, jejichž složení si vybíraly sami tvůrčí skupiny. Do těchto rad přicházejí významní scenáristé, režiséři/rky, herci/herečky, kameramani/nky, kritici/kritičky i spisovatelské osobnosti. Formálně složení těchto rad stále schvaluje FSB, ale v této době jde opravdu jen o formalitu a větší slovo mají tvůrčí skupiny. Tito lidé na jedné straně schvalují, ale na té druhé důležitější vytvářejí zázemí pro diskuze, debaty, studium nových trendů a stylů. Pravomoci tvůrčích skupin se posilují i v rámci složení štábů. Nyní si vedoucí tvůrčích skupin vybírají členy štábu a asistenty. Do té doby měl tuto pravomoc jen ředitel FSB.¹⁴

¹⁴ SZCZEPANIK, Petr. Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970, s. 96-123.

2.4 Okupace a nástup normalizace

Stejně jako společností, tak i kinematografií otřásá srpnová okupace. Nutno ale říci, že docela jiným způsobem. Od srpna 1968 do konce roku 1969 nastává zvláštní období ve Filmovém studiu Barrandov. Vedení se mění až koncem roku 1969, takže jsou do výroby a distribuce vpuštěny projekty, které by za normálního stavu jen těžko dostaly zelenou – spíše vůbec. Toho si byli vědomi jak tvůrci, tak samotné vedení FSB. V nejhlubší porážce, které museli lidé čelit, vznikají filmy, které jsou na estetickém a výpovědním vrcholu celých šedesátých let. Kinematografie se v tomto připojila ke společnosti a jasně dala najevo, že se prostě odmítá vzdát.

ÚV paradoxně s filmovým průmyslem nic zásadního nedělá až do půlky roku 1969. Jednak se nedokázal dostat k reorganizaci, tak se zvažováním toho, jaký úspěch měly domácí filmy na světové úrovni, nebylo jednoduché přehodnotit šedesátá léta. Spíše než přes nařízení, změny přicházely skrz různé byrokratické intriky.¹⁵

Počátkem roku 1970 je v čele FSB nové vedení, které si přálo vstoupit do nového roku s čistým štítem. Proto nechalo většinu později trezorových filmů dotočit a sestříhat, nicméně do distribuce je již nepustilo – nebo ano, ale jen na velmi omezenou dobu a ve velmi omezené míře. Jsou zrušeny všechny dosavadní tvůrčí skupiny a ty nové mají podobné pravomoci, jako po převratu v roce 1948. Na FSB probíhají zákazy, reorganizace a prověrky.¹⁶

Znovu si dovolím použít své oblíbené motto: „Každá mince má dvě strany.“ Takto je to i s novou vlnou. Ta totiž nezískala na takovém významu jen díky tomu, že vyjadřovala potřeby ČSR. Musíme na ni totiž pohlížet ze širší perspektivy. Šlo o souběh nové generace filmařů a obecně celkové proměny kinematografie, včetně nových témat, které přinesly revoluční události šedesátých let v celosvětovém kontextu. Lze namítat, že takto nadšenou skupinu tvůrců měla ve své době každá země, to ano, nicméně v ČSR probíhal ten největší paradox, tedy to, že v podmínkách státně řízené a financované kinematografie se tvůrci mohli vyjadřovat relativně bez omezení.

¹⁵ HAMES, Peter. Československá nová vlna, s. 265.

¹⁶ SZCZEPANIK, Petr. Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970, s. 104.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

3 UCHO



Obrázek 1 *Ucho* – filmový plakát

3.1 Karel Kachyňa

Karel Kachyňa patří k prvním absolventům FAMU. Tím ho můžeme řadit mezi první – starší generaci FAMU. Ačkoli se v profesním životě profiloval jako režisér, na akademii byl přijat na obor kamera a fotografie. Souběžně studoval i režii. Jeho touha studovat kameru se podle slov kolegů promítla do jeho nadcházejících projektů. Jednak neustále kontroloval hledáček, jestli kompozice obrazu odpovídá jeho představám, a lze říct, že jeho první filmy stojí spíše na obrazové a stříhové stránce než na scénáři a trojrozměrnosti postav. Sám Kachyňa se posléze nechal slyšet, že se v těchto prvotinách hledal a formoval si vlastní styl a přístup. Jeho pozdější filmy (začátek šedesátých let – např. *Závrat'* či *Trápení*) si už na první místo nekladou čistě jen vizuální ztvárnění, ale jdeme více do hloubky i v rovině příběhu. Výsledkem je dokonalá symbióza těchto prvků ve vizuálně zajímavých poetických filmech s propracovaným příběhem a hlubším myšlenkovým přesahem. Podobně jako Miloš Forman, tak i Kachyňa pracoval v některých filmech s neherci, a to hlavně kvůli autenticitě projevu a větší uvěřitelnosti.^{17 18 19}

Jak vyplývá z výpovědí uveřejněných v dokumentu Příběhy slavných, byl Karel Kachyňa v osobním i profesním životě leckdy až neuvěřitelně tvrdý a od každého vyžadoval stoprocentní výkon a nasazení. Frázi, že něco nejde, nesnášel. Na place neměl daleko do role generála. Podle blízkých z něj mělo hodně kolegů reálný strach. Nicméně, tak, jak se choval k ostatním, choval se i k sobě. Byl až neobyčejně asketický. Rodina pro něj byla druhotná, na prvním místě byla vždy práce.

Pokud mluvíme o Kachyňovi, neměli bychom zapomínat na jeho spolupráci se scénáristou Janem Procházkou. Ta započala už v dobách FAMU. Jejich spojení bývá často popisováno jako něco magického. Ačkoli každý z jiného těsta, profesně přemýšleli jako jeden člověk.²⁰

Z mého pohledu vnímám Kachyňu jako velice zajímavou osobnost. Z toho, co jsem dokázal dohledat, on sám nikdy nebyl zástupci vládnoucí garnitury vyšetřován či takříkajíc „popotahován“. A to i přesto, že jeho snímky ze šedesátých let rozhodně neoslavují tehdejší režim. Jak to ale bylo ve skutečnosti samozřejmě nemůžeme vědět. Tyto věci se mohly dít za zavřenými dveřmi nebo dokonce na rovině sebecenzury. Tak či tak, dovolím si

¹⁷ HAMES, Peter. Československá nová vlna, s. 88-97.

¹⁸ PILÁT, Tomáš. Mozaika: Zrestaurovaný film Ucho jede do Benátek – rozhovor s kritičkou Alicí Aronovou (4/5).

¹⁹ Příběhy slavných: Život byl vlidný, místy drsný.

²⁰ Tamtéž

spekulovat, že oba dva tvůrci začali mít po událostech Pražského jara a po dokončení *Ucha* strach o svůj další osud. A bohužel, zřejmě i s přispěním obrovského politického tlaku, Procházka o několik málo let později umírá. Strana ho očernila a finální podobu *Ucha* přiřkla právě jemu, tudíž Kachyňa, na kterého bylo v této věci pohlíženo víceméně jako na jen řemeslníka, mohl tvořit dále. Toto, společně s filmem *Už zase skáču přes kaluže*, který získal mezinárodní ocenění a režim ho předkládal za úspěch socialistické kinematografie, nejspíše zařídilo Kachyňovi určitou formu ochrany.^{21 22 23}

²¹ HAMES, Peter. Československá nová vlna, s. 88-97.

²² PILÁT, Tomáš. Mozaika: Zrestaurovaný film *Ucho jede do Benátek* – rozhovor s kritičkou Alicí Aronovou (4/5).

²³ Příběhy slavných: Život byl vlídný, místy drsný.

3.2 O filmu

Na začátku ledna 1969 odevzdává Kachyňa spolu se scénáristu Procházkou filmovou povídku, která je hned druhý den schválena. Do dubna je poté dopracován finální scénář. Na konci jara jsou zahájeny přípravné práce. Samotné natáčení probíhá od července do září. Štábu se dokonce daří zkrátit původní plán na finálních 52 natáčecích dnů. Říjnem počíná střih. První kopie je hotová pár dní před Novým rokem.^{24 25}

Začátkem roku 1970 putuje film do trezoru, kde je, na rozdíl od některých jiných, které byly uvolněny již během osmdesátých let, umístěn až do převratu. Konečně, až v lednu 1990 se tento film dočkal své premiéry. Obnovenou premiéru zažívá *Ucho* v září 2022, kdy je film restaurován.²⁶

Původní verze *Ucha* byla v osmdesátých letech (přesněji v roce 1983) realizována v rakouské televizi, která natočila své zpracování. Zatím posledního remaku se *Ucho* dočkalo v roce 2015, kdy svou verzi natočila makedonsko-slovinská koprodukce pod názvem *Noc bezMoci*.

Stopáž: 95 minut, **obrazový formát:** 16mm a 35mm, **zvukový formát:** mono, **výrobce:** FSB, **nositel práv:** Státní fond kinematografie, **TS:** Erich Švábík a Jan Procházka

²⁴ HULÍK, Štěpán. Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973), s. 60.

²⁵ *Ucho* (1969). Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396883/ucho>.

²⁶ Tamtéž

3.3 Obsazení

3.3.1 Herecké

Ludvík: Radoslav Brzobohatý, **Anna:** Jiřina Bohdalová, **Ludvíkův známý z vojny:** Jiří Císler, **Ruský generál:** Miloslav Holub, **funkcionář Cejnar:** Bořivoj Navrátil

3.3.2 Štábové

Režie: Karel Kachyňa, **Kamera:** Josef Illík, **Střih:** Miroslav Hájek, **Zvuk:** Jiří Lenoč, **Hudba:** Svatopluk Havelka, **Vedoucí výroby:** Karel Vejřík

3.4 Analýza

3.4.1 Režijně-scenáristická

Scenáristicky vycházel Procházka z vlastních zkušeností. Díky shodě příjmení si ho tehdejší prezident spletl s ideovým rozhlasovým moderátorem a pojal ho za přítele. Toto umožnilo Procházkovi „vstup na Hrad“ a možnost účastnit se tamějších večírků. Jeden z těchto večírků zapracoval právě do tohoto scénáře.²⁷

Ucho vnímám jako sondu do vrcholového politického aparátu a jeho destruktivního vlivu na lidské bytosti. Dalo by se také říci, že je to nadčasová kritika jakéhokoliv mocenského systému a zkoumání dopadu na jeho představitele. Jeho účinek dokáže být mrazivý, zvláště když člověk vezme v potaz, v jakém roce a v jakých okolnostech vznikl. Tak či onak, je to bolestná zpověď o zruďných praktikách totalitního režimu, který nezná bratra a jde takříkajíc „přes mrtvolu“. Ať se člověk snaží sebevíc, stejně neunikne a postupem času má pocit, že i jeho myšlenky jsou příliš nahlas. Což vede k totálnímu psychickému rozložení a čekání na moment, až na něj samotného přijde řada. Čemu se dá věřit? Dokonce, můžu věřit sám sobě? Můžu věřit vůbec někomu?

Ucho se řadí mezi tzv. „účtující filmy“. Jedná se o díla, která reflektují stalinistickou dobu a počáteční léta budování socialismu – a to velmi kriticky.²⁸

Prakticky ihned nasedáme na „atmosférový“ vlak filmu. Jak díky počáteční hudbě, tak i expozici postav. Ludvík (R. Brzobohatý) je náměstkem ministra. Anna (J. Bohdalová) je učitelka. První dialog mezi Ludvíkem a Annou je menší hádka. Pár nemůže najít klíče od domu, což stupňuje napětí. Do toho si Ludvík všimá v dálce zaparkovaného černého auta, které po chvíli odjíždí. S tímto motivem moci či kontroly se setkáváme v prvních pěti minutách a snímek nám dává najevo, jak se věci mají. Že se někdo dívá a sleduje.

Nicméně, stále nemohou najít klíče. Ludvík se domu dostává přes sklepní okno. Zde ale přichází další zádrhel. Nefunguje elektřina. Klíče se najednou objevují v zámku. Zevnitř domu. V tomto momentu začíná Ludvík tušit, že něco není v pořádku.

Mezitím se ocitáme na večírku. Večírek na mě působí jako nějaké panoptikum. Postavy působí zvláště strnule, spíše jako duchové. Většina záběrů je komponována z úhlu pohledu Ludvíka, který podivně putuje prostorem. Jeho postava se ztrácí a jako by měla

²⁷ Všichni dobří rodáci. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396774/vsichni-dobri-rodaci>.

²⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy II. Film a doba. 1989, roč. 35, č. 7, s. 383–389.

splynout s daným místem. Z jiného nahlížení by se rámování Ludvíka dalo chápat jako malá ryba vně obrovského oceánu. Toto umocňuje absurdnost daného prostředí. Skoro jako umělý sen, ze kterého by se člověk chtěl co nejrychleji probudit. Aneb vyjádření moci a státního aparátu.

Zpátky v domě Ludvíkovi dochází, že se nejspíše stali oběťmi vloupání. Protože je vysoce postavený funkcionář, který má v domě různé citlivé dokumenty, začíná je hledat. Ty ale nemůže najít. S hledáním konfrontuje Annu, ale ta, protože je stále ještě mírně opilá, nedává jeho obavám větší význam. V tento moment přichází první zmínka o odposlechu, kdy se Anna vyjádří na adresu tehdejšího prezidenta, a Ludvík, téměř instinktivně, zavírá dveře. Zde také zazní poměrně důležitá replika: „Říkals, že v kuchyni, v koupelně a na hajzlu můžeme mluvit o všem.“ Právě tyto místnosti hrají později v příběhu tu nejdůležitější roli. V tomto momentu se skrývá pozoruhodný paradox. Člověk disponuje instinkty pro to, aby mu pomáhaly přežít. Ty se vyvíjejí prakticky od prapočátku. K těm úplně fundamentálním – napít se, najíst se, bránit se, najednou přibývá i tento uměle vybudovaný – strach z toho, že někdo jiný poslouchá.

Informaci, že má pár syna, se dozvídáme již před domem, ale až v tuto chvíli přichází větší interakce. Anna na něj křičí, ale on spí. V této celkem banální situaci spatřuji zajímavý moment. Opomenou na chvíli to, že ho můžeme v průběhu jednou slyšet a na konci filmu vidět, v tento moment to daleko více upevňuje pocit sledování. My tušíme, že se v domě nachází, ale zatím ho nevidíme – stejně jako odposlechy. Což si uvědomuje i Anna, když posměšně pronese: „Soudruzi, jdeme hajat.“ Celkově z páru cítíme odcizení. Láska patrně už dávno vyprchala. Nemohou pro sebe najít vlídného slova a spíše existují vedle sebe než spolu. Sledujeme postupný vztahový rozklad.

Zpátky na večírku se dozvídáme, že s Ludvíkovým nadřízeným – ministrem Košarou, je něco v nepořádku. Ludvík zoufale touží po odpovědi, ale ostatní se ho straní. Utíkají od něj, skoro se ho štítí. Posléze se dozvídáme, že Košar byl zatčen. Celá tato situace zapadá do dalších absurdních obrazů. Scéna s funkcionářem, který má proslov, a osvětluje situace, je zajímavě natočena. Nejdříve začínáme na jeho zádech. Postava se otáčí a zůstává z profilu. Funkcionář působí jako mluvící busta. Posléze ho vidíme z podhledu. Najednou vypadá jako vlk, za kterým stojí stádo oveček, které poslušně přikyvuji a tleskají. Slepě a bez duše.

Doma si mezitím všímají, že se kolem jejich domu potulují zvláštní lidé. Nejspíše tajní policisté. Tuto skutečnost se nejdříve dozvídáme ve zvukovém plánu, poté až v

obrazovém. Ludvík upadá do čím dál tím větší paranoie. Při svíčkách pálí v záchodové míse různé dokumenty. Více a více skáče z reality do vzpomínek na večírek. Soudruzi se ptají Ludvíka na názor během toho, co uprostřed sálu poskakují po všech čtyřech. Už tak absurdní situaci umocňuje hudba, která navozuje pocit zmatku, změn a naprostého zmatení.

Čím více houstne atmosféra, tím na druhé straně Anna střízliví, což je zajímavý protipól. Také se ale vyostřuje konflikt mezi ní a Ludvíkem. Ve všech těchto popsáných scénách kameraman Josef Illík hravě pracuje se světlem a stínem. Scény mi tímto laděním hodně připomínaly německý expresionismus. Postavy jsou vůči tmě v opozici a větší část obrazu zabírá právě tma. Jediným zdrojem světla jsou jim svíčky či baterka a jelikož ty osvětlují jen malou část prostoru, vidíme jen to, co vidí postavy. Tyto elementy spolu se zvukovou skladbou dopomáhají většímu vcítění.

V půlce filmu nastává zlom. Elektřina začíná fungovat. Na jedné straně dobrá zpráva – urychluje spád událostí. Ludvík s Annou se najednou zdají býti až moc v popředí. Jako by je světlo činilo více zranitelnými. Působí skoro až naze a všem na očích. Slyšíme zvonek a vidíme přijíždět několik aut. Ludvík, smířený s tím, že ho čeká stejný osud jako Košara, objevuje, že ho nečekaně přijel navštívit jeho kamarád z vojny s jeho kamarády (nicméně v expozici těchto lidí na večírku můžeme vidět zbraně u beder, tudíž nám dochází, že to nejspíše budou tajní policisté). Zde bych zdůraznil moment, kdy tito lidé pozorují Ludvíka skrz plot. To, jak se na něj dívají a třetí poskakuje, aby viděl, je zvlášť komické. Znovu se zde objevuje motiv moci -> skákej, jak já pískám. Nakonec se dozvídáme, že páru přijeli vrátit klíče, které si zapomněli na večírku. Následuje večírek u nich doma.

Po večírku se role obrací. Anna je ta, kdo je nyní více racionální. Snaží se pochopit, jak mohli Košaru zavřít, ale za Ludvíkem se dorazili opít. Na tento stav reaguje i svícení. Anna se nachází blíže tmavým místům. Ludvík je naproti tomu falešně klidný – je také více ve světle. V tento moment dochází k největší konfrontaci mezi oběma. Dozvídáme se o politické minulosti Ludvíka. Ludvík konfrontuje i Annu. Oba se obviňují z dosti závažných věcí – vzhledem k tehdejší době. Hádají se po celém domě a zapomínají na odposlechy. Tedy, Ludvík se řev snaží zakrýt puštěnou vodou či rádiem, ale Anna na to nereaguje. Vyvrcholením celé gradace je pro mě moment, kdy Anna chrstne na Ludvíka kávu. V souvislosti s tím, že má na sobě bílý nátělník, mi to osobně evokuje snahu o očernění.

Zpět do reality je vrací nález odposlechového zařízení. Paradoxně ho nacházejí na místech, o kterých byli přesvědčeni, že tam být nemůže. Ve tvářích páru lze spatřit sílící strach. Najednou už není bezpečné mluvit nikde. Zajímavým momentem, je záběr, kdy

Ludvík nachází odposlech u okna na záchodě. Kamera ho snímá zvenku skrz dané okno, které nyní vypadá jako vězeňské mříže.

S ránem přichází i konečné vystřízlivění a syrová realita. Ludvík si finálně rekapituluje celý večer a dochází mu, proč přijel jeho kamarád z vojny s partou. Jelikož byly odposlechy zbrusu nové, musely je tam dát oni. Anna si do toho všímá speciálního auta, které slouží k odposlouchávání. Dochází jim, že už nikdy nebude nic jako dřív.

Ludvík se pokouší o sebevraždu, nebo takto to vidí Anna. Jak se ale posléze dozvídá, služební pistole mu byla vzata. Toto a následující replika: „Jsme ještě lidi?“, prozrazuje mrazivou skutečnost politických aparátů. Zabít člověka je snadné, ale má to své následky. Daleko snazší je donutit to udělat daného člověka sám. Ať už spáchat sebevraždu, tak se dostat do tak špatného psychického stavu, odkud již není návratu. Jednoduše řečeno – umocnit v daném pocit, že o sobě nemůže rozhodovat.

Ludvík se ve společnosti Anny skrz telefon dozvídá, že byl povýšen na ministra. O pocitu radosti zde nemůže být vůbec řeč. Nechtěli Ludvíka zatknout, nýbrž ho povýšit. Tím ale, že slyšeli hádky a konfrontace, mají na něj tolik kompromitujícího materiálu, že se bude muset podvolit a skákat, jak budou jiní pískat. Což znamená daleko větší zásah do soukromí a rozvrat všeho, na co do té doby byli zvyklí. Krásně tento moment podtrhuje malba visící nad nimi. Žena na obrazu má viditelný strach v očích a brání se. Ludvík s Annou mají také strach. Ten pocit a uvědomění, že člověk nemůže sám o sobě volně rozhodovat, to je dle mě to nejsyrovější, co z tohoto konce cítím.

Do konečné finální verze se nedostala zamýšlená úvodní titulková sekvence: „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.“²⁹

²⁹ HULÍK, Štěpán. Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973), s. 64.

3.4.2 Zvuková

Jako úplně ten první vjem, skrze který divák začne film vnímat, je sluchový. Tíživá, nevyzpytatelná až strašidelná melodie v kombinaci s ne úplně typickými nástroji, předurčuje náladu a celkový tón snímku. Jednotlivé melodie navzájem proplétají, přecházejí, ale také vybočují a jdou proti sobě. Gradace narůstá, a poté zase klesá. Člověk až slyší tu nejistotu a zmatek. Skoro jako by se melodie mezi sebou hádaly. Hudba nám předkládá otázku. A pokládá ji otevřenou. Těžko říci, jestli vedle nastínění atmosféry použil Kachyňa s Havelkou hudbu jako metaforu pro ucho -> první, co vnímáme je zvuk a film se jmenuje *Ucho*, a také je to gró příběhu.

Zde bych zvukovou plochu rozdělil na tři části. První je exteriér před domem protagonistů a balkon. Druhá je interiér domu. Třetí jsou scény z večírku.

Exteriérové scény využívají postsynchrony. I tak ale slyšíme práci s prostorem a určitou plasticitu. Toho se dosahuje použitím dozvukových efektů (reverbů) a atmosfér – díky tomu máme pocit reálna. Ze začátku těmto elementům nedáváme až takový význam, nicméně v průběhu filmu se s touto dramaturgií pracuje více a více, a divákovi se tak předkládá jasnější náhled ke čtení příběhu. Tyto možná nepatrné nuance hrají velkou roli v oddělování scén a filmového času.

Dalším prvkem jsou zvukové plány. Číst je můžeme prakticky hned v expozici. Ludvík s Annou vysedají z auta a míří k brance. Anna se otáčí a běží zpátky k autu. V prvním plánu Ludvík hledá klíče, v druhém plánu mluví Anna a ve třetím plánu jí odpovídá řidič. Po chvíli vidíme v zadním plánu odjíždět černé auto. Toto spolu s atmosférami pomáhá navodit pocit reality. Plány můžeme vnímat i dále v příběhu. Často než danou věc vidíme, slyšíme ji. Například pohyb tajných policistů po zahradě a před brankou. Zvonění telefonu, bouchnutí sklepních dveří. Občas věci jen slyšíme, ale nakonec nevidíme – zvuky střechy či bouchnutí okna. Zvukové plány nejen obohacují trojrozměrnost viděného, ale taky upravují či prodlužují filmový čas a rozehrávají postranní příběhy.

Přechod do interiéru znamená také přechod z postsynchronů na reálný kontaktní zvuk. Jelikož se téměř polovina filmu odehrává víceméně ve tmě, protože nefunguje elektřina, postavy se tak jako lidé daleko více spoléhají na sluch. Všechno se zdá hlasitější. I nevinné zavržení je najednou podezřelé. Ano, postavy používají svíčky a baterku, tak či tak to ale nejsou klasická světla. Minimalistická dramaturgie ničemu neubírá. Spíše naopak. Divák má tendenci domýšlet si situace, které by mohly nastat. Spolu s představami, co asi

slyší Ludvík v onom domě. Všechno tyto aspekty v Ludvíkovi podporují paranoiu a pocit blízkého šílenství.

V domě Ludvíka a Anny se s hudebním doprovodem setkáme dvakrát. Poprvé, když je Ludvík přesvědčený, že ho přijeli zatknout. Scéna začíná, když si balí věci, a my slyšíme Košarovu melodii (vysvětlím později). Ludvík je přesvědčen, že ho čeká stejný osud. Pomalu se blíží k plotu, potí se a ve vzdálenějších plánech slyšíme tajemné muže. Jak z výrazu protagonisty, tak z použité hudby můžeme předvídat, že se Ludvík dívá do očí smrti. Podruhé se objeví ve scéně, kdy chce Ludvík spáchat sebevraždu a Anna šplhá po okenním římse, rozbíjí okno a skáče do pokoje. Scéna tedy začíná pohledem na zbraň a rozbitím okna. Anna praští pěstí do skla, které se rozbíjí. Zvuk rozbití slyšíme, ale pak jako by se čas zastavil. Následuje ústřední „Košarova“ melodie. Sklo dopadá na dlažbu, nicméně bez zvukových ruchů. Jen ho vidíme dopadnout, roztříštit se. Toto na vteřinu navozuje dojem, že je Ludvík po smrti -> roztříštění skla = rozpad lidského života a duše, ztráta všech nadějí a ideálů. Košarova melodie tento dojem utvrzuje -> strana Košara odstranila a Ludvíka také. Poté se ale objevuje Ludvík, který chytí Annu a oba padají na zem. Ruchová složka se vrací a hudební stále pokračuje. Tentokrát ale vyjadřuje něco jiného. Tím, že je tišší a pod dialogem, nabývá jiných interpretací. Postavy působí až odevzdaně. Nic nemá smysl. Mrazivě evokuje, jak nepředvídatelný a psychicky destruktivní je život ve vrcholové politice. A že kolikrát člověka zničí spíše strach a vlastní představy než reálné události.

Absenci hudby (ve srovnání s večírkem) chápu jako chytrý předěl mezi večírkem/představami (vzpomínkami) a domem/realitou. Tím ale nechci tvrdit, že by zvuková dramaturgie v domě byla plochá či prázdná. Přírodním nástrojem je zde voda a oheň. A i takto fundamentální prvky pro lidský život lze vnímat ve více rovinách. Voda zde symbolizuje určitou masku – kulisu, za kterou se schovávají slova, která nemají být slyšena mimo dům. Velmi doslovná interpretace by mohla znít například takto: „Ludvík s Annou se snaží nechat slova odplout.“ Dále dopomáhá k udržení racionality páru. Ať už oplachování tváře či scéna, kdy je Anna pod kohoutkem, aby vystřízlivěla. Do třetice se zde ukazuje i temná stránka vody, která může zabíjet -> Ludvíkova replika: „Hergot, já tě utopím!“ Podobně to platí i u ohně. Pomáhá páru pohybovat se po domě a vidět (svíčky). Skrz něj se Ludvík zbavuje důležitých dokumentů. Projevuje i svou temnou stránku, kdy začíná hořet záchod.

Poslední plochou je již zmíněný večírek. Ten se nám otevírá záběrem na kolonu desítek černých aut a, dovolil bych si říci, až pompézní kompozicí připomínající státní

událost. V momentu vyláčení Anny se pocit mění a najednou se ocitáme ve zvláštním světě. Absence ruchové složky a zvukového prostoru vyjadřuje najednou úplně jiný svět. Umělý, stísněný a podivný. Divák má pocit, jako by se ocitnul ve snu. Postsynchrony bez prostorové úpravy tomu daleko více napomáhají. V pozadí a okolí sice vidíme další lidi, ale protagonisty neslyšíme. Slyšíme jen hudbu a dialogy. Tady se exponuje zmíněná ústřední Košerova melodie. Hlavním nástrojem této kompozice je flétna. Ovšem ne taková ta klasická z pohádek. Kompozice flétny je v nezvyklé tónové poloze. Celkově zní zmateně, neuspořádaně. Jednotlivé party se navenek bijí. Pocitově člověk cítí rvačku, zmatek, křik, neporozumění a snahu nejrychleji utéct. Když se divák zamyslí, tak vlastně trefně popisuje stav Ludvíka. Syžet kopíruje fabuli, takže divák neví víc než daná postava. Kdykoli padne zmínka ohledně Košara, objeví se tato melodie (výjimkou jsou poslední minuty -> scéna sebevraždy Ludvíka).

Z této melodie poté vycházejí i další kompozice, které můžeme slyšet na večírku. Na jedné straně dotvářejí pocit faleš, přetvářky a zrady. Na straně druhé dojem velkého divadla, absurdna, paradoxů a divnosti. Prostředí večírku je i přes počet lidí monotónní, jednotvárné, ploché a jakoby úplně z jiného světa. Prostě prostředí, kde se člověk nerad nachází. Občas můžeme zaslechnout i ostatní, a kontaktní zvuk, který předloží divákovi zvukovou informaci o daném prostoru. Ale devadesát procent času slyšíme jen Ludvíka a ty, kteří mu odpovídají či naopak. Osobně si myslím, že právě práce s postsynchrony je v těchto scénách naprosto geniální. Díky tomu, že každý z nás má určitou vizuální a sluchovou banku, která se rozšiřuje dle poznávání, umíme si dané místo představit nejen vizuálně, ale i zvukově. Tudíž je nereálné, aby v takto velkém sálu nedocházelo k ozvěně. Proto takto „suché“ a prostorově neupravené postsynchrony působí zvláštně, tím na sebe zároveň upozorňují, a s hudbou podporují absurdnost, stísněnost a ztracenost.

4 PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA

VÝROBNÍ LIST
filmu **PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA**

Pracovní list filmu

Rok výroby

Charakteristika

Formát

Barva filmu

Literární schválení

Technické schválení

Příprava zahájení

První filmový den

Poslední filmový den

1. kopie

4. kopie
ÚPF dne

Titulky předány

Schvaluji
promítání

5,603.00

262

262

**PŘÍPAD
PRO
ZAČÍNÁJÍCÍHO
KATA**

#zpetvkinech

Film Pavla Juráčka je zpět v kinech v digitálně restaurované verzi.

Režie a scénář Pavel Juráček Kamera Jan Kališ Střih Miroslav Hájek
Hudba Luboš Fišer Architekt Milan Nejedlý
Hrají Lubomír Kostelka, Pavel Landovský, Klára Jerneková, Milena Zahrynowská,
Luděk Kopřiva, Slávka Budinová, Pavel Bošek, Miroslav Macháček, Věra Ferbasová, Eduard Dubský,
Jiřina Jirásková, Jiří Hálek, Radovan Lukavský, Nataša Gollová, Jiří Hrzán a další

www.zpetvkinech.cz

NFA

ústřední ředitel ČSF

ST 13-9952-68

Obrázek 2 Případ pro začínajícího kata – filmový plakát

4.1 Pavel Juráček

Cesta Pavla Juráčka na FAMU nebyla tak přímočará, jak by se na první pohled mohlo zdát. Po maturitě se vydal studovat žurnalistiku a český jazyk na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Jeho bohémský a sebedestruktivní životní styl ho ale o toto studium připravil. Po vyhození ze školy pracoval nějakou dobu jako redaktor. Teprve v roce 1957 nastupuje na FAMU na obor dramaturgie. To, co ho začalo provázet už během studia na UK, se projevilo i na FAMU. Školu nikdy nedokončil, což ho vlastně zřejmě ani tak netrápilo, protože v onu dobu byl přijat do Filmového studia Barrandov.^{30 31}

Pavel Juráček byl zřejmě velmi komplikovaná osobnost. Spíše než v reálném světě, žil v tom svém. Jeho zálibou bylo psaní deníku. Možná proto se nejdříve rozhodl pro žurnalistiku. V denících utíkal od tíhy každodenního života a plně se nořil do svých světů, ve kterých byl pánem jen on sám a sám si řídil, jakým způsobem se budou věci ubírat. Filmařským světem opovrhoval. Ke tvůrcům se stavěl kriticky.³²

Těžko říci, jak moc ho zaneprázdnňovaly pohledy na sebe samého a zaobírání se společnostmi. Z jeho zápisů lze cítit, že byl zklamaný tehdejší stavem kultury. Měl své vidění, které si před sebou obhájil a očekával tento přístup i od ostatních. Dospělo to až do fáze, kdy mu doktor řekl, že o vyléčení lidské duše se může pokusit, ale vyléčit společnost nedokáže. Nutno podotknout, že i podle slov jeho tehdejší ženy musíme na jeho deníky nahlížet s odstupem. Jelikož si v nich totiž tvořil vlastní svět, vyvstává otázka, jak moc pravdivý vůči skutečnosti byl.³³

Když si shrneme jeho dílo, byl Pavel Juráček daleko plodnějším scénáristou než režisérem. Filmy režíroval jen tři. Naproti tomu scénářů napsal nespočet. Jeho vize a osobité světy „využívali“ tvůrci jako např. Karel Zeman, Věra Chytilová, Jindřich Polák, Jan Schmidt a mnoho dalších, kteří zpracovávali Juráčkovy scénáře.³⁴

Srpnovou okupaci nesl velice těžce. V době uvolňování často prohlašoval, že se Československo již nikdy nestane Ruskem (narážka na padesátá léta). Nad filmem strávil intenzivní tři roky svého života, při nichž, jak popisuje ve svých denících, málem zešlel.

³⁰ SLÍVOVÁ, Hana a Markéta KAŇKOVÁ. Daňa Horáková: Při psaní knihy o Pavlu Juráčkovi jsem pochopila, že lze současně milovat i nenávidět.

³¹ Klíč k určování trpaslíků aneb Poslední cesta Lemuela Gullivera. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093911936-klic-k-urcovani-trpasliku/20136110362/>.

³² Tamtéž

³³ Tamtéž

³⁴ Tamtéž

Právě jeho deníky jsou cenným a důležitým náhledem do jeho osobního a citového života. Jeho žena až po několika letech zjistila, že je píše. Po jeho smrti zůstal jeho život zachycen na více než tisíci stránkách. Byl signatářem manifestu 2000 slov, Charty 77 a blízkým přítelem Václava Havla.^{35 36}

³⁵ SLÍVOVÁ, Hana a Markéta KAŇKOVÁ. Daňa Horáková: Při psaní knihy o Pavlu Juráčkovi jsem pochopila, že lze současně milovat i nenávidět.

³⁶Klíč k určování trpaslíků aneb Poslední cesta Lemuela Gullivera. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093911936-klic-k-urcovani-trpasliku/20136110362/>.

4.2 O filmu

Na konci ledna 1967 dochází ke schválení scénáře. Tento stav bohužel platí pouze jedenáct dní, a poté zasahuje zákaz a cenzura. Druhá verze scénáře je definitivně schválená v létě 1968 a o měsíc později i technický scénář. V tuto dobu se operuje s pracovním názvem *Krajina vlídných bludiček* – v roce 1967 jej Juráček předkládal před komisí s poté finálním názvem *Případ pro začínajícího kata*. V lednu 1969 jsou zahájeny přípravy. Rozpočet činí přibližně 5,6 mil. Kčs (téměř 66 mil. Kč). Natáčí se od března do září, přičemž štáb se pohybuje po téměř celém území republiky. Poslední klapka čítá číslo 3 266 (do té doby nejvíce klapků ze všech projektů FSB). Natočilo se 871 záběrů během 109 natáčecích dnů. Finální rozpočet se usadil na 6,1 mil. Kčs (přibližně 72 mil. Kč). Na konci prosince je dokončena první kopie.³⁷

Premiéra filmu je stanovena na 3. července 1970. V tento den se film promítá na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Nicméně, děje se to neoficiálně. Promítání je určeno pouze pro zahraniční distributory. Poté se film vzácně a sporadicky promítá. Dva týdny v srpnu 1971 a párkrát v roce 1972 ve slovenských kinech. Jelikož byl *Případ* uveden do distribuce v tzv. administrativně omezené distribuci, tak technicky vzato nikdy nedošlo k jeho úplnému zakázání a přesunutí do trezoru, ale jak píše výše, promítá se vzácně a sporadicky. Navíc v roce 1975 jsou práva prodána do USA (kde jsou držena až do roku 1987). K obnovené premiéře dochází v létě 1990 a ke znovuobnovení v roce 2016, kdy je film restaurován.³⁸

Stopáž: 103 minut, **obrazový formát:** 35mm, **zvukový formát:** mono, **výrobce:** FSB, **nositel práv:** Státní fond kinematografie, **TS:** Pavel Juráček a Jaroslav Kučera

³⁷ ČESÁLKOVÁ, Lucie. Zpět k českému filmu, s. 67-68.

³⁸ Tamtéž, s. 67-68.

4.3 Obsazení

4.3.1 Herecké

Lemuel Gulliver: Lubomír Kostelka, **fyzl:** Pavel Landovský, **Markéta:** Klára Jerneková, **Vyskoč:** Jiří Hrzán, **docent Baux:** Pavel Bošek, **Emil:** Miloš Vávra, **profesor Beil:** Radovan Lukavský

4.3.2 Štábové

Režie: Pavel Juráček, **Kamera:** Jan Kališ, **Střih:** Miroslav Hájek, **Zvuk:** František Fabián, **Hudba:** Luboš Fišer, **Vedoucí výroby:** Jan Balzer

4.4 Analýza

4.4.1 Režijně-scenáristická

Případ pro začínajícího katra je pro mě osobně jeden z nejtěžších filmů pro interpretaci. Juráček zde předkládá symboly, metafory, satirické obraty a práci s narací v takové podobě, že po prvním zhlédnutí ve mně zanechal více otázek než odpovědí. Tento film jsem musel zhlédnout několikrát, než se mi začaly souvislosti spojovat. A samozřejmě, chybí mi také dobová zkušenost.

Volná adaptace Jonathana Swifta *Gulliverovy cesty* v podání Juráčka nastavuje drsné a nelítostivé zrcadlo komunistické moci. Do tohoto zrcadla je „hozen“ i náš hrdina – Lemuel Gulliver (Lubomír Kostelka). V hustém lese má autonehodu, po které se ocitá v úplně jiném světě - Balnibarbi. Připadá mu, že se nachází v úplně jiné realitě. Okolní lidé sice mluví stejným jazykem, ale stejně jim nerozumí. Jejich zvyky, návyky, víra a zákony jsou pro něho naprosto cizí. Tímto se často dostává do absurdních až komických situací, kdy mu několikrát jde o i život. Není to jen o kritice komunismu. Juráček zde jde mnohem hlouběji. Vnímám zde paralely s otázkami porozumění sobě samému, s vyrovnáváním se s minulostí a s vlastními myšlenkami. Dále snahu o pochopení druhého člověka a empatii. Děj je rozdělen do dvanácti kapitol, každá má své pojmenování. Gulliver se nachází ve světě, kde se mísí sen a realita, absurdnost s racionalitou a satira s kritikou.

První kapitolou (*Cesta tam*) exponujeme Gullivera. Muž středního věku v hezky padnoucím obleku. Ocitá se před závorou. Zmatený nasedá zpět do auta a hledá jinou cestou. Po prozkoumání překážky v lese mu vůz ujíždí a Gulliver se ho pokouší dostihnout. Toto byl pro mě moment, kdy jsem pochopil, že se nacházíme ve světě, který se řídí naprosto odlišnými pravidly, než které známe. Auto se pohybuje takovým způsobem, že člověka napadne, jestli ho někdo nebo něco neřídí. Gulliver auto dostihne, ale zanedlouho bourá. Nachází oblečeného zajíce. V ten moment dochází i jemu, že tady není něco v pořádku. Dále u něj nachází hodinky, které rozehrávají důležitý symbol a metaforu. Tyto aspekty nabývají na logice později v příběhu. Gulliver pokračuje po svých.

Pešky putujeme do další kapitoly (*Balnibarbská past*). Tuto kapitolu otevírá voiceover, přes který Gulliver svěřuje své myšlenky a pocity. Ocitáme se v domě, který je na první pohled zvláštní. Nějakým způsobem ze sebe vyzařuje nebezpečí a tíseň. V dáli můžeme zaslechnout podivný dětský sbor, který se mění v repetitivní melodii. Podlaha pod Gulliverem se prohýbá a on sleduje různé lidi, u kterých nedokáže posoudit, jestli jsou

skuteční či ne. Vše kolem něj reaguje jinak než v reálném světě. Začíná zdlouhavá noční můra, ze které se však nedokáže probudit. Obraz je zpomalený. Hra světla a stínů jenom více umocňuje děs a sklíčenost. „Vysvobozením“ je pro Gullivera až profesor, který mu skrz papír ukazuje, že to opravdu není sen. Proč mu to prostě jen neřekl, zatím nevíme my ani on.

Gulliver otevírá třetí kapitolu (Akademie vynálezců) naprostou zmateností. Netuší, kde se to ocitnul. Je veden do budovy, a přitom mu všichni přikazují mlčet. Zkouší promluvit, ale je zamlčen. Proč? To netuší. Vnímám tady jednu z mnoha paralel na komunistický režim. Přesněji – nemluv a jdi. Neptej se a nediskutuj. Mluv, až budeš dotázán. Lemuel sedí uprostřed poslechového sálu obklopený studenty a různými lidmi. Rámováním doprostřed mizansscény, vypadá jako člověk u soudu. Což navozuje i absurdní posuzování a zkoumání jeho věci, jako by to byly nebezpečné protivládní skutky či myšlenky. Ostatní nezkoumají jen jeho věci, ale daleko více jeho samotného. Nicméně ne jako člověka, ale spíše objekt. Něco nebezpečného a narušujícího jejich život. Jako kdyby prostřednictvím Gullivera personifikovali kapitalismus a sami zastupovali socialismus. Zde se poprvé dozvídáme o Laputě. Bájně místo, které se vznáší nad zemí a ze kterého je celá země řízena. Obyvatelé Balnibarbu ho vnímají jako modlu, jako něco nadpozemského (doslova). Evokuje to ve mě ÚV KSČ. Lemuel je ztracený. Sice mluví stejnou řečí, ale ničemu nerozumí. Také je konfrontován ohledně hodinek. Uvnitř bylo věnování knížete Munodina Oskarovi. Tudíž ho všichni mají za lháře, který se navíc zná s knížetem. Následující taneční scéna mi trochu připomíná taneční scénu z Ucha. Podle místních je to klasický tanec, očima Gullivera jde o zvláště komické skákání. Což odemyká další pohled – skákej, jak já pískám.

V posteli vedle černošlé dívky se Gulliver probouzí do čtvrté kapitoly (Stroj na ruční pohon). Oknem utíká pryč a pocestného se ptá na cestu. Ten ale reaguje tak, jako by se z něj Lemuel snažil vymámit důležité tajné informace. Odbývá ho replikou: „Já nevím vůbec nic.“ Neví vůbec nebo ví, ale raději by nechtěl vědět? Gulliver se dále potlouká městem a potkává básníka, kterému vypráví zážitek o zajíci. Dále se setkává se skupinou lidí, kteří debatují o normalnosti východu a západu slunce. Zní to, jako by se snažili najít smysl v nesmyslných budovatelských sloganech. V kantýně se Lemuel dokonce ptá, jakým způsobem se zde jí párek. Otevírá se nám mysteriózní stroj. Jak se dozvídáme, je to myslící stroj na ruční pohon. Během představení stroje probíhá naprosto bizarní filozofická debata o zbytečnosti myšlení, tudíž je sestrojen tento stroj. Nicméně lidé nebyli spokojeni s rychlostí stroje, proto je napadlo, že za stroj zapřáhnou dobytek. Následující kouzelnou

replikou uzavíráme tuto kapitolu: „Já nepřipustím, aby tímto strojem otáčel vůl!“ Není ale vůl ten, kterého toto celé vůbec napadlo?

Oslavnou Gloria, Aleluja je Gulliver provázen nejen městem, ale i pátou kapitolou (Guvernér). Oslava pokrokovosti? V této části ale můžeme poprvé pozorovat to, že i někteří lidé v Barnibarbi jsou si vědomi světa za hranicemi města. S postavou guvernéra můžeme pozorovat další z několika metafor. Guvernér chodí jen po cestičce, která je tvořena novinami položenými na podlaze. Skoro to vypadá, jako by měl strach šlápnout vedle a udělat chybu.

V šesté kapitole (Ochránci studánek) se dozvídáme, že plující Laputa zakrývá slunce. Tudíž lidé jsou nuceni cestovat, přesouvat se a čekat. Spolu s ostatními se dostává na palouk, kde všichni sedí a očekávají další pokyny. Celá scéna s řečníkem, který se lid snaží uchlácholit, uklidnit a organizovat, a podpořena hudbou, vypadá jako z agitačního filmu. Během vteřin propuká zmatek a davové šílenství ohledně pitné studánky. Celá situace vrcholí zastřelením mladého kluka. Což mi evokuje přirovnání k revoltujícímu mládí či strachu z nových myšlenek. Gulliver se od skupiny odděluje a následuje ženu v bílých šatech. Zvuková dramaturgie nám ale napovídá, že se to děje nejspíše jen v jeho myslí.

Postava šílence otevírá sedmou kapitolu (Cirkus Munodi). Lemuelovi tvrdí, že byl v nebi, ale bojí se vystoupat na vrchol louky. Vystoupá na vrchol a šílenci skrz křik oznamuje, co vidí. V očích šílence tato pomyslná hranice vypadá jako státní, kterou nesmí za žádnou cenu překročit. Gulliver se dostává k lidem, které lidově nazýváme „cirkusáci“. Může toto volně evokovat, že stát považuje ostatní státy za cirkus? Může. Místní lidé ho až nezvykle hostí.

Gulliver se znovu probouzí vedle černošské dívky v posteli. Ale v jiný den a v jiné kapitole (Balnibarbská tma). Lemuel se za doprovodu oslavné Gloria, Aleluja dostává ven oknem. Nicméně nyní mu není představována pokrokovost. Je zatčen a spolu s ostatními dovezen zpět do města. Během své cesty naráží na dav lidí, kteří drží oběti. Nejspíše, aby se Laputa pohnula? Oslavná píseň, tentokrát v jiné podobě a bez zpěvů, zní stále a stále dokola. Ve smyčce. V okamžik, kdy si toto divák uvědomí, vidí, jak se smyčka pomalu dostává k zemi a následně tahá zvíře nahoru. Z tohoto metaforického propojení zamrazí. Gulliver je stále více a více zmatený a rozhodne se přiznat. Ale vlastně k čemu? To je také otázka, která mu je kladena před soudem. Podobně jako na začátku v poslechovém sálu, i tato scéna působí jako vystřižený vykonstruovaný proces z historie.

Autobusem přejíždíme od soudu jednak k popravě, tak i do deváté kapitoly (Slavnostní poprava). Znova se setkáváme s básníkem, který je odsouzen díky básni o oblečeném zajíci. Lepší symboliku absurdnosti trestů bych těžko hledal. Celá poprava je koncipována jako divadelní představení, což jen umocňuje prakticky neexistující hodnotu lidského života. S odsouzenými je zacházeno jako s herci. Zde nám příběh rozplétá název filmu. Pověřený kat si vůbec není jistý přiřazeným popravčím strojem a skoro to vypadá, jako by byl na straně odsouzených. Gulliver je v poslední chvíli zachráněn pozváním na samotnou Laputu. Lidé otáčí o 180 stupňů a z Lemuela se stává vyvolený. Kapitola se uzavírá loučením s guvernérem, kterého až nečekaně vyvede z míry vyřknutí: „Na shledanou.“ Jako by si myslel, že koho pohltí ústředí strany, toho už nikdy neuvidí.

Létající ostrov je příhodným názvem desáté kapitoly. Na Gullivera je zde nahlíženo možná ještě více zvláště než v Balnibarbi. U velkého stolu se ho ostatní vyptávají, jak to „dole“ funguje. Jsou překvapeni ohledně mlčení v pondělí, stroje na myšlení či zrušení listopadu. Gulliverovi dochází, že žádné z těchto bizarních nařízení nepochází z Laputy. O to hůře, protože lidé ze strachu a respektu věří tomu, co se povídá. Zakazují věci vlastně „pro jistotu“. Bájný král se zde již několik nenachází a Laputu obývá jen personál, který se vydává za vládu. Při těchto zjištěních dochází k několika komickým situacím. Například když se Gulliver zeptá údajného ministra a ten mu odpoví: „Já nejsem ministr, já jsem zahradník.“ Posměšný ukazatel na straníky, kteří zastupovali důležité funkce, ale často neměli adekvátní vzdělání. Na mysl mi přichází ještě konstatování: „Vládne nám vítr, už jedenáct let létáme odnikud nikam.“ Tuto repliku čtu jako možný přímý odkaz na dobu, kdy se film tvořil. Juráček natáčel již během XX. sjezdu KSSS a scénář začal psát zhruba deset až jedenáct let poté. Vedle osvětlení reality Laputy a Balnibarbu dohánějí Lemuela vlastní myšlenky a vzpomínky. Výrazně mu v tom dopomáhá princezna Niké. Oba během konfrontace pobíhají po budově. Gulliver se nachází více ve světle a v širších kompozicích. Niké je komponována z podhledu, což jí přidává v prostoru na velikosti a také nadřazenosti. Výškově je menší, ale její stíny jsou 2 - 3x větší. Gulliver se snaží utéci, ale skrz stíny ho dohání vlastní myšlenky. Ke konci se dozvídáme, že zmíněných zajíců v oblečení bylo více a byly schválně vypuštěni do okolí.

Znovu nacházíme Gullivera v posteli s černovlasou dívkou. Znovu uniká skrz okno. Stejnou cestou, jakou se dostal sem, dostává se zpátky do Balnibarbu a do jedenácté kapitoly (Balnibarbské mlčení). Lemuel bloudí městem. Tady přichází největší změna jeho charakteru. Celou dobu zmatený, ale smířený, se nyní staví do konfrontující polohy. Snaží

se věci změnit a osvětlit. Všem obyvatelům popisuje, co viděl. Všechny jejich nařízení, zvyky či zákony nejsou posvěceny Laputou. Prakticky nikdo z vedení o místních lidech nic neví. Lidé slepě věří tomu, co si sami vymysleli. S myšlenkou nařízení „shora“ konstruují vynálezy a stroje, které jednak nefungují, ale ve výsledku jim jen škodí. Mezi řádky si toto můžeme vysvětlovat, jako budování socialismu krátce po převratu dle sovětských předloh. K reformnímu Gulliverovi se ale lid otáčí zády. Nechtějí přijít o ideály a všechny své naděje. Místo přijetí pravdy se ho rozhodují vyhnat. Proč měnit něco, co funguje? Zdá se, jako by Juráček prostřednictvím těchto obrazů vyzýval a prosil tehdejší diváky filmu, aby se vzchopili a začali na věci nahlížet jinak. Bohužel marně.

Poslední kapitolu (Cesta někam jinam) uzavírá otevřené zamyšlení skrz hodinky, které Lemuel objevil na počátku filmu. „Poslouchej Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jen zdá?“, načež mu Vyskoč odpoví, „Co pořád máte, prosimvás? Copak Vám nestačí, že je slyšíte tikat?“ Na všechny věci lze a mělo by se nahlížet z více stran. V Balnibarbu se vše řídí jen dle jedné strany. Gulliver odjíždí z Balnibarbu.

4.4.2 Zvuková

Podobně jako v *Uchu*, i do *Případu pro začínajícího Kata* vstupujeme titulkovou a hudební sekcí. Melodie a kompozice vytvářejí až téměř pohádkový dojem. Skladba je v durové tónině. Použité nástroje navazují pocit pohádkového světa. Při zpětném pohledu použili Juráček s hudebním skladatelem Lubošem Fišarem skvělou metaforu. Zpočátku to opravdu vypadá, že se Gulliver dostal do úplně jiného světa. Navíc, oblečený zajíc není zrovna něco, co by člověk potkával denně. Jenže, poměrně rychle se z bájně pohádky dostáváme do obrovské noční můry.

V expozici slyšíme atmosféry a okolní ruchy. Nic zatím nenasvědčuje tomu, co nás čeká. Mistr zvuku František Fabián zde pracuje s reálnou perspektivou. Zvuk motoru se střídá podle toho, jestli záběrujeme auto zevnitř či zvenku. Komičnost scény, kdy Lemuelovi auto ujíždí, je podpořena jen zvukem. Motor auta neslyšíme. Ale ani kola. Tudíž se dostáváme až do grotesky. Poté, co auto dobíhá a naskakuje do něj, začíná hudba, kterou lze jednoduše popsat jako „kolotočová“. Možná je to jen moje osobní interpretace, ale celá kompozice ve mně navozuje pocit vesnické pouti a kolotočů. Navíc, auto se po serpentínách pohybuje jako po horské dráze (a také projíždí tunelem).

Poté, co se jeho zřítí do příkopu, pokračuje Gulliver pěšky. Zde nám skrz voiceover exponuje Balnibarbskou krajinu. Ruchy a atmosféry absentují. Slyšíme jen jeho hlas a hudbu. Ta si bere melodii z úplného úvodu filmu – „pohádkovou“, ale postupně přidává jinou melodii. Pohádkovou slyšíme celou dobu, ale ta druhá jako by se prala o své místo. Občas se potkají a nastává disharmonie. Kompozičně to budou podobné nástroje, ale v jiné melodii. Začínáme cítit tíživost, strach a pocit neznámého.

Mezitím se objevujeme v domě. Tady rozkol mezi melodiemi sílí. Pocit strachu dotváří slyšitelný dětský sbor. Na něj je aplikován dozvuk a vzniklým prostorem je posunutý do vzdáleného zvukového plánu. Po dětském sboru slyšíme dva klavírní tóny, které se stále dokola opakují. Vzniká smyčka. Smyčka, která reprezentuje nekončící sen. Sen či noční můru? Ruchy ani atmosféry stále neslyšíme. Pocit odcizení a děsu umocňuje voiceover, který občas kopíruje mimiku toho, co Gulliver pronese. Ten následně padá na zem a hudební kompozice kopíruje to, co se děje v obraze. Skoro neslyšně, ale pořád přítomné jsou ony dva klavírní tóny. Ty gradují a kompozičně bohatnou. Také ale dotvářejí stále větší pocit stísněnosti.

Lemuel padá skrz několik dveří a ocitá se v místnosti s profesorem. Délka dozvuku zůstává stejná, ale přidává se *delay* – opakující se zvuk. Tudíž danou větu či slovo slyšíme několikrát za sebou. Není na to dán ovšem akcent. Divákovi to ale evokuje postupné spojování se s reálným světem. Po delší době slyšíme zvukový ruch – zaklepání na dveře, který můžeme vnímat zvukovým můstkem jako střelbu pár scén nazpátek.

Gulliver je vlečen budovou, přičemž mu všichni prikazují mlčet. Do opozice vzhledem k ději je zde postavena zvuková dramaturgie. Vrací se ruchy, atmosféry. Lemuela slyšíme promluvit. Kontrapunkt to dle mého není jen vůči obrazu a scénáři, ale taky vůči ideovým věcem. Volnou interpretací by se dalo narážet na cenzuru tehdejšího režimu, kdy mají lidé strach mluvit, nicméně zvuková dramaturgie dělá přesný opak. Skladba zde připomíná objevení zcela nového světa. Je podezřelá, záludná a navozuje špatný pocit.

Taneční scéna je velice podobná té v *Uchu*, jak jsem se již zmínil výše. Jak celkovým vyzněním, tak i kompozičně. Melodie a výběr piana znovu připomíná grotesku. Máme pocit nějakého divadelního představení, čemuž odpovídá i tzv. národní tanec. Grotesku připomíná i rámování Gullivera. Ten je umístěn uprostřed kolečka tančících lidí.

Lemuel se probouzí vedle černovlasé dívky. První dva melodické verše vyjadřují postupné probouzení. Třetí verš je variací a přidává další tóny, které Gullivera zcela probouzejí. Stejně jako průběh skladby, tak i on zůstává zmatený a nerozumí tomu, jak se do oné postele vůbec dostal. Navíc, poslední tón otevřel otázku. Ta je zodpovězena v momentu, kdy slyšíme klepání na dveře a smích dívky. Cítíme blížící se nebezpečí.

Pátou kapitolu otevírá oslavná píseň Gloria, Aleluja. Tato píseň později ještě zazní a ve více variacích. Od dětského sboru je to podruhé, kdy slyšíme i zpěvy. Tím pádem si divák může odvodit, že zakomponování vokálů má svůj důvod a poukazuje na něco důležitého. Vidíme Gullivera se synem badatele, který mu ukazuje město. Gesty a celkovým dojmem cítíme, že jde o něco velmi posvátného až mýtického. Připadá mi to jako přehlídka pokrokovosti. Na druhé straně ale můžeme cítit i opovržení Gulliverem. Působí zde jako blbec, který žil celý život v jeskyni. Samozřejmě obrazně. Balnibarb jako by se mu až posmíval a shazoval ho. Celkovou komičnost posiluje i absence ruchů a atmosfér.

Šestá kapitola začíná gradací pochodové až budovatelské písně. Všichni někam spěchají. Moment, kdy jdou vedle sebe Gulliver a Vilma, vypadá jako cesta na ranní směnu do továrny. Čekal jsem na typický průvod či oslavu příjezdu důležitého státníka. Tento pocit utvrzuje Vilma, která s nostalgií vzpomíná na lampionové průvody. Co poté můžeme

sledovat, je vcelku rychlý spád událostí a gradace. Klidná skladba v tempu valčíku spolu s agitačním prolovem řečníka uprostřed lesa působí absurdně. Slyšíme klidnou skladbu, ale i přesto vnímáme rostoucí napětí, které by se postupně dalo krájet. Skladba přechází do čistě perkusového rytmu v momentu, kdy propuká panika a davové šílenství. Dochází k postřelení mladíka. Hudba ustává a ruchy s atmosférou také. Skrze ruční kameru pozorujeme umírat mladíka. Umírat postupně před nastoupeným davem. Ticho přerušuje až nářek dítěte. Následuje pompéznější perkusová kompozice, která zní jako průjezd kolony tanků a chytře podtrhuje to, co se děje v obraze.

Jakmile se ocitáme na břehu řeky, slyšíme ve zvukové vrstvě valčík z lesní scény. Vilma popisuje zatmění způsobené Laputou jako pohádkový příběh. Z poklidné skladby nás vytrhuje dívka v bílých šatech. Gulliver se zvedá a vzdaluje se od ostatních následujíc ženu. Hlas křičícího agitátora je umístěn v zadním zvukovém plánu a skrz délku dozvuku vnímáme plasticitu prostoru. Během pozorování dívky slyšíme jen hudbu a voiceover. Znovu se zde navozuje snové prostředí a pocit. Tomu dopomáhá i kompozice, která evokuje snění. I přes použití voiceoverů, ten dívčin je stylizován. Má delší dobu dozvuku a kopíruje vzdálenost od Gullivera. Ale také vzdálenost z reálného světa.

Znovu se Gulliver probouzí v posteli vedle černošlé dívky a znovu slyšíme stejnou melodii o třech verších. Utíká oknem a objevuje se oslavná Gloria, Aleluja. V tomto kontextu ale vyjadřuje úplně něco jiného. Lemuel je během ní zatčen a odvezen zpět do města. Tuto skladbu dále můžeme slyšet během „obřadu“ uprostřed ulice. Je ale v jiné variaci, bez vokálů a s jiným nástrojovým obsazením. V repetici působí jako smyčka, skrz kterou jsou obětní dary přijímány a tahány nahoru.

Další variaci Glorie příběh vyplňuje moment, kdy je Gulliver a další odvezen na popraviště. Zrovna zde absentuje vokál a nástroje jsou jiné. V této variaci spíše připomínají vesnickou zábavu. Posléze se dozvídáme, že přesně takto je poprava koncipována. Jedno velké divadlo. Glorii nahrazují bubnové údery, které interpretují pochod na smrt.

Gulliver je zachráněn díky zvacímu dopisu na Laputu. Znovu zaznívá Gloria, Aleluja, v tomto kontextu, ale zní jako oslavná píseň Gullivera. Ten je najednou vnímám jako hvězda, někdo výjimečný.

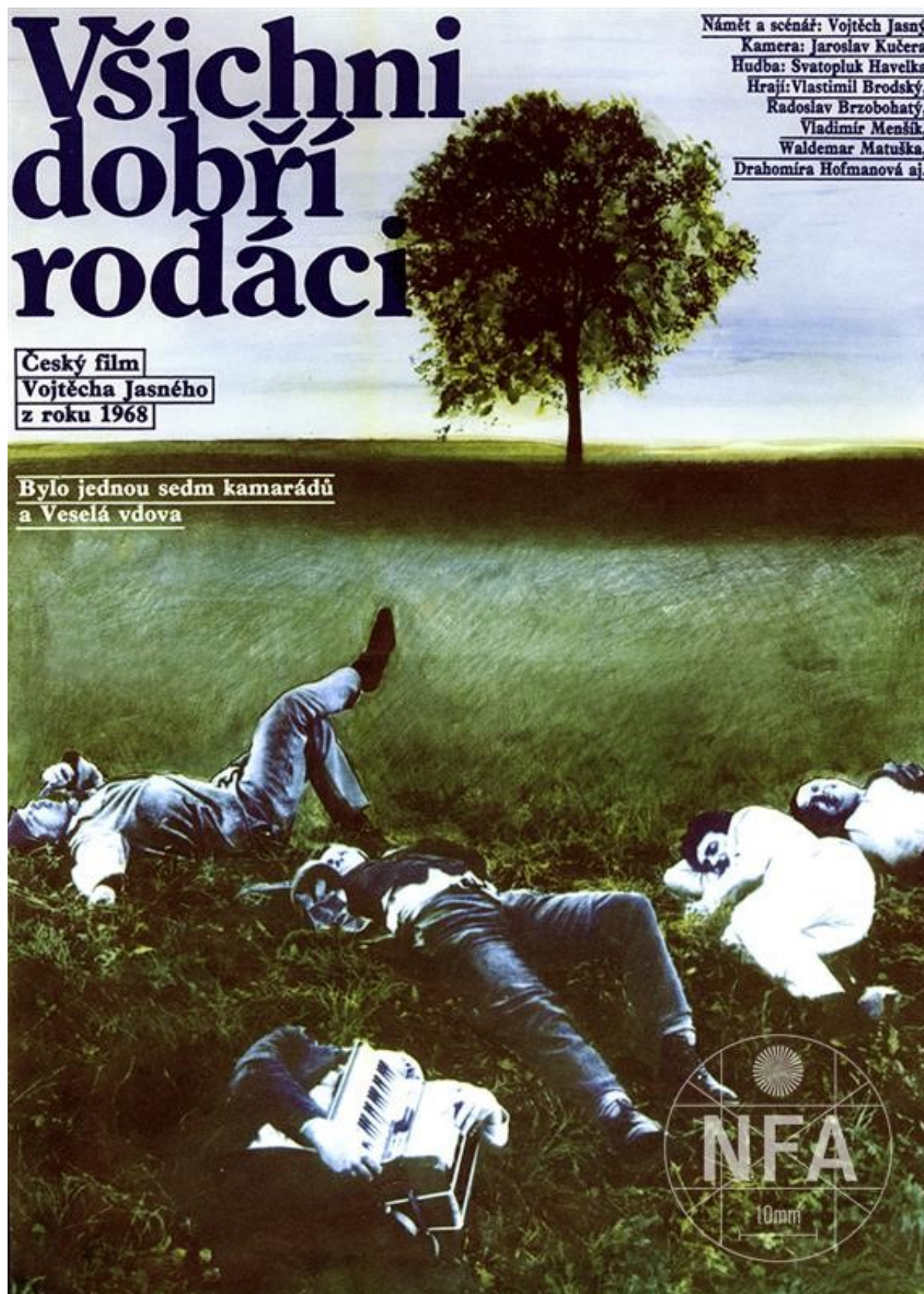
Samotná Laputa je variací všech doposud použitých dramaturgických aspektů. Ruchy a atmosféry vnímáme. Atmosféry jsou ale daleko komornější. Stejně tak repliky. Ty mají ale větší dozvuk a je zde efekt opakování. Krásně ale tak oddělují Laputu od Balnibarbu. Ta je

exponována smutnou vokální melancholickou kompozicí. Člověk jako by cítil daleko větší odcizení a chlad.

Zpátky v Balnibarbu má toho Gulliver dost a rozhoduje se konfrontovat obyvatele. Slyšíme skladbu, která variuje tu, která podporovala počáteční scénu, kdy se Gulliver plně ponořil do noční můry. Ta nyní plní opačnou funkci. Vyjadřuje rozhodování, zvažování a konání.

Konec filmu uzavírá tatáž skladba z úplného začátku filmu. Pohádková. Z mého pohledu je použita naprosto správně. Tak jako Gulliver absolvoval oblouk klenoucí se přes Balnibarb a Laputu, tak tato skladba nádherně rámuje příběh a celý film. Kéž by Balnibarb byla jen země z pohádek.

5 VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI



Obrázek 3 Všichni dobří rodáci – filmový plakát

5.1 Vojtěch Jasný

Vojtěch Jasný, podobně jako Pavel Juráček, zvolil Univerzitu Karlovu za svou první vysokou školu – přesněji obor filozofie a ruštinu. Z ní poté po roce přešel na FAMU obor kamera a fotografie, podobně jako Karel Kachyňa. On útlého věku rád fotografoval, a to ho nejspíše vedlo k tomuto oboru. Až později začal studovat i režii. S Kachyňou byli ve stejném ročníku, tudíž se i Jasný řadí mezi tu první – starší generaci FAMU. Velice důležitou osobností během jeho studií byl profesor Karel Plicka. Jeho přístup Jasného nesmírně poznamenal a výrazně mu pomohl plně rozvinout jeho poetické vnímání a náhled.^{39 40}

Po FAMU začal pracovat mimo jiné i v Armádním filmu, kde spolu s Kachyňou natáčeli budovatelské dokumenty. V roce 1956 přechází do Filmových studií Barrandov, kde se plně projevuje jeho talent. Jakým směrem se bude odvíjet styl jeho budoucích filmů, je patrné jak z poetického filmu *Touha*, tak i z pozdějšího snímku *Až přijde kocour*. Jasný na své kořeny nikdy nezanevřel. Sám pocházel z Valašska (Kelč) a jeho spojení s touto krajinou se dle mého vyskytuje ve všech jeho filmech. Jeho rukopis odpovídá tradicím lyrického filmu, důraz je kladen na výtvarnou kvalitu obrazu a poetičnost, sdělení filmu je výrazně humanistické. Já sám jako kluk z vesnice můžu potvrdit, že Jasného napojení na přírodu je autentické a velmi ve mně rezonuje. Jak nářečím, tak zpracováním. Vystupoval jako tvůrce, který se zodpovídá hlavně sám sobě, ne ideologii ÚV.

Po definitivním konci nadějí na změnu systému v roce 1970 emigruje do Rakouska. Zde nadále pracuje a vytváří jak projekty pro televizi, tak i celovečerní filmy určené pro kina. V 80. letech se přesouvá do New Yorku, kde začíná vyučovat.⁴¹

³⁹ ČECHOVÁ, Briana. Všichni dobří rodáci, s. 184.

⁴⁰ Vojtěch Jasný. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/4666/vojtech-jasny>.

⁴¹ Tamtéž

5.2 O filmu

Scénář k filmu byl patrně hotov již v roce 1956, ale je zde důležité slovo „patrně“, protože zdroje se v tomto směru rozcházejí. Filmová povídka je dokončena v létě 1966, načež je projekt schválen a podpořen FSB. V dubnu 1967 je scénář hotový a o měsíc později i schválený. Na začátku podzimu je dokončen technický scénář a na jeho konci jsou zahájeny přípravy. Rozpočet činil 7,4 mil. Kčs (skoro 90 mil. Kč). Natáčení probíhá od února 1968 do začátku srpna během 85 natáčecích dnů. Těsně před okupací vstupují *Všichni dobří rodáci* do střížny s 943 záběry a skoro dvaceti třemi hodinami natočeného materiálu. Ke konci prosince je hotova první kopie, nicméně hned v lednu 1969 je rozhodnuto, že se film zkrátí o 13 minut. Tudíž opravdová první kopie je zhotovena k únoru roku 1969.^{42 43}

Film má svou premiéru v květnu 1969. Poté se promítá až do zimy. Od ledna 1970 je z kin stažen a jde takzvaně do trezoru. V roce 1973 je zveřejněn seznam filmů zakázaných, ve kterém se objevují i *Všichni dobří rodáci*, dále pak např. *Hoří, má panenko*, *Farářův konec* nebo *O slavnostech a hostech*. K obnovené premiéře dochází v lednu 1990 a ke znovuobnovené v létě 2013, kdy je snímek restaurován.⁴⁴

Stopáž: 115 minut, **obrazový formát:** 16mm a 35mm, **zvukový formát:** mono, **výrobce:** FSB, **nositel práv:** Státní fond kinematografie, **TS:** Ladislav Fikar a Bohumil Šmída

⁴² ČECHOVÁ, Briana. *Všichni dobří rodáci*, s. 284-297.

⁴³ *Všichni dobří rodáci*. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396774/vsichni-dobri-rodaci>.

⁴⁴ Tamtéž

5.3 Obsazení

5.3.1 Herecké

František: Radoslav Brzobohatý, **Františkova žena:** Věra Galatíková, **Očenáš:** Vlastimil Brodský, **Zášinek:** Waldemar Matuška, **Pyřk:** Vladimír Menšík, **Bertin:** Pavel Pavlovský, **Veselá vdova:** Drahomíra Hofmanová, **Lampa:** Václav Babka, **Máčala:** Jiří Tomek, **Zejevla:** Václav Lohniský, **Plémera:** Ilja Prachař, **Trňa:** Jiří Tomek

5.3.2 Štábové

Režie: Vojtěch Jasný, **Kamera:** Jaroslav Kučera, **Střih:** Miroslav Hájek, **Zvuk:** Dobroslav Šrámek, **Hudba:** Svatopluk Havelka, **Vedoucí výroby:** Jaroslav Jílovec

5.4 Analýza

5.4.1 Režijně-scenáristická

Vojtěch Jasný pracoval na scénáři už od roku 1956. Za spoluautorku je důležité uvést i jeho maminku. Ta si poznamenávala život v Kelči, odkud pochází i Jasný, sledovala jednotlivé charaktery a jejich proměny. Tyto poznámky mu posílala skrze dopisy. Po dvanáctiletém „výzkumu“ vyhotovuje finální scénář. Ten původně napsal v dialektu užívaném v Kelči, ale jak se později zmínil, v Praze tomu moc nerozuměli, proto ho upravil více ke spisovné češtině. Z mého pohledu je dobře, že postavy stále dialektem mluví. Dotváří autenticitu prostředí. Naopak, rozhodnout se čistě jen pro spisovnou češtinu či pražský dialekt, by byl kámen úrazu (aneb když se dnes natáčí film z prostředí Moravy či Valašska a na dialekt je zapomínáno). *Všichni dobří rodáci* dále pracují s obrazy a symboly užitých ve filmu *Touha*.⁴⁵

Všichni dobří rodáci jsou poetickou kronikou valašské vesničky během nástupu komunismu. Sledujeme jak její proměnu, tak změny lidských vztahů a osudů. Je to syrový náhled do období, které zásadně poznamenala kolektivizace, atmosféra zrady, strachu, kariéristů a upevňování moci. Vše vnímáme perspektivou těch, které to zasáhlo nejvíce – „obyčejných“ a prostých lidí.

Snímek, který se skládá z deseti kapitol, sleduje Františka (R. Brzobohatý), srdečného, správného a poctivého člověka, Pyřka (V. Menšík), neustále si „půjčujícího“ zloděje, nicméně hodného a laskavého, a dále postavy krejčího Lampu (V. Babka), zedníka Jozu Trňu (K. Augusta), varhaníka Očenáše (V. Brodský), pošťáka Bertina (P. Pavlovský), Zášinka (W. Matuška), a další.

Stejně jako *Ucho*, *Všichni dobří rodáci* se řadí mezi takzvané „účtující filmy“. Jedná se o snímky, které se věnují citlivým tématům stalinské éry a kriticky se staví ke kultu osobnosti, přehmatům, deformacím a chybám tohoto politicky vyhroceného období. Jaromír Blažejovský ve svém článku uvádí, že tyto filmy nevznikaly jen u nás, ale napříč celým socialistickým blokem – v SSSR, Maďarsku, Jugoslávii a jinde. Jako typický příklad mě napadá například slavný film Andrzeje Wajdy *Člověk z mramoru* (1977). Ať už byla kritika ve filmech šedesátých let větší či menší, za žádnou cenu se nesměla dotknout ÚV KSČ či samotného SSSR. Díky tomu se autoři uchýlovali k metaforám, symbolům a dalším

⁴⁵ ČECHOVÁ, Briana. *Všichni dobří rodáci*, s. 184-185.

prostředkům, které Blažejovský souhrnně označuje slovy „kritika nepřímá prostřednictvím podobenství“.

Máj 1945. V kostele nacházíme pěvecký sbor, v jehož středu hraje na varhany Očenáš. Ve vzduchu a na lidech cítíme nadšení a radost z konce války a osvobození. Nicméně ale i na tak duchovním místě, jako je kostel, slyšíme místo klasických náboženských skladeb, chvalozpěvy oslavující osvoboditele – ruské vojáky. S příchodem faráře přichází i rekapitulace významu místa a najednou slyšíme zase ty náboženské písně. Spojení člověka s přírodou cítíme prakticky od prvních minut. Jako počátek toho spojení a další gradace bych uvedl Lampu, který okopává záhon. Je komponován v širokém záběru, tudíž příroda okolo něj dominuje. Prozpěvuje si a jeho ozvěna nenápadně splývá s okolní loukou a lesy. Z pohledu jiných je to možná banalita, ale já si myslím, že přesně přes tyto malé nuance buduje Jasný celkový charakter okolí. Z exteriéru přecházíme do interiéru hospody. Malování býka je ta z více očividných metafor. Nad kresbou vidíme vycpanou kravskou hlavu – ta by se dala chápat jako předloha SSSR, podle které se má malíř řídit a identicky ji přetvořit (politika SSSR, která se přetvářela na náš systém). Ovšem kresba se realitě vůbec neblíží. Dle mého názoru by se tato kresba dala chápat jako personifikace zavádění komunismu v ČSR. Kopie, inspirace, snaha o zavedení předlohy SSSR. Na hospodskou zábavu, ale i na ostatní zábavy a „tancovačky“, je zde nahlíženo skrze vesnické pojetí věcí. Postavy zde unikají před okolním světem. Dovoluje jim na chvíli zapomenout a bavit se. Což funguje i v reálném světě. Tak či tak je ale osud dříve či později zastihne. Toto nastavení si jako prvního vybírá Bertina, který tančí s Veselou vdovou (D. Hofmanová). Zášinek začíná hrát na bubínek a postupně zrychluje tempo. Ze statické přecházíme na ruční kameru, jež sleduje tančící pár. Divák má najednou pocit, že sleduje spíše tanec smrti – podpořen zrychlujícím se tempem. Jak hra na bubínek, tak způsob snímání tance jsou symboly, které Jasný několikrát v příběhu zopakuje. Hospodské veselí střídá ranní střízlivění. Postavy se v postupném úsvitu přes louku vracejí k domovům. Nálada je ale najednou jiná. Jdou sice pospolu, ale také od sebe. Skrze detail na tvář Františka cítíme, že takříkajíc je „něco ve vzduchu“.

Předjaří 1948. Nádhernou, sluncem zalitou a melancholickou krajinu pokrývá sníh a bláto. Rozkol mezi nehostinnou krajinou a převratem v zemi vyjadřuje sama příroda. Bílá kobykla klusá po polích způsobem, jako by až chtěla dohlížet na okolní svět a okolní postavy. Z vesnického rozhlasu se valí první vlny budovatelských vět a nové výrazivo pro novou dobu. František mezi tím hnojí pole. Práce se musí udělat tak či tak. Jeho vidění věcí ještě

více podtrhuje následující scéna, která nachází orajícího Františka. Stále můžeme slyšet agitační projevy nesoucí se rozhlasem. Ten ale jako by František ani neslyšel. Podobně jako Lampa na začátku, tak i tady František předkládá spojení člověka s půdou. Skoro až spirituální spojení, které nepodléhá žádné době či systému. Možná bych dokonce slovo „skoro“ vymazal, protože i dle pohledů mé babičky, to takto dříve opravdu fungovalo. To „něco“ ve vzduchu teď už opravdu je a je to reálné. Únor 1948 – převrat – nástup komunismu. Vedle lidí to vnímá i příroda sama. Záběr na chvějící se polní trávu podpořen o hudební skladbu zvěstuje, že přichází něco špatného. Repetice bubnových úderů (z hospody) nachází svůj význam. Změna. Mění se postavení některých lidí. „Svatá trojice“ -> Očenáš, domkař Zejvala (V. Lohniský) a polír Máčala (J. Tomek) kráčejí vesnicí jako důležité celebrity. Všichni okolo je sledují. V širším záběru vidíme všechny tři. Následujícím stříhem sledujeme okolní postavy. Každý z trojice přichází velice blízko před kameru do velkého detailu. Jako by komunismus chtěl proniknout do všech kolem. Celou scénu rámuje variace na klasickou budovatelskou píseň Kupředu levá. Replika: „Až se to obrátí, ti dostanou pantokem polebení“, nastoluje náhlé rozdělení vesnice na dva světy. Dlouholetí kamarádi obracejí proti sobě. Největšího sedláka Kurfirta (M. Sandhaus) postupně donutí opustit stavení a vzít si sebou jen pár věcí. Během toho ho sledují se zlou opovržlivostí. Všichni se navzájem přesvědčují, aby nevstupovali do strany. Z druhé strany, i stranická struktura odkrývá karty ve smyslu, jak stranicí nahlížejí na ostatní straníky. Scéna, kdy si Lampa kupuje dům a nejvíce nadšený je ze splachovacího záchodu. „Tak, tak, jen to zkuste, nic, nic, my víme, že Valaši přiskákali po stromech“, což podle mého čtení evokuje pohled SSSR na ČSR, ale také pohled na lokální straníky.

Červen 1949. Scéna, kdy muži synchronizovaně sečou louku, připomíná více než filmový záběr poetickou malbu. Jednak vyjadřují téma pospolitosti, tak rámováním skoro splývají s loukou. Jako by se tento lidský a nelidský prvek měl stát jedním. Podobně by to mohlo být u Očenáše a jeho hraní. Po tom, co se mu naladily varhany, tak první, co ho napadne zahrát, je smutná melodie. Do toho stříháme na vojáka, jak pomalu prochází kostel. Naladil si vlastní osud a teď zvěstuje svůj konec? Díky Bertinovi se nám otevírá další mystický prvek změny či spíše špatného konce – starší babičky a tetičky – sudičky. Ty mu opětuji až smrtelně vážný pohled. Bubny v hospodě, tanec smrti, Očenášova skladba a pohled sudiček určily osud jemu samotnému. Bertin je zastřelen. Ruční zpomalená kamera jako by se snažila zachytit odchod jeho duše. Se skladbou Ej, svítilo slunéčko stříháme na Veselou vdovu, která má na hlavě jeho čepici a zpívá onu skladbu. Díky zvukové

dramaturgii ale máme pocit, že vdova není v našem světě. Pocitově se nachází spíše v tom posmrtném vedle Bertina. Že na Bertinovém místě měl být Očenáš, je mu samému jasné prakticky ihned. Proto se rozhoduje opustit vesnici. Dobrák František, i přesto, že je de facto pro něj politický nepřítel, mu pomáhá a loučí se s ním. Replika o pantoku a lebeni poprvé nabývá svého obrazného významu a vesnice sleduje, jak Očenáš opouští domov. Podobně potupně jako u sedláka Kurfírta. Následující scéna s fotografem Plécmerou (I. Prachař) je nechutným kontrastem, ale zároveň také ukázkou lidských hodnot. Fotografova žena ho přemlouvá, aby dále politicky postupoval a měli se tak dobře hlavně oni dva. Během toho ho vybízí k sexu a ani jeden nehledí na ostatní. Hospodská veselá hudba v pozadí jenom podtrhuje tento kontrast.

Červenec 1951. Osudy přátel se postupně začínají naplňovat. Policista oznamuje Pyřkovi nástup do vězení. Po jeho odchodu zaujímá jeho pozornost útok psů na husy. Útok silnějšího na slabší. Útok ideologie na jedince. Všudypřítomné peří jen dotváří střípky sil, které se odlamují. Stejně jako Bertin, tak i Pyřk zažívá tanec smrti. V domě si leptá nohu kyselinou a tráví se. Umírá prakticky na stejném místě, kde se předtím nacházely husy. Skrze ruční kameru a „deště z peří“ vnímáme odcházející duši. Osud si pomalu nachází i Zášinka, ten, který započal hru na bubínek. V opilosti vidí svou zesnulou manželku, které se zřekl kvůli židovskému původu. Pije, aby se vyrovnal s pocitem viny.

Podzim 1951. S pocitem viny se také nejspíše vydává do kostela. Během cesty do lavice ho sledují sudičky. Proč se zrovna v tento moment rozhodl jít ke zpovědi není jasné možná ani mu samotnému. Navozuje to pocit snahy se od černit před Bohem. V hospodě přítelkyně Zášinka věští z ruky. U Františka je to až mrazivě přesné: „Na čáře života máš mříže“, Zášinkovi ale jeho konec neprozradí. Po propité noci se vrací domů. Vypuštěná kráva ho svým rohem nabodává na zeď a umírá.

Červen 1952. „Chudák neví, že už je starý, síla není věčná, jako člověk není věčný.“, touto myšlenkou se František zamýšlí nejen nad dědečkem, kterému už na poli síly nestačí, ale i celkově nad dobou. Kdo řídí osud? Život? Ne. Strana a ideologie. Výbor dále přemlouvá ostatní sedláky, aby se přidali ke družstvu. Všichni se ale odvolávají na Františka. Na Františka, který je symbolem čistoty a správnosti v jejich očích. Výbor tedy nechá Františka zatknout. Policie ho zastihne při sečení trávy. Avšak po replice: „Ještě se nestalo, abych práci nedodělal“, nastává až básnický obraz. Komunismus (reprezentovaný policistou) se obrazně sklání před přírodou a pomáhá mu práci dodělat.

Vánoce 1954. S podlomeným zdravím František utíká z vězení a vrací se zpátky domů přes zasněžené stráně a louky. Již zmíněná bílá kobyla, jakoby ho pozorovala. I na pokraji smrti je pod dohledem. Po shledání s manželkou se kácí k zemi. Hudba připomínající pohromu navozuje pocit blízkého konce. Ale ne u Františka. Pantok na lebeni se znovu připomíná. Fotograf Plécmera se dostal na špatnou stranu barikády. Strana ho sama semlela a on musí prosit. Znějící zvony a František v posteli evokují příchozí osud. Spojení s přírodou je zde nejsilnější, kdy se metaforicky střídají pohledy na zasněženou (mrtvou) a rozkvetlou (živou) krajinu. Nebojuje jen František, bojuje i příroda.

Jaro 1955. I když mu zase všechno vzali, František orat nepřestal. Bílá kobyla letící rozkvetlou loukou už nepůsobí tak přímočaře, jako doposud. Ano, ta symbolika dohlížející moci zde stále bude. Spíše mi ale evokuje Františkovo uzdravení a nepodlehnutí. „Člověk vydrží víc než kůň, musí.“

Léto 1957. František s rodinou ukládá posečenou trávu. Agitátoři nyní chodí za ostatními až na pole. Rámováním je František s rodinou miniaturní oproti nekonečným lánům. Jako by příroda držela nad Františkem ochranou ruku. Ten je pro všechny stále až mýtickým stvořením a jeho slovo je jako jediné svaté. Což se členové výboru dozvídají neustále během přesvědčování. „Až podepíše František.“. Toho také už po několikáté konfrontují. Rudá stěna, před kterou stojí, v obraze dominuje. Jak barevně, tak i symbolicky.

Zima 1958. Pro Františka si znovu přišli. Jeho zatčení nicméně není tak prvoplánové. Příchod policie se otevírá záběrem na zpěv Tří králů. Během verše „A co ty černej stojíš vzadu?“, stříháme na tři policisty v černém obleku. Následně krále slyší i František, ale během verše „My tři králové“, vidíme skrz okna jen tři policisty v černém obleku. Během jeho pobytu na stanici se ze strachu všichni podvolili podepsat a vstoupit do družstva. Nakonec i Františka přemluví a ten se stává předsedou JZD. Zpátky na statku, který byl odebrán Kurfírtovi, se naskýtá hrozivý pohled. Celé stavení je vzhůru nohama a v příšerném stavu. Příroda syrově nastavila zrcadlo lidem, kteří ji zničili. Během uvítací schůze se na Františka upřeně dívají nejen sudičky, ale všichni sedláci.

Epilog. Očenáš se vrací zpátky do vsi, aby navštívil Františka. Tomu vstup do JZD byl nakonec osudným. Rčení pantokem po lebeni na adresu „Svaté trojice“ se finálně uzavřelo. Fotograf Plécmera je slepý a s podlomeným zdravím. Když si Očenáš před Plécmerou povzdechne ohledně Františka, Plécmera dodává: „Zla bylina nevyhnije, lepší odcházíjou, enom my potvory ostáváme.“

5.4.2 Zvuková

Dlouho jsem přemýšlel, proč pro mě *Všichni dobří rodáci* vždy kvalitativně vyčnívali. Kvalitativně nejspíš nebude to nejpřiléhavější slovo. Řekl bych, nejvíce rezonovali, a to proto, že já sám také pocházím z moravské vesnice. Vedle malebně ztvárněného venkova (kamera Jaroslav Kučera), velmi oceňuji také zvukovou složku, na které spolu s Jasným pracoval Svatopluk Havelka a významná je i zvuková práce Dobroslava Šrámka.

Element přírody a lidových písní zde jdou ruku v ruce. Ano, můžeme slyšet i variace na klasické budovatelské písně – např. Kupředu levá, ale ty jako by do tohoto světa vůbec nepatřily. Rozdělují vztahy a poštvávají ostatní proti sobě.

Rodáky otevírá kompozice o několika melodických linkách, které se překrývají, vpíjí se do sebe, jdou proti sobě a navazují pocit disharmonie. Myslím si, že krásně exponují svět, do kterého se máme ponořit. Několik věcí, které budou proti sobě stát a bojovat.

Po expoziční scéně vidíme Očenáše hrát na varhany. Ať už se jedná o varhany či klavír, tento nástroj se objevuje pouze u Františka, který má doma klavír a v prostředí Očenáše, jak v kostele – varhany, tak v jeho domě – klavír. Je tu možná návaznost na dřívější časy, kdy tímto nástrojem disponovaly pouze kultivované rodiny.

Malebnost vesnické krajiny můžeme poprvé zaslechnout prostřednictvím hrajících si dětí na louce. Několikvrstevnaté, pečlivě vystavěné atmosféry, se snaží zprostředkovat bohatost přírody. Navozují pocit reálna a nám známé zvuky, které sice známe, ale také v nás vyvolávají různé pocity. Také můžeme poprvé registrovat voiceover. Ten nás provází celým příběhem a posouvá nás v ději. Stylem, jakým je namluven, mi připomíná lidsky čistého staršího pána, který čte z vesnické kroniky. Atmosféry doplňují ruchy a kontaktní zvuk. Repliky jsou zasazeny do prostředí a prostorově odpovídají viděnému.

Jak jsem psal v předchozí podkapitole, Lampa okopávající záhony, je první výraznější spojení všech zvukových, obrazových a scénářistických prvků vůči krajině. Pozorujeme ho v širších kompozicích, kde více dominuje okolní pole. Prostorová perspektiva zpěvu kopíruje velikost záběru a ozvěna se mísí s atmosférou prostředí. Ta je zde mnohem hlasitější. Nejvýraznější je ruchový element ptáků. Jejich prozpěvování je vůči Lampovi hlasitější, ale člověk má pocit, jako by zpívali s ním. Setkání Veselé vdovy a Bertina doprovází melancholická flétnová melodie, která vyjadřuje jejich vztah. Milostnou linku vyjadřuje upozaděná harfa. Flétna evokuje blížící se osud.

Hospodská lidová píseň je zajímavým střetem světa diegeze a niediegeze. Samotná skladba je nahraná ve studiu. V této scéně ale použitím dozvuku navozuje pocit diegetické hudby (to, co mohou slyšet postavy). Vedle dozvuku jde i o výsledný zvukový mix. Ten skrze užší kamerové kompozice na zpívající, vyzdvihuje danou osobu a v nás přidává na pocitu, že zpěvy a hudba jsou nahrány přímo na place. Podobná situace následuje i během „tance smrti“. Zde poprvé zaznívá rytmus na malý bubínek. Dalším instrumentem je Františkova basa. Nyní je zvuková složka doplněna o atmosféru a ruchy prostředí.

Po veselce se parta kamarádů potácí po louce. Pyřk zpívající Hody, milé hody otevírá hned několik vrstev. Veselení z předešlé noci je u konce a střízlivění si vybírá svou daň, což metaforicky znázorňuje to, co má přijít. Bohatá příroda oněměla. Jeho zpěv se rozprostírá do nezvykle hlasitého ticha. Příroda vyčkává, jako by si nechtěla připustit následující změny. Během úsvitu představeném prostřednictvím stromu (vypadá jako strom života), se všichni vracejí ke svým domovům. Nálada se změnila. Příroda postupně zvukově nabírá na síle. Kokrhající kohout zvěstuje nejen nové ráno, ale i blížící se změny.

Krajina se stáhla. Burácející rozhlas přehlušuje všechny její aspekty. Nejen ideologicky, tak i prostorovostí a ozvěnou. Se zpívajícím Lampou pole souzněly, rozhlas ale odráží a posílá zpátky ke zdroji. Nezalekává se ale na dlouho. S milostnou skladbou Bertina a Veselé vdovy vidíme chvějící se polní trávu, která ji kompozičně obohacuje. K flétně a harfě se přidávají basové nástroje.

Rytmus bubnování mění své vyznění. Ano, funguje jako předzvěst špatných událostí, ale ve scéně, kdy Očenáš a dva další vycházejí z radnice už nepůsobí tanečně, spíše agitačně. To také podtrhuje variace na Kupředu levá. Použití nelidové písně je něco cizího. Nezapadá do vesnice. Působí jako z jiného světa.

Nová doba ovlivnila i okolní prostředí. Příroda je stále zvukově pestrá, ale dřívější atmosféry jsou upozaděny a v popředí slyšíme včely a kokrhání kohouta. Během umírání Bertina vyvstává do popředí jedna z melodií úvodní skladby. Pozoun jen dotváří dozvuk jeho smrti a tragické události. Poslední tón pozounu kopíruje první tón skladby Ej, svítlo slunéčko, kterou zpívá Veselá vdova. Ta nemůže vědět, co se právě teď stalo, ale melodicky spolu ti dva souzní. Ono propojení umocňuje zvuková dramaturgie. Atmosféry a ruchy slyšíme, zpěv je nahrán zvlášť. Dominance prostředí a absence diegetického zpěvu či lidského hlasu navozuje až posmrtné spojení. Rytmus bubnování zaznívá zase, ale v tomto případě přes zvukový můstek pochodujících lidových milicí. Farář je zatčen.

Pochod občanů s Františkem v čele je podpořen o kostelní zvony. Jasný evokuje další symbol. Zvon je dominantou kostela a kostel je spolu s obecním úřadem (v našem případě národním výborem) rovnocennou dominantou vesnice. Onen pochod mi připomíná křížovou výpravu vedenou dobrem a laskavostí posvěcenou svatou instancí. Po chvíli začíná pršet. I tato situace by se podle mého názoru dala chápat jako reflexe komunismu. Snaží se ze všech sil zamezit jakémukoli odporu. Františka a ostatní to ale neodradí.

Na taneční zábavě zaznívá stejná skladba jako z úvodu v hospodě. Melodicky stejná, ale s použitím jiných nástrojů. Znovu nám hudba evokuje, že při ní ostatní na chvíli zapomínají na okolní svět a systém. Po této skladbě následuje tanec Pyřka s Veselou vdovou. Veselou skladbu následuje pomalá, skoro až smuteční či pohřební. Jako by předurčovala Pyřkův skon. Tu můžeme slyšet i během poleptávání nohy. Pyřk vrací opravený budík. Okolní příroda je v dominanci, kdy atmosféry a ruchy přehlušují ho samotného. Uvědomuje si smrt a příroda je připravena ho přijmout. Melodie pozounu se opakuje a stejně jako u Bertina, Pyřk umírá.

Scéna v hospodě, kde všichni sedí a nechávají se malovat, je dalším více-symbolickým momentem. Jsou vyzváni, aby se nepohybovali, kvůli zachycení na obraz. Do toho Zášinek zpívá Na osice listí vadne, čímž zastavuje čas. Osud bohužel ne. Reflektuje prohlubující se přátelské rozkoly, ale i svůj osud. Blížící se smrt. Ostatní ho tiše a mlčky pozorují. Následující lidové písně nemohou lépe popsat ten kontrast. Znovu dovolují na chvíli zapomenout. Poslední písní, kterou Zášinek zazpívá, je Ej, padá padá rosenka. Tato smutná a silná skladba má jiný charakter. Kompozičně působí vesele. Mrazivě vesele. Po jeho smrti verš „Spaly by tvoje očénka, spaly by aj moje“, dodává písni zcela jiný rozměr. Bertinova a Pyřkova melodie smrti se opakuje i zde. Zášinkovy oči nyní spí vedle jeho bývalé manželky, s jejímž osudem se nedokázal vyrovnat.

František se vrací z vězení. Nevidíme ho hned. Paleta záběrů na krajinu doplněná o jednu z melodií úvodní hudby evokuje jeho příchod. Pohled na zasněženou krajinu dodává skladbě na pestrosti a zvěstuje příchod někoho pro ni hodně důležitého. Dříve než lidé na něho reaguje příroda a zvířata. Scéna utíkajícího psa vítajícího Františka je krásnou ukázkou spojení člověka a přírody. Slyšíme hudbu a ruchy, které vnímá jen František – pohyb psa a svůj pohyb. Krajina utichla úžasem. Také si ale uvědomuje jeho zdravotní stav. František leží v posteli a v zadním zvukovém plánu vnímáme bijící zvony. Podobně jako klavír, tak i kostel je spojen s Františkem. Následná „bitka“ výjevů zimní a rozkvetlé krajiny doplněná o

hudební rozkol basově položených nástrojů s těmi výše položenými, nastiňuje boj života a smrti. Boj dobra a zla. Boj komunismu s člověkem.

Hudební úryvek spolu s klusající kobyloou a úrodným polem značí výhru dobra nad zlem. Alespoň prozatím. Sbohem, všichni mí dobří rodáci.

ZÁVĚR

Úvodem závěru bych rád poznamenal, že tato práce pro mne byla opravdovou výzvou. Ať už z hlediska množství zdrojů, které jsem si musel nastudovat, tak i ve věci náročnosti samotných analýz. Nicméně si myslím, že právě tato skutečnost mě motivovala a nutila jít dále. Jak téma minulého režimu, tak „zlatá šedesátá“, jsou fenomény, na které bychom neměli zapomenout nikdy. Výrazně ovlivnily dnešní dobu, a to jak ze společenského, tak i z uměleckého hlediska. V práci jsem si vytyčil úkol tuto dobu sledovat prostřednictvím tří zásadních filmových děl, zajímal jsem se o to, jaký byl kontext jejich vzniku, a jak o dané době promlouvaly svými příběhy. S ohledem na mé studijní zaměření jsem největší důraz kladl na jejich zvukovou a hudební dramaturgii. Snažil jsem se nahlédnout, jakým způsobem ona doba formovala filmy, stejně jako ony pak zásadně ovlivnily kulturní prostředí let následujících.

Vzhledem k tomu, jak dlouhá doba uplynula od vzniku těchto snímků a jak odlišné byly tehdejší technické možnosti práce se zvukem, je pravděpodobné, že se ve svých rozborech mohu mýlit. Tvůrci nemuseli své postupy zamýšlet právě tím způsobem, jakým je já – v roce 2023 - předpokládám a vyvozuji. Pokud to vezmu čistě ze zvukové roviny, tak dramaturgie hudby a dramaturgie ruchové složky, jsou dva rozdílné světy. Když pomínu určitý technický pokrok v rámci nahrávání a editace hudby, tak její dramaturgie je od nepaměti „přímočařejší“. Pro skládání, aranžmá, kompozici a výběr nástrojů skladatel nepotřebuje počítač, ale hlavně notový papír. Tudíž například hudbu ze 17. století dokážeme číst skrze notový zápis a jasně vnímáme autorův záměr. S ruchy a atmosférami je to odlišné. Tam je velmi znatelná technická rozdílnost dnešní a zkoumané doby. K tomu jsem v analýzách přihlížel, sledované tvůrčí postupy jsem vnímal v kontextu tehdejších technických možností. Do jednotlivých analýz jsem se pokusil zahrnout veškeré vědomosti a zkušenosti, které jsem nabyl jak během studia, tak v pracích mimo školu. Především mi ale šlo o to být co nejpozornějším divákem a také posluchačem zvolených filmů. Základním východiskem mi bylo nechat se těmi filmy vést, vnímat co nejcitlivěji veškeré jejich aspekty a sám sobě je vysvětlovat.

Dalo by se říci, že *Ucho* a *Všichni dobří rodáci* nejvíce pracují s přírodními elementy jako je vzduch, voda, oheň a země. Hlavně prostřednictvím ruchové dramaturgie. Skrze tyto aspekty se otevírají symboly, odkazy a metafory nejen vůči postavám a příběhu, ale i vůči státnímu aparátu jako takovému. V *Uchu* je to oheň a voda, které jsou potřebné k životu (Ludvík si svítí svíčkou a Anna se snaží vystřízlivět), ale také ukazují svou stinnou stránku

(hořící záchod či narážka na utopení). Úplně stejným způsobem vnímám tyto elementy ve vztahu ke státu. Dává, ale i nelítostně bere. U *Všech dobrých rodáků* je to spíše vzduch a země, které provází postavy celým příběhem, ale současně tyto živly vyjadřují svůj názor na to, co se okolo děje. Na jedné straně je Františkovo magické spojení s půdou, která mu dává vše. Na té druhé je to zpusťovaný statek, což chápu jako nastavené zrcadlo funkcionářům. U *Případu pro začínajícího kata* je to odlišné. Tam se kombinuje vše se vším. Pro mě je největším symbolem „mlčící den“, kdy všichni mlčí, ale v kontrapunktu je ruchová složka nesmírně bohatá (s ohledem na předcházející scény). Osobně jsem ihned pocítil odkaz směřovaný na cenzuru. Člověk vypadá, že mlčí, nicméně myšlenky křičí. Spíše než se živly tady Juráček pracuje hudbou. Ta komentuje dění v obraze a dopomáhá čtení odkazů a symbolů. Ať je to například scéna s „cirkusáky“, kdy člověka napadne, že by to mohlo být chápáno jako symbol náhledu státního aparátu na západní země, či scéna popravy, kdy hudba přechází ze stylu drama do grotesky (státu na lidském životu nezáleží?). Skvěle se zde pracuje s repeticí. Hudební podklad je stejný, nicméně děním ve scéně vyjadřuje něco jiného. Z toho si vyvozují možnou narážku na začátek padesátých let, kdy se rychlým tempem měnilo a budovalo, a to, co platilo včera, dnes již neplatí."

Byly filmy z té doby lepší, než ty dnešní? To je samozřejmě na debatu, dost možná i na debatu bouřlivou. Rozhodně jsou ale jiné. Jsou snímky lepší a horší, což platí pro každou dobu a ideologii. Na mě osobně ty, které jsem v práci sledoval, působí hravěji než většina současných. S ohledem na cenzuru (ta ale ve sledovaném období zeslábla), byli tvůrci zvyklí pracovat s metaforami a skrytými odkazy. Není to typ filmů, které si pustíme na různých streamovacích platformách do pozadí a vypneme. Samozřejmě, jde jen o můj osobní názor a rozhodně nelze všechny dnešní filmy házet do jednoho pytle.

Nebudu lhát, tato práce pro mě byla velice náročná. Jelikož nejsem studentem režie a scenáristiky, musel jsem si jednotlivé motivy reflektovat vlastní cestou – především skrze zvukovou složku. Mezi filmy jsem měl i týdenní pauzy, abych v odstupu dokázal pojmout veškeré dílky, a následně si je znovu propojil.

Důležitým zdrojem byla pro mě kniha ke *Všem dobrým rodákům*, která vznikla k příležitosti restaurování filmu pod záštitou Národního filmového archivu. Dále pak Juráckovy deníky ohledně *Případu pro začínajícího kata*. Pevně doufám, že něco podobného bude publikováno i k *Uchu*. Tyto publikace mi velmi pomohly k pochopení autorských záměrů a vizí.

Byl bych rád, kdyby tato práce dokázala oslovit kohokoliv, kdo by chtěl citlivě přistupovat k takto „starým“ filmům. Nastolená témata mohou působit už překonaně, ale z jiného úhlu pohledu jsou stále aktuální a přítomná. A navíc jde o filmy zvláštní stylové kvality, využívající podnětné výrazové prostředky. Novodobé filmy z nich stále čerpají. A koneckonců je třeba si připomínat i samotnou dobu, k níž se jak *Ucho*, tak *Případ pro začínajícího kata*, tak *Všichni dobří rodáci* obracejí.

Jak jsem již zmínil v úvodu, velkou roli ve výběru tématu mé diplomové práce sehráli mí rodiče. Všechny tyto filmy dobře znají a kdykoliv běžely v televizi, tak jsme je spolu sledovali. Tehdy jsem se doptával a doptával jsem se i teď, v průběhu psaní textu. To mi pomohlo dát si do souvislosti věci (ať už na úrovni jednotlivých motivů, příběhu nebo politického pozadí), na které bych sám nejspíše nepřišel. Takto zaměřená práce mi dala opravdu mnoho a změnila můj pohled na komplexnost filmového vyprávění.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy II. *Film a doba*. Praha: Spolek přátel Filmu a doby, 1989, **35**(7), 383–389. ISSN 0015-1068

ČECHOVÁ, Briana. *Všichni dobří rodáci*. 1. Česká republika: Národní filmový archiv, 2013. ISBN 978-80-7004-156-7.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Zpět k českému filmu*. 1. Česká republika: Národní filmový archiv, 2017. ISBN 978-80-7004-780-2.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.

HAVEL, Václav a Karel HVÍŽDALA. Dálkový výslech. In: *Dálkový výslech: (rozhovor s Karlem Hvižďalou)*. V Melantrichu 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, s. 156 - 157. ISBN 80-7023-038-x.

HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. 1. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2041-3.

KLÁPŠTĚ, Jan a Ivan ŠEDIVÝ. *Dějiny Česka*. 1. Česká republika: NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2018. ISBN 978-80-7422-338-9.

KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895-1945*. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis. ISBN 978-80-7308-641-1.

KNAPÍK, Jiří a Martin FRANČ. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. 1. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2019-2.

SEBERA, PH.D., Mgr. Martin. *Metodologie II*. Brno, 2012. Sbírká studijních materiálů. Masarykova univerzita.

SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2016. ISBN 978-80-7004-177-2.

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace 10*. Praha: Národní filmový archiv, 1998, **1998**(1), 5-36. ISSN 0862-397X.

ULVER, Stanislav. *Film a doba 1962-1970*. 1. Česká republika: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997. ISBN 80-238-0180-5.

VANČURA, Jiří. *Naděje a zklamání: pražské jaro 1968*. 2.vyd. (1.vyd.v Mladé frontě). Praha: Mladá fronta, 1990. ISBN 80-204-0179-2.

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

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Československý filmový zázrak: Nad námi svítá. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. Česká republika: Česká televize, 2013 [cit. 2022-12-08]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10483217932-ceskoslovensky-filmovy-zazrak/21256226856>

Klíč k určování trpaslíků aneb Poslední cesta Lemuela Gullivera. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. Česká republika: Česká televize, 2002 [cit. 2022-12-10]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093911936-klic-k-urcovani-trpasliku/20136110362/>

Pavel Juráček. *Filmovyprehled.cz* [online]. Česká republika: NFA a Laboratoř, 2022 [cit. 2022-12-10]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/8127/pavel-juracek>

PILÁT, Tomáš. *Mozaika: Zrestaurovaný film Ucho jede do Benátek – rozhovor s kritičkou Alicí Aronovou (4/5).* *Mujrozhlas.cz* [online]. Česká republika: Český rozhlas, 2022, 1. září 2022 [cit. 2022-12-08]. Dostupné z: <https://www.mujrozhlas.cz/mozaika/zrestaurovany-film-ucho-jede-do-benatek-rozhovor-s-kritickou-alici-aronovou>

PILÁT, Tomáš. *Mozaika: Zrestaurovaný film Ucho jede do Benátek – rozhovor s ředitelem NFA Michalem Bergantem (5/5).* In: *Mujrozhlas.cz* [online]. Česká republika: Český rozhlas, 2022, 6. září 2022 [cit. 2022-12-09]. Dostupné z: <https://www.mujrozhlas.cz/mozaika/zrestaurovany-film-ucho-jede-do-benatek-rozhovor-s-reditelem-nfa-michalem-bergantem>

Příběhy slavných: Život byl vlídný, místy drsný. In: *Ceskatelevize.cz* [online]. Česká republika: Česká televize, 2007 [cit. 2022-12-08]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/407235100211014/>

Případ pro začínajícího kata. *Filmovyprehled.cz* [online]. Česká republika: NFA a Laboratoř, 2022 [cit. 2022-12-08]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396821/pripad-pro-zacinajiciho-kat>

Případ pro začínajícího kata. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. Česká republika: *filmovyprehled.cz*, 2022 [cit. 2022-11-24]. Dostupné z: <https://starbase.nfa.cz/images/5308.jpg>

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

SLÍVOVÁ, Hana a Markéta KAŇKOVÁ. Daňa Horáková: *Při psaní knihy o Pavlu Juráčkovi jsem pochopila, že lze současně milovat i nenávidět.* *Mujrozhlas.cz* [online]. Česká republika: Český rozhlas, 2020, 23. června 2020 [cit. 2022-12-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dana-horakova-pri-psani-knihy-o-pavlu-jurackovi-jsem-pochopila-ze-lze-soucasne-8233647#player=on>

Ucho (1969). *Filmovyprehled.cz* [online]. Česká republika: NFA a Laboratoř, 2022 [cit. 2022-12-08]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396883/ucho>

Ucho. In: *Csfd.cz* [online]. Česká republika: *csfd.cz*, 2022 [cit. 2022-11-24]. Dostupné z: https://image.pmgstatic.com/cache/resized/w663/files/images/film/posters/166/568/166568813_bf1547.jpg

Vojtěch Jasný. *Filmovyprehled.cz* [online]. Česká republika: NFA a Laboratoř, 2022 [cit. 2022-12-10]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/4666/vojtech-jasny>

Všichni dobří rodáci. *Filmovyprehled.cz* [online]. Česká republika: NFA a Laboratoř, 2022 [cit. 2022-12-08]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396774/vsichni-dobri-rodaci>

Všichni dobří rodáci. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. Česká republika: filmovyprehled.cz, 2022 [cit. 2022-11-24]. Dostupné z: <https://starbase.nfa.cz/images/3885.jpg>

SEZNAM FILMOVÝCH ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ

Až přijde kocour, 1963, [film]. Režie Vojtěch JASNÝ. Československo.

Člověk z mramoru, 1977, [film]. Režie: Andrzej WAJDA. Polská lidová republika.

Farářův konec, 1969, [film]. Režie Evald Schorm. Československo.

Hoří, má panenko, 1967, [film]. Režie Miloš FORMAN. Československo.

Jan Hus, 1954, [film]. Režie: Otakar VÁVRA. Československo.

Jan Žižka, 1955, [film]. Režie: Otakar VÁVRA. Československo.

Noc bez Moci, 2015, [film]. Režie Ivo TRAJKOV. Makedonie, Slovinsko, Česká republika.

O slavnosti a hostech, 1965, [film]. Režie Jan NĚMĚC. Československo.

Proti všem, 1956, [film]. Režie: Otakar VÁVRA. Československo.

Případ pro začínajícího kata, 1969, [film]. Režie Pavel JURÁČEK. Československo.

Touha, 1958, [film]. Režie Vojtěch JASNÝ. Československo.

Trápení, 1962, [film]. Režie: Karel KACHYŇA. Československo.

Ucho, 1970, [film]. Režie: Karel KACHYŇA. Československo.

Ucho, 1983, [film]. Režie Pavel KOHOUT. Rakousko.

Všichni dobří rodáci, 1969, [film]. Režie Vojtěch JASNÝ. Československo.

Závrať, 1963, [film]. Režie: Karel KACHYŇA. Československo.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

BB	Báňská Bystrice
ČSF	Československý film
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze
FSB	Filmové studio Barrandov
KSSS	Komunistická strana Sovětského svazu
KVIFF	Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary
ND	Natáčecí den
NV	Nová vlna
PJ	Pražské jaro
Placový/kontaktní zvuk	Reálný zvuk zachycený během natáčení
Postsynchrony	Repliky, které herci přemluvili ve studiu
REMAKE	Nové zpracování staršího díla
SSSR	Sovětský svaz socialistických republik
TS	Tvůrčí skupina
UK	Univerzita Karlova
ÚV KSČ/ÚV	Ústřední výbor Komunistické strany Československa

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Ucho – filmový plakát.....	28
Obrázek 2 Případ pro začínajícího kata – filmový plakát.....	40
Obrázek 3 Všichni dobří rodáci – filmový plakát.....	54