UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Katedra církevních dějin a literární historie / Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Lukáš Černý

Uvolňování československé kultury 50. a počátku 60. let v obraze mladé generace aneb nám budou patřit šedesátá!

Diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Zdeněk Beneš, Csc.

Praha 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literaturu.

2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.

3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze Bc. Lukáš Černý

Bibliografická citace

Uvolňování československé kultury v obraze mladé generace aneb nám budou patřit šedesátá! / Diplomová práce / Bc. Lukáš Černý; vedoucí práce: Prof. PhDr. Zdeněk Beneš, Csc. -- Praha, 2020. -- 105 s.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá počátky uvolňováním kultury v období politicko-kulturního tání v Československu koncem 50. a počátku 60. let 20. století. Kulturní uvolňování pozvolna se projevující od druhé poloviny padesátých let bude demonstrováno na příkladu československého filmu na němž byla dynamika změn v československé kultuře velmi dobře patrná. Základním kamenem pro mne bude zobrazení mladé generace a to, jak se její obraz na plátně čs. filmu proměňoval a vyvíjel, dotknu se též i společenské kritiky a satiry, jež má v procesu uvolňování rovněž nezastupitelnou roli. Cílem práce je ukázat, že síla mladé generace se stala hybatelem kulturních změn a samo mládí symbolem kulturního tání, což doložím na vybraných filmových příkladech, čímž dojdeme až k létům šedesátým. Ty se staly symbolem vzpoury mladé generace a jejího rozkvětu v náruči československé kultury.

Klíčová slova

Uvolňování kultury, 50. léta, 60. léta, mladá generace, československý film, obraz mládí, Československo

Abstract

This diploma thesis deals with the beginnings of the release of culture in the period of political-cultural melting in Czechoslovakia in the late 1950s and early 1960s. Cultural loosening has been evident since the second half of the 1950s and will be demonstrated on the example of Czechoslovak film, in which the dynamics of changes in Czechoslovak culture were very obvious. The main focus of my thesis will be the depiction of the young generation and the way their image is transformed and developed on screen, and I will not forget to mention the social critique and satire in the film, which also plays an irreplaceable role in the process of cultural melting. The aim of the thesis is to show that the power of the young generation has become a driver of cultural change and youth itself became a symbol of cultural melting, which I will demonstrate on selected film examples, which will reach the 1960s. The sixties became a symbol of the rebellion of the young generation and its heyday in the arms of Czechoslovak culture.

Keywords

The cultural melting, fifties, sixties, the young generation, czechoslovak film, view of youngs, Czechoslovakia

Počet znaků (včetně mezer): 284 058

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu mé bakalářské práce panu prof. PhDr. Zdeňku Benešovi, Csc., za jeho ochotu, rady a odborné vedení bez kterého by má práce nevznikla, a především děkuji mé rodině, bez jejíchž podpory by tato práce nespatřila světlo světa. Děkuji, že mi dodáváte sílu a radost.

Obsah

Úvod ... 8
1. Doba temna a příslib tání 1951/52-1956 ... 10
1.1. Proti „slánštině“ a konec dogmatiků ... 11
1.2. Vlivy ze SSSR ... 15
1.3. Vyhlášení Nového kurzu a Kopeckého kritika sucharů ... 17
1.4. Spoutaný film ... 21
1.4.1. Mládež uvědomělá aneb Zítra se bude tančit všude ... 25
1.1. Kde to prosakovalo ... 28
1.4.2. Krškova zjevení v Měsíci nad řekou a Stříbrném větru ... 28
1.4.3. Přichází Hudba z Marsu ... 30
2. Počátek tání 1956-58 ... 33
2.1. Zlomový rok 1956 ... 33
2.2. Volání po svobodnější kultuře ... 35
2.3. Film se probouzí ... 40
2.3.1. Mládí se baví: Snadný život ... 44
2.3.2. Štěňata ... 46
2.3.3. Žižkovská romance, Touha a Sny na neděli ... 47
2.3.4. Jak rozzlobit mocné aneb Konec jasnovidce a Tři přání ... 49
3. Opětovné tuhnutí 1959-62 ... 55
3.1. Stíny Banské Bystrice ... 56
3.2. Vstříc k dovršení kulturní revoluce ... 59
3.3. Kde to opět prosakovalo ... 63
3.3.1. Probuzení ... 63
3.3.2. Červnové dny ... 65
3.3.3. Mládež jako Pytel blech ... 67
3.3.4. Svět dospělých a mladá generace jako Dva z onoho světa ... 70
4. Rok 1963: konečně uvolnění! ... 73
4.1. Přichází nová vlna filmových tvůrců ... 77
4.1.1. Okurkový hrdina ... 79
4.1.2. Černý Petr ... 81
4.1.3. Starci na chmelu ... 85
5. Život ve znamení mladé generace ... 86
Závěr ... 97
Seznam literatury ... 101
Bakalářské práce ... 104
Tisk a periodika ... 104
Audiovizuální prameny ... 104
Internetové zdroje ... 105

Úvod

Šedesátá léta a vzpoura mladé generace – spojení těchto dvou pojmů tvoří nerozlučitelný celek, jakým se dá charakterizovat ono dynamické období šedesátých let. Generace poválečně narozených dětí zažívala v těchto letech nebývalý rozpuk i v lůně samotného socialistického Československa a stala se nedílnou součástí uvolňující se kultury vymaňující se z dědictví padesátých let, která po většinu svého trvání tonula pod tuhým ideologickým dohledem komunistické strany, jež chtěla kulturu zcela podřídit službě ideologii a transformovat ji prakticky jen v pouhý nástroj v rukou moci. Politicko-kulturní situace však během padesátých a počátku šedesátých let zažívala překotné proměny, přelivy, konflikty a pnutí, která se odrážela i v mladé generaci dospívajících dětí, a ta si postupně vybíjela svůj ostrůvek svobody a odpoutávala se od zažitého ideologického obrazu, v jaký se mladého člověka snažilo uhníst státní zřízení lidové demokracie.

Tato diplomová práce si vzala za úkol ukázat postupné politicko-kulturní tání na příkladu proměňujícího se obrazu příslušníků mladé generace v československé kinematografii. K němu se budou připojovat politicko-kulturní souvislosti uvolňující se kultury, jež bude doprovázet onen měnící se obraz mladé generace, jaký ve sledovaném období zažíval velice dynamické změny. Na tomto podkladě lze vysledovat politicko-kulturní tání, jaké prostupovalo druhou polovinou padesátých let a svůj vrchol zažívalo v letech šedesátých. Na obraze mladé generace se pokusím dokázat, že právě její síla a tlak hnal toto uvolňování kultury svázané režimem kupředu a z podnětů mladých docházelo k proměnám a uvolňování kulturních a společenských stereotypů té doby, kdy sama mladá generace stála u zrodu populární kultury, která lemovala celá šedesátá léta.

Svou pouť po plátnech čs. kin započneme vzorově ideologickým opusem Vladimíra Vlčka *Zítra se bude tančit všude (1952)*, kdy na rozmezí několika let dojdeme až ke kultovním *Starcům na chmelu (1964)* Ladislava Rychmana. Práce se opírá o bohaté množství odborné literatury, kdy důležitou roli zastupují analyticko-syntetické práce Petra Kopala a především dobové tiskoviny jako odborný měsíčník Film a doba a jeden z nejdůležitějších časopisů pro mladé – Mladý svět. Kulturní a společenské proměny tak budou prokládány dobovými prameny z těchto periodik, kdy především Mladý svět reprezentoval platformu, na které se mladá generace mohla hojně prezentovat a samotný časopis patřil k nejoblíbenějším mezi tehdejší dospívající mládeží a přispíval k rostoucímu vlivu mladé generace ve společnosti. V onom období let 1952-1963/64 projdeme proměňující se časové etapy, ve kterých politicko-kulturní ovzduší zažívalo několik překotných a důležitých změn, jež v sobě nesly ono příslovečné tání kultury, s nímž se společně měnil i obraz mladé

generace na filmovém plátně. Pouhý rozdíl dvanácti let od Vlčkova a Rychmanova snímku napovídá, že právě toto mezidobí bylo svědkem dynamických politicko-kulturních proměn, jaké postupně otevíraly cestu k liberalizačním tendencím charakteristických rokem 1963.

Od ideologicky uvědomělého úderníka odhodlaně budujícího kapitalismus se mladý člověk transformoval až k nonkonformnímu dospívajícímu v džínových kalhotách a kožené bundě třímající kytaru, z jejichž útrob se k uším dospělých autorit linuly hlasité tóny vzdouvající se vzpoury mladých, kteří se nehodlali podřídit dospělému svět. V ten stále více ztráceli důvěru a stával se pro ně světem cizím, vzdáleným cítění mladého dospívajícího člověka. Autority jim nedovedly porozumět a mladí lidé jim nevěřili a mezi starší a mladou generací zela rozevírající se propast dosahující do té doby nebývalých rozměrů. Mezigenerační dialog selhával a mladí lidé si hodlali vybojovat svůj vlastní autonomní životní prostor vprostřed společnosti, jakou ovládal despotický totalitní režim, jež si chtěl podmanit každou klíčovou část života svých občanů. V těchto podmínkách se však ono mládí stalo neudržitelnou silou, jaká se stala jedním z faktorů, pod kterým se politicko-kulturní a společenská situace měnila, uvolňovalo se její sevření mocí a mladá generace tak stála u zrodu období, jehož se sama stala symbolem – období šedesátých let. Právě tyto proměny obrazu mládeže se budeme snažit sledovat skrze její vyobrazení v československé kinematografii, což bude plně propojené s postupným uvolňování kultury, na jakém se obrovskou měrou podílela právě ona rodící se mladá generace tzv. zlatých šedesátých.

1. Doba temna a příslib tání 1951/52-1956

Nejprve, než se budu věnovat období kulturně-politického tání počínající rokem 1956, tak bych rád vykonal exkurz do let dřívějších, které tomuto roku předcházely. I tady, přesněji od přelomu let 1951-1952, jsou znatelné jisté politicko-kulturní změny, které ve svém konečném důsledku měly vliv na to, co se v československé kultuře odehrálo o pár let později. A ač šlo mnohdy jen o jakési jemné povolování utaženého kohoutku moci pevně drženého aparátem KSČ, z něhož bylo slyšet jen pomalé odkapávání, jsou pro nás tyto změny politicko-kulturního klimatu v celkovém konceptu práce nesmírně důležité. Pokusím se je popsat a zachytit tak, aby bylo jasné, že pozvolné náznaky uvolnění a nepatrné tání započalo již v tomto časovém období zasazeném do těchto let, a ne až o čtyři léta později, jak bývá často pojímáno[1].

Po zakladatelském období komunistického režimu trvající od roku 1948 do roku 1952/53[2], kdy se vládnoucí strana snažila položit základní kameny nového období s vizí projasněné šťastnou socialistickou budoucností nového socialistického člověka, přichází doba, kdy jsou na poli kultury patrné první záblesky politicko-kulturních změn anebo alespoň snaha o liberálnější a volnější fungování politicko-kulturního života, jaké bude rozeznatelně hmatatelné v blízké budoucnosti.

Toto období vyznačené lety 1952 až 1956 nelemují jen politické procesy a zločiny komunistické strany, jak je často zakořeněno ve veřejném povědomí a ve výkladu padesátých let. Tyto roky první poloviny padesátých let obsahují i jisté kulturní změny a přelivy, které se tu budu snažit nalézti a takříkajíc dostat na povrch. První polovina padesátých let proto nemusí být výhradně označována jen jako období tzv. temných padesátých, kdy takřka nic krom zločinů komunistické strany a vlády její pevné ruky neexistovalo a kultura byla zcela pohlcena v jeho pokroucených pařátech. Tímto však zločiny vládnoucího aparátu vrcholící ve vykonstruovaných procesech s Miladou Horákovou a Závišem Kalandrou nijak neobhajuji ani nezlehčuji, chci pouze poukázat na to, že vedle tohoto temného období stále žila a spolu s ním koexistovala, ač značně okleštěna, československá kultura a postupně se probouzející dynamika v ní patrná, která byla obsažena v politicko-kulturních změnách těchto let. Pro

[1] Do tohoto roku klade počátky uvolnění i Alexej Kusák, který jednu z prvotních změn připisuje procesu s Rudolfem Slánským, který otřásl celým aparátem KSČ. IN: KUSÁK, Alexej. Kultura a politika v Československu 1945-1956. Praha: Torst, 1998. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-055-3.

[2] Časové vymezení zakladatelského období od roku 1948 do roku 1953 takto vymezuje i Karel Kaplan. In: KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956. Brno: Barrister & Principal, 2005. ISBN 80-86598-98-5.

kontext doby je však nesmírně důležité mít stále na paměti i ohled i na to, že ono celé období padesátých let tonulo pod neustálou atmosférou strachu, nejistoty a obav, ve kterém žila drtivá většina inteligence a běžných občanů. Ovzduší nesvobody poúnorového režimu dopomáhajícího si k moci nedemokratickými prostředky bylo ovlivněno i nedávnými dozvuky druhé světové války a nacistickou hrůzovládou v Protektorátu, jehož vědomí a pocity v lidech dosud žily a existovaly. Neustálé politické procesy, pronásledování třídního nepřítele, útlak a boj režimu proti každému, kdo s ním nesouhlasil či odmítal spolupracovat a podílet se na budování socialismu, všudypřítomná cenzura a špiclování, to vše vytvářelo atmosféru strachu a nejistot, pod kterou byl československý občan a celá společnost nucena žít. V takovémto ovzduší se vytvářela celospolečenská nálada a pocity, jaké se nutně promítnou i do několika filmových snímků, kterými se tu budeme zaobírat.

A ač to nemusí být hned na první pohled zřetelné, tak tato časová perioda nemusela být pouze černobílá a nudně schematická. Byla barevná, avšak nutno podotknout, že v prvotních letech režimu poměrně poskrovnu a jen tolik, kolik jí dovolila vládnoucí ruka strany. Lze tu však objevit větší i nenápadné tendence a snahy o změnu stávajících poměrů v kultuře svázané režimem. A tyto změny přidávaly jedna po druhé další a další podnět k znovuoživení barevné palety okleštěné kultury a postupně pootevírali dveře mířící ke změnám, které v pozdějších letech už nešly zcela zastavit a směřovaly k tomu, co přinesl zlomový rok 1956 a především výbuch let šedesátých[3]. Kultura se uvolňovala následkem podnětů kořenících už v těchto letech první poloviny padesátých let a ty se tu budu snažit zachytit v souvislostech s tím, jak měnily formování kultury ve sledovaném časovém období.

1.1. Proti „slánštině“ a konec dogmatiků

První vlaštovkou toho, že stávající poměry hlubokého dogmatismu se začínají měnit byly vnitřní boje uvnitř komunistické strany. Šlo o politické procesy s vrcholnými stranickými funkcionáři, jaké v novém režimu do té doby neměly obdoby. Tyto čistky určené k revitalizaci vládnoucího aparátu započaly v druhé polovině roku 1951, kdy na zasedání KSČ prezident republiky Klement Gottwald vyjádřil svou nespokojenost s působením dlouholetého člena Ústředního výboru KSČ a tajemníka ÚV komunistické strany Rudolfa Slánského. Stalo se tak počátkem září 1951, kdy byl Slánský uvolněn ze

[3] Třeba Jiří Knapík označuje období let 1951-1952 jako tzv. „podivné tání ve stínu šibenic“. In: KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X.

stranické funkce[4] a jeho odchod se stal signálem k rozsáhlým změnám uvnitř samotného jádra vládnoucího aparátu a posléze také uvnitř společenských organizací, které s ním byly spojeny. Tyto změny nabyly obrovského rázu a ve svém důsledku způsobily rozklad stranické struktury, která panovala od roku 1948[5]. Tato proměna vyvolala hluboké vnitřní rozpory, z nichž klíčily další rozkladné procesy, které vedly k celkovému oslabení mocenského centra komunistické strany. Tvrdé dogmatické metody kulturní politiky byly vnímány jako pozůstatek tzv. „slánštiny"[6], která se stala synonymem pro chyby kulturně politických vůdců a toho, jakým směrem kulturní politiku dále nerozvíjet a jak jí nerealizovat.

Tyto prvotní změny ve stavu československé vnitřní politiky daly podnět k tomu, aby započal proces uvolňování, který se později začínal projevovat také v kulturní sféře. Proto se se souvislostmi z let 1951-1952 kultuře pomalu dařilo si po malých krůčcích získávat jistou autonomii a větší prostor k svobodnějšímu fungování. Hlavní roli v tom sehrála okolnost pádu Rudolfa Slánského a konec dogmatických metod vedení kulturní politiky a taktéž celkový otřes kulturně-propagačního oddělení sekretariátu ÚV KSČ.

Chceme-li zmínit další jednotlivce, jejichž následující odchod znamenal konec kulturně netvárné ruky socialistického realismu dle doktríny A.A. Ždanova, jednalo se především o Gustava Bareše, který byl vedoucím kulturně-propagačního oddělení a zároveň zástupce generálního tajemníka (tj. Rudolfa Slánského), Pavla Reimana, jež byl odpovědný za vydavatelskou činnost, Jaroslava Jiránka řídícího hudbu a Josefa Císařovského odpovídajícího za výtvarné umění[7]. Navíc se kulturně-propagační oddělení rozdělilo na dva nové orgány, těmi bylo Oddělení propagandy a agitace a Oddělení škol, vědy a

[4] Ústřední výbor jej odvolal 6.září a funkci tajemníka Ústředního výboru zrušil. Slánského funkci nahradilo šest tajemníků, mezi nimiž byli Gustav Bareš a Josef Frank (dva dřívější zástupci generálního tajemníka) a dále do vyšších funkcí postupivší Štefan Bašťovanský, Václav David, Jiří Hendrych a Antonín Novotný. Nutno však podotknout, že drtivá většina z této šestice byla posléze také odstraňována. In: KAPLAN, Karel. K politickým procesům v Československu 1948 - 1954: dokumentace komise ÚV KSČ pro rehabilitaci 1968. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994. ISBN 80-85270-28-5. s. 102

[5] KUSÁK, Alexej: Kultura a politika v Československu 1945–1956...c.d., s. 381

[6] Jde o dobový pojem spojený v souvislosti s ideovými změnami v kulturní politice tohoto období. Slánština představovala kritiku zásahů vedení komunistické strany do kulturní sféry jejich vedoucími pracovníky z Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ. Byla chápána jako projev sektářství v kulturních a uměleckých otázkách a jako omezování kultury až na samý její okraj pod ideovou vládou sociálního realismu. Došlo také k zastavení kulturněpolitického týdeníku Tvorba, který byl považován za tribunu tohoto tvrdého dogmatického jádra. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2019-2. Svazek II. P-Ž. s. 831-832.

[7] Tamtéž. s. 385-386

umění[8]. V odboru umění, jejímž vedoucím činitelem se stal Jiří Pelikán, byla taktéž znatelná jistá změna. Straničtí pracovníci tu v nových podmínkách dohlíželi na činnost kulturních institucí, uměleckých svazů a tisku a připravovali kádrové návrhy pro vedoucí funkce ve státním filmu, divadlech apod, a jejich agenda již neobsahovala mnohdy více jak desetistránkové situační zprávy, ale omezila se na jakési rešerše shrnující týdenní práci těch, na které dohlíželi[9].

Změny odehrávajících se ve stranické struktuře nemohli zůstat bez povšimnutí okolních pozorovatelů. Toho, že se něco děje, využila jedna z nejvíce proti dogmatických uskupení v československé kultuře – jednalo se o Svaz československých spisovatelů. Už na konci září svolal svaz zasedání[10] vedené Jiřím Tauferem[11], Ladislavem Štollem a Vítězslavem Nezvalem. Výsledkem bylo vyloučení řady nejmilitantnějších levičáků z aktivní politiky svazu[12] a jeho nahrazení umírněnými členy, mezi které se řadil Konstantin Biebl, František Branislav anebo Karel Nový. Následoval také zrod Literárních novin vzniknuvší z popudu Svazu čs. spisovatelů, který s sebou přinášel nový svěžejší vítr v oblasti kultury a současně si neodpustil výpady proti dogmatikům a pozůstatkům „slánštiny". V jednom z prvních článků Literárních novin s názvem Za rozvoj naší kultury se uvádí: *„Slánský, Švermová a jejich pomocníci předstírali, že prosazují socialistický realismus, a přitom zaháněli naší kulturní tvorbu do postavení, kdy se příčila citům našeho lidu a odpuzovala ho svou negací a schématickým pojetím…"*[13]. Anebo v dalším, kde se kritizují nenávistné postoje Slánského a jeho spolupracovníků vůči mladým talentovaným umělcům, a dokonce zmiňují jejich chování k osobě Konstantina Biebla, kterého doslova uštvali a dohnali k sebevraždě[14].

Podobné změny můžeme vysledovat i v československé kinematografii, kdy se do jejího čela postavil Václav Kopecký, který obratně využíval příležitosti stranických čistek. Jeho ministerstvo informací drželo pod taktovkou československou kinematografii a jeho výrobu svěřil režisérovi Otakaru Vávrovi, který dal výpověď mladým scénáristům známým svými kontakty na

[8] KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956. Praha: Libri, c.d… s. 115

[9] Tamtéž. s. 132-133

[10] Nutno podotknout, že změny ve stranických funkcích spolu s odvoláním Rudolfa Slánského započaly 6. září. Zasedání Svazu československých spisovatelů se konalo na konci tohoto měsíce, tedy 28. září.

[11] Tehdejší náměstek ministra informací a osvěty.

[12] Šlo především o tuto dvojici: dosavadního generálního tajemníka svazu Pavla Bojara a jeho zástupce Jana Pilaře.

[13] Literární noviny 1, č. 1 (9.2. 1952)

[14] Literární noviny 1. č. 19 (14.6. 1952)

stranické pracovníky, kteří dle slov Gustava Bareše: *„… důsledně prosazovali zvýšení ideové a umělecké úrovně čs. filmu…“*. Důležité je podotknout, že politický sok Václava Kopeckého Gustav Bareš s těmito změnami nesouhlasil a na poli kinematografie vnímal tyto personální změny jako naprosto jiné směřování československé kinematografie, než jaké by se dle ideologických představ mělo odehrávat[15]. Tyto vnitrostranické spory se ve světle filmové produkce první poloviny padesátých let mohou zdát poněkud úsměvné, když filmy, které vznikaly, byly prodchnuté agitací a ideologií, a k zjevně uvolněnější tvorbě se muselo počkat až na léta následující. Zářnými příklady těchto stinných let je například výstavní agitační film *Únos* Jána Kadára a Elmara Klose z roku 1952 anebo ve stejném roce natočené snímky *Zítra se bude tančit všude* Vladimíra Vlčka spolu s dodnes hojně reprízovanou *Dovolenou s Andělem* Bořivoje Zemana a zideologizovaný byl i dnes zdánlivě nevinný snímek *Císařům pekař – Pekařův císař (1951)* Martina Friče[16]. Avšak i tak se ve světle těchto změn jednalo o známku toho, že se lze v budoucí době dá dočkat něčeho nového[17].

V tomto světle jsou proto tyto personální změny ve vedení československé kinematografie a Svazu československých spisovatelů důležité jako jakýsi předěl v dosavadním vedení kulturní politiky. Rozsáhlé personální změny

[15] KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956. Praha: Libri, c.d., s. 116-118.

[16] Hliněný Golem je tu symbolem atomu – mohutné síly dřímající ve hmotě, což byl jeden z mnoha nápadů Jana Wericha. Snímek byl pod ostrým ideovým dohledem a provázelo ho mnoho neshod a hádek stranických aparátníků s jeho tvůrci. Ideové vyznění díla tkví v pojetí jednotlivých postav: symbolem prohnilé buržoazie tu je slabošský a neschopný císař, který před starostí o lid utíká k alchymii, nádhery svých sbírek i ženských náručí. Oproti němu stojí energický Matěj, muž z lidu nadaný přirozenou inteligencí, díky níž přemůže spiklence a moudře vládne. Podvratné imperialistické živly jsou tu dále reprezentovány šedou eminencí dvora komořím Langem, přes vypitý vojácký mozek maršála Russworma, lišácké přežívání podvodníka astrologa až po uhlazeného agenta cizích mocností Kelleyho. Za těmito ostře vykreslenými postavami lumpů z rudolfínské doby straničtí ideologové cítili dolarové zlořády kapitalistického světa neustále mávající atomovou pumou ohrožující mírumilovný svět. Postavy tedy zosobňovaly západní hrozbu, ale i vnitřního nepřítele, a straničtí recenzenti v duchu sovětských pouček o angažovaném umění vyzdvihovali především druhou část filmu jako ideově závaznou, protože zde lid – nositel dějinného pokroku – zvítězí nad zkaženou buržoazní mocí a s budovatelskou písní na rtech si užívá zasloužených plodů své práce. In: KOFRÁNKOVÁ, Václava: „A všichni dohromady uděláme moc…“ (Domácí a zahraniční ohlas Císařova pekaře).

Dostupné z: https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/kofrankova.pdf

[17] Pozoruhodné je, že i v prvních letech socialismu byly natočeny filmy, které se svým poselstvím zcela nehodí do ideologického schématu raženém komunistickou stranou. Šlo o film *Svědomí (1949)* Jiřího Krejčíka, který se svým morálním poselstvím vymykal době svého vzniku, anebo *Dalekou cestu (1949)* Alfréda Radoka s židovskou tématikou. In: KUSÁK, Alexej: Kultura a politika v Československu 1945–1956...c.d., s. 345-346

probíhající ve vedení KSČ se tedy dotknuly i tvůrčích svazů a dalších kulturních institucí. Mohutná kampaň proti „slánštině“ vedla k postupným úpravám v otázkách vedení kulturní politiky a úpravám ideových kritérií umělecké tvorby. Po kulturním ustrnutí a naprostém okleštění kulturní politiky prakticky až na kost se postupně začalo uplatňovat pojetí autonomní kultury. Tím jí byla dána možnost uplatnit svou vlastní dynamiku, svůj vlastní způsob reagování na skutečnosti a svůj způsob ovlivňování společnosti. Pro umělce a jeho právu na větší a svobodnější prostor fungování bylo vyhlášeno právo jednotlivce i celé společnosti na svobodnější vývoj[18]. Avšak stále musíme mít na paměti, že personální změny a otřes KSČ se odehrával pod taktovkou popudů ze SSSR a z těchto mocenských bojů vyšel nejvíce posílen ministr osvěty a informací Václav Kopecký. Problematické je také vnímání kritiky „slánštiny“ vyloženě jen jako pozitivní průvodní jev kulturního uvolnění. Takovéto nahlížení je sporné z několika hledisek. Mocenská kampaň proti dogmatikům sice posunula ideová kritéria umělecké tvorby a kultury více k přijatelnější formě socialistického umění a posléze k svobodnějšímu vyjádření, avšak to se mělo projevit až v letech následujících. Celá tato kampaň však v sobě nesla i silné projevy antisemitismu a stále vládnoucí ruku socialistického realismu[19]. Nedá se proto říci, že se jednalo o jednoznačné kulturní uvolnění, šlo spíše o jakýsi předstupeň liberalizace kulturní sféry. Proto jsou tyto výše popsané změny důležité v chápání toho, co přijde po roce 1956 a později.

1.2. Vlivy ze SSSR

Dalším důležitým faktorem, který měnil kulturní politiku tohoto období byl vliv toho nejobdivovanějšího vzoru hodného následování - Sovětského svazu. Jedním z nich byl projev Georgije Maximilianoviče Malenkova z XIX. sjezdu KSSS konaného roku 1952, kdy došlo k vrcholu kritiky sovětského dogmatismu, jaká byla zřejmá od smrti A.A. Ždanova roku 1948. Malenkov zkritizoval přílišné omezení kultury a svými slovy přispěl například k rehabilitaci satiry, která byla do té doby prakticky naprosto potlačenou sférou umění. Na sjezdu zazněla i kritika nabubřelého dekorativismu v architektuře a tvrdé vlády socialistického realismu ve výtvarném umění a literatuře[20].

V témže roce v listopadu se u nás na poli literatury odehrálo něco, co mělo ve svém následku vliv na pozdější otevřenější působení československé poezie.

[18] Tamtéž. s. 395

[19] KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek II… c.d., s. 832

[20] Tamtéž. s. 392

Vyšel překlad básnické sbírky Štěpana Petroviče Ščipačova *Sloky lásky*[21]. Do této doby u nás jako jediná legitimní socialistická poezie byla brána občanská lyrika plná morálky, odhodlané bojovnosti a budovatelského nadšení, avšak náhle se k nám přímo ze země, jež byla srdcem socialistického realismu, dostala sbírka milostné lyriky, kde je hlavním středobodem vesmíru milostná touha, stesk po lásce, zklamání z ní a celkově poměrně zindividualizovaná forma milostného tématu a citu lásky působící na křehký lidský život.

Dalším impulzem, který československá kulturní politika vstřebala byl druhý sjezd sovětských spisovatelů konaný roku 1954, který poprvé propujčil slovo skupině liberálů, mezi které se například řadil Ilja Grigorjevič Erenburg anebo Alexandr Tvardovskij, a jejich vliv se objevil také na posílení československého antidogmatismu ve Svazu československých spisovatelů. Příkladem je třeba ohlas, jaký vyvolala analytická studie S.V. Nikolského o Karlu Čapkovi[22] a otevřela tak ventil, který rokem 1948 uzavřel cestu tomu, aby dílo jednoho z nejnadanějších československých spisovatelů mohlo opět vycházet. Tímto se bořilo jedno z kulturních tabu doby, kdy se spisovatel úzce spojený s T.G. Masarykem a E. Benešem mohl prostřednictvím svého díla opět probudit k životu[23]. Oba tyto záblesky v podobě překladu Ščipačovových *Slok lásky* a opětovnému vydávání Čapkových děl v sobě neslo značný vliv na vývoj české literatury a všeobecně nastávající politicko-kulturní uvolnění. Stěžejní byl také vliv oněch knih na mladou generaci[24], která byla třeba v otázkách milostných vychovávána v asketickém duchu, v němž byl milostný život považován za něco neužitečného, a dokonce kontraproduktivního a

[21] Ščipačovovu sbírku přeložil básník a pozoruhodná postava československé vydavatelské politiky Ladislav Fikar. Ten milostné verše do češtiny uvedl ve velmi explicitním hávu, který byl místy odvážnější než sám originál, a stal se jedním z našich brilantních překladů 50. let. Fikar se mj. roku 1958 podílel i na vydání *Zbabělců* J. Škvoreckého, jež vyvolalo skandál a kvůli čemuž musel r. 1959 z nakladatelství Československý spisovatel odejít.

[22] Studie vyšla česky roku 1952 v překladu Miroslava Halíka. In: NIKOLSKIJ, Sergej Vasiljevič. Karel Čapek. Československý spisovatel. Praha 1952.

[23] Dílo Karla Čapka v Československu od roku 1947 do roku 1954 nevyšlo ani jedinkrát. Po sedmiletém půstu bylo prvním dílem z pera tohoto autora, které vyšlo, soubor fejetonů *Věci kolem nás*. Zajímavostí je, že ještě roku 1948 vyšla Čapkova *Kritika slov a úsloví*, ale drtivá převážná část nákladu byla zničena a skartována. In: MĚDÍLEK, Boris. Bibliografie Karla Čapka: (soupis jeho díla). Praha: Academia, 1990. Edice soupisů Strahovské knihovny. ISBN 80-200-0050-X. s. 429

[24] Ščipačovovy Sloky lásky se během následujících let mezi československou mládeží těšily náležité oblibě. Dokladem toho je např. článek Mladého světa z roku 1962 s názvem *Mládež, televize a poezie*, kdy se v rámci besedy o poezii s mladými lidmi Ščipačovovo jméno zmiňuje hned několikrát jako jakýsi vzor dnešní mládeže. Současně však zazní i kritika, že se mladí zajímají spíše o Sloky lásky než o naše současné mladé talentované básníky, což ale mohlo být způsobeno tím, že většina mladých básníků zkrátka nedokázala svou poezií své dospívající současníky oslovit stejně silně jako Ščipačovova intimní milostní poezie. In: Mladý svět č. 46/1962, s. 12

protispolečenského[25], protože mohl mladého člověka odvádět od plného oddání se budovatelskému ideálu po socialistickém vzoru. S tím souvisel i nástup nové literární generace reprezentované Milanem Kunderou, Miroslavem Florianem, Karlem Šiktancem, Karlem Šotolou a mnoha dalšími, kteří o pár let později vykrystalizovali jako skupina kolem časopisu Květen, a v kterých našel Vítěslav Nezval spojence ve svém boji za rehabilitaci moderního umění.

1.3. Vyhlášení Nového kurzu a Kopeckého kritika sucharů

Přicházel rok 1953 a s ním i událost, jaká měla na dosavadní politicko-kulturní vývoj v Československu nejvýznamnější vliv v dosavadním kontextu politicko-kulturního tání, a jejíž dozvuky rezonovaly celým východním blokem několik dalších následujících let ba celá desetiletí. Byla jím březnová smrt Josifa V. Stalina, jehož posléze o pouhých devět dní později následoval československý prezident Klement Gottwald. Ty v nejvyšších místech stranického vedení nahradil Nikita Sergejevič Chruščov a novým prezidentem Československa se stal Antonín Zápotocký[26]. Tyto významné změny na nejvyšších politických postech zafungovaly jako rozbuška, díky které se velmi rychle začala projevovat politická krize stalinistického režimu v SSSR a celém socialistickém bloku, kdy nevynechala ani pouhých pět let starou vládu KSČ v Československu. Krize byla znatelná ve všech odvětvích chodu země a bylo potřeba stanovit novou kulturní politiku[27]. Tou bylo vyhlášení tzv. Nového kurzu vzešlou z popudu Sovětského svazu[28].

Nová kulturní politika měla být orientována na masovou spotřebu a jedním z hlavních pilířů těchto nových vyhlídek bylo, aby se nová kulturní politika stala tím, co učiní život v socialismu radostnější a snesitelnější, ovšem vše s cílem podnítit občany k vyšší ekonomické produkci. Obraz socialistického

[25] Díla, která v tomto ohledu výrazně vybočovala byla např. *Člověk zahrada širá (1953)* M. Kundery, či v pozdějším období *Taková láska (1957)* P. Kohouta. Ty mladému čtenáři otevíraly průniky do intimního života schované za socialistickou fasádou a politickým šokem byla i Kunderova poéma o Fučíkovi *Poslední máj (1955)*, jež musela být na nátlak vyšších státních míst r. 1961 upravena. In: KUSÁK, Alexej: Kultura a politika v Československu 1945–1956...c.d., s. 393

[26] Nutno podotknout, že v rámci KSČ ve funkci prvního tajemníka nahradil Klementa Gottwalda Antonín Novotný.

[27] RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu. V Praze: Oeconomica, 2010. ISBN 978-80-245-1696-7. s. 137

[28] V červenci 1953 došlo k první kritice Stalinovy osobnosti z úst G. M. Malenkova a Nikity Chruščova a k vyhlášení politiky Nového kurzu. Vedení KSČ však chvíli trvalo, než na popud Moskvy začalo upravovat svou politiku a ke změnám politického kurzu se zpočátku stavělo se značnou nechutí. Avšak československé vedení muselo tuto změnu akceptovat ať chtělo, či nikoli. In: KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956. Praha: Libri, c.d… s. 219-220.

člověka už nebyl naplněn jen budovatelským nadšením, které se pomalu vytrácelo, ale začínal být naplněn tím, že člověk jako jedinec patřící do kolektivu je členem socialistické konzumní společnosti[29]. Znamenalo to tedy, že se otevřeněji nabízí i místo pro zábavu a svobodnější trávení volného času. A tyto nové tóny se ozvaly z projevu Václava Kopeckého, který svou kritikou tzv. sucharů nabádal, aby se se svázanou československou kulturou začalo dít něco nového.

Suchaři jsou dle Kopeckého ti, kteří si myslí, že příchodem socialismu se lidé přestávají bavit tak jako dříve a jsou plně spoutání budovatelským a revolučním nadšením výstavby socialismu. Doslova říká, že lidé přestávají být lidmi a stávají se tak jen pouhými loutkami v rukou mocných: *„lidé přestávají být lidmi s normálními lidskými radostmi, tužbami, vášněmi a životními nároky a stávají se pouhými mechanismy, jež je možno libovolně natahovat, aby vydrželi přijímat nic, než teze, formule a stereotypní fráze.“*[30] Jsou to ti, kteří chtějí zastavit všechny formy společenské zábavy, která se dříve pěstovala a jimiž se lidé obveselovali a dokonce jako by být veselím a bavit se patřilo k přežitkům buržoazie a znakům západnictví.

Ve sféře kultury chtěli potlačit opery, operety, kabaretní humor a satiru, tanec i módní vkus a lidé dle nich dokonce měli přestat pít a flámovat. Zkritizoval i snahu, kdy se podivným způsobem zavírali kavárny, veřejné zábavní místnosti, restaurace, taneční parkety a likvidovali se plesy a karnevaly[31]. Dokonce se dotkl jejich snahy obrousit člověka jen na holou bytost bez citových potřeb, rodinných záležitostí a volnočasové zábavy, kdy byla potlačována milenecká láska a všechny lidské touhy a vášně, což se dotklo i jakéhokoli projevu lásky a citu ve filmu, divadle či literatuře: *„… pokládají za neslučitelné, je-li obsahem divadelních her, filmů, románů a básní láska milenců nebo rodinné záležitosti…“*[32].

Tímto vším útočil na zcestnou špatnost dosavadní kulturní politiky vláčenou dogmatiky pod vedením Slánského a svého politického protivníka Gustava Bareše, které označil za suchary a traviče a ty, kteří chtěli společenskému životu vtisknout pouze chudobu, šeď, sebeodpírání, askezi a hlubokou nudu. Místo toho za cíl nové kulturní politiky vyhlásil dát životu bohatost, pestrost, poutavost, zajímavost, radost a veselost. Takovéto plány však byly ve stínu

[29] KUSÁK, Alexej: Kultura a politika v Československu 1945–1956...c.d., s. 414

[30] Z projevu Václava Kopeckého na zasedání ÚV KSČ 3.-5. prosince 1953, jeho projev vyšel v Rudém právu 6. a 13.12 a dostal se tak mezi širokou veřejnost. In: KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956... c.d., s. 712

[31] KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek II… c.d., s. 883

[32] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956.… c.d., s. 712

měnové reformy, násilné kolektivizace, hrozivého nedostatku spotřebního zboží a bytové krize často pro mnoho tehdejší společnosti prakticky nedosažitelné[33]. *„… neteče voda. Rozváží se v cisternách od domu k domu, pražský vodovod se poroučel. Není maso. V tržnici měli na šráku dva kusy hovězího, ale hlídal je tajný a celý týden se nesmělo prodávat, schovali to až na sobotu. Není ovoce, sháněl jsem jablka, ale mají jen lískové oříšky a cibuli. Taky někdy mrkev. Nejsou brambory. Žena onehdy vítězoslavně přitáhla z Vinohrad od známých tašku brambor.“*[34] Sociální krize zasahovala hluboko a mocní mluvili o probuzení kultury. V tomto smutném kontrastu dokreslující situaci doby se však jedná o jeden z nejvýznamnějších průlomů dogmatického myšlení v politicko-kulturní oblasti a celý tento projev se stal dokladem toho, že pomalu uvolňovaná kultura míří od hlubokého okleštění k počátku konzumní společnosti a něčemu, co započne dýchat vlastním životem. Alexej Kusák tyto počátky uvolňující se kultury dokonce připodobňuje k džinu vypuštěném z lahve, který se vyvázal z železných regulí tuhého socialismu a po jeho vypuštění již nepůjde zastavit[35].

O této pozvolné liberalizaci kulturního života svědčí třeba vznik několika nových literárních periodik jako byl Host do domu vycházející od roku 1954, časopis Květen vzniknuvší o rok později anebo časopis Světové literatury. V těchto periodikách se mohla prezentovat nová literární generace mladých spisovatelů reprezentovaná Bohumilem Hrabalem, Milanem Kunderou, Josefem Škvoreckým, Jiřím Šotolou, Arnoštem Lustigem, Janem Otčenáškem a Miroslavem Florianem. Došlo i k rehabilitaci mnohých umělců upadlých režimem v nemilost v letech předchozích, kdy opět mohl vystupovat dirigent Václav Talich a po letech mohla zaznít i hudební díla skladatele Bohuslava Martinů[36], která se dokonce stala součástí festivalu Pražské jaro a opomenout

[33] Tento schizofrenní kontrast smutně dokládá vzpomínka spisovatele Čestmíra Jeřábka z 14.12. 1953: *„Zavřeli ptáčka do klece - a teď se diví, že nechce zpívat. Uvrhli národ do nepředstavitelné hmotné bídy – a teď jej posílají – na plesy a karnevaly! Svlékli obyvatelstvo do naha – a teď mu káží o vkusu a eleganci!“* In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958. 2. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-87029-27-5. s. 242

[34] Vzpomínka Josefa Charváta z 2.2. 1954. In: CHARVÁT, Josef, SEDLOŇOVÁ, Miroslava, ed. Můj labyrint světa: vzpomínky, zápisky z deníků. Praha: Galén, c2005. Almanach medicíny. ISBN 80-7262-266-8. s. 335

[35] KUSÁK, Alexej: Kultura a politika v Československu 1945–1956...c.d., str. 415-416

[36] O velké oblibě Bohuslava Martinů u obecenstva svědčí i vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 30.9. 1955: *„Včera večer houslový koncert Bohuslava Martinů na Stadioně. Nabitý sál, veliký úspěch.“* In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 303.

se téže nesmí i již výše zmíněné opětovné vydávání děl Karla Čapka[37]. Tyto kulturní změny mají kořeny v X. sjezdu KSČ z června 1954.

Vedle socialistického realismu se volalo i po individuálních projevech umělecké tvorby, větším pořádání plesů, estrád, zábav a divadelních představení. Není však opomíjen aspekt, kdy má strana bdít a řídit tuto kulturní živelnost správným směrem. To se týkalo také rehabilitace satiry a profesionálních komiků[38]. Nejvýraznější kulturní událostí z oblasti satiry a divadla bylo uvedení hry Václava Jelínka *Skandál v obrazárně*, která zesměšňovala postavu svědomitého kádrovníka a vyvolala spontánní vlnu ohlasu mezi diváctvem již při své premiéře v říjnu 1953 v divadle E. F. Buriana. Hra se stala doslova přes noc nejvíce reprízovanou divadelní inscenací a stala se celostátně nejúspěšnější hrou sezóny 1953/54[39]. Vzápětí však byla skoro rok od své premiéry z repertoáru stažena na žádost vyšších míst, kdy si totalitní režim nenechal líbit mistrně mířené narážky do vlastních řad. Hlavní chybou hry prý bylo, že hra zapomínala na vnitřního a vnějšího nepřítele, je tedy vidět, že ze strany mocných byla postrádána jakákoli přípustná sebereflexe[40]. I přes zákaz uvádění této hry šlo o jasný signál pootevřeného okna ke svobodnějšímu divadlu.

To se plně projevilo v obnovení Divadla satiry (od roku 1957 Divadlo ABC) v čele s Janem Werichem[41]. Autorský repertoár divadla a společensko-kritické významy uváděných her znamenaly další ostrůvek svobody, kam se lidé mohli přijít zasmát a nechat za sebou poloprázdná hlediště lidových inscenací padesátých let. Spolupráce nové autorské dvojice zosobněné Janem Werichem a Miroslavem Horníčkem znamenala přímé navázání na poetiku Osvobozeného divadla a stávala se satirickým komentářem své doby. Hned první představení

[37] KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956. Praha: Libri, c.d… s. 238-239

[38] Satira byla rehabilitována již roku 1953 na základě podnětů ze SSSR podnícené smrtí J.V. Stalina. In: Tamtéž. s. 241

[39] Během jedné sezóny se hra uvedla v 15 dalších divadlech po celém Československu, což bylo do té doby naprosto nevídané. In: JUST, Vladimír a František KNOPP. Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8. s. 68

[40] Tamtéž.

[41] Onen sál U Nováků byl prvním působištěm prvorepublikového Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, dokud nebyla jeho činnost r. 1938 nuceně ukončena. V roce 1951 tu vznikla Pražská estráda a později Divadlo estrády a satiry, dokud se roku 1954 do sálu nevrátil Jan Werich, a spolu s Miroslavem Horníčkem Divadlo satiry obnovil a v jeho duchu zkrátil i název divadla na Divadlo satiry. Roku 1957 se divadlo přejmenovalo na Divadlo ABC a jako první hru uvedlo *Baladu z hadrů*. Jan Werich tu působil až do roku 1960, kdy se vzhledem k politické situaci vzdal vedení a odešel. In: Městská divadla pražská, Dostupné z: https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/abc/

hry *Caesar*[42] vyvolalo u obecenstva obrovský úspěch svou odvážnou parodií společenského systému se všemi jeho neduhy a problémy[43]. Kontext doby nádherně vystihuje dialog dvou římských politických vězňů odsouzených za domnělé protirežimní výroky:

Papullus: Kolik jste dostal?
Bulva: Deset let.
Papullus: A za co?
Bulva: Za nic.
Papullus: Tak to už je lepší. Donedávna se za nic dostávalo dvacet[44].

Tato odvážnost staronové inscenace vzbudila u diváků obrovský ohlas, avšak také pozornost stranických míst, a bylo jen otázkou času, jak dlouhému trvání se bude divadlo těšit. Jednalo se však o významné otevření, které ve světle uvolňování kultury drží nesporné místo svým přispěním k uvolněnějšímu projevu kultury. Vedle Jana Wericha bylo důležité i působení Miroslava Horníčka, který o několik málo let později navázal spolupráci s Jiřím Suchým a pohyboval se kruzích mladých lidí v atmosféře oživené novou hudbou ovlivněnou swingem a rock´n´rollem a významně přispěl ke vzniku rodící se kultury mladé generace symbolizované semaforskými písničkami a rozpuku let šedesátých. Současně nesmíme zapomenout i na to, že tomto období začala v květnu 1953 vysílat Československá televize, která od poloviny 50. let rychle proměňovala dosavadní kulturní stereotypy a stávala se tak dalším významným činitelem, jaký se na kulturních změnách projevoval.

1.4. Spoutaný film

K náznaku uvolnění započaté koncem roku 1953 došlo zejména v oblasti filmu, který podléhal do kompetence Václava Kopeckého. Zřejmé to bylo například i u zahraniční produkce západní kinematografie, která u nás byla uváděna. Šlo o špičková díla světového filmu, kdy první se u nás promítala již roku 1954. Jedno z prvních uvedených roku 1954 bylo dobrodružné drama *Mzda strachu (1953)* Henri-Georgese Clouzota, britský romantický snímek

[42] Původní hra Jana Wericha a Jiřího Voskovce z roku 1932 a nově uvedena v Divadle satiry poprvé 11. listopadu 1955.
[43] JUST, Vladimír a František KNOPP. Divadlo v totalitním systému... c.d., s. 69
[44] Citováno dle: HORNÍČEK, Miroslav a Jan WERICH. Hovory s Janem Werichem. Praha: Panorama, 1991. ISBN 80-7038-211-2. s. 14

Africká královna (1951) a hudební drama *Moulin Rouge (1952)*[45] od Johna Hustona či *Zázraky se dějí jen jednou (1951)* od Yvese Allégreta a diváci měli možnost shlédnout i anglického Hamleta[46].

Tyto zahraniční snímky se svým příběhem liší od těch, které režim v československých kinech povolil promítat létá předchozí, kdy se často jednalo o politicky poplatné snímky jako například italský film *Řím v 11 hodin (1952)* Giuseppe de Santise, který zachycuje neštěstí chudých žen ucházející se o jediné volné pracovní místo písařky, kdy celé jejich neštěstí způsobil kapitalistický systém, anebo antifašistický snímek *Sedmý kříž (1944)* Freda Zinnemanna o útěku sedmi vězňů z koncentračního tábora za druhé světové války. Pozvolným uvolňování ale mezi filmy ze západu už nebyly pouze ty, které kritizovali kapitalismus a poukazovali na jeho nedostatky, což se režimu velice hodilo, anebo filmy s protinacistickou tématikou druhé světové války. Do produkce se dostávala i díla o romantické lásce, napínavá vnitřní dramata a filmy o plnění lidských snů ztělesněné třeba v *Kráskách noci (1952)* René Claira uvedené poprvé v červenci 1955[47].

Stále však platilo, že se vládnoucí aparát snažil využít kinematografii ke svému užitku a chápal ji jako nástroj kulturní politiky, který ovládal kontrolovanou distribucí a propagací vybraných filmových děl. Po oněch prvních náznacích uvolnění se k nám však dostávají filmy, které již nejsou plně podbarveny jen agitací či ideologií pasující do komunistického světonázoru, ale nesou znatelné signály jakési schizofrenie tehdejšího kulturního vedení. Avšak i přes občasné střípky, kdy skrze bdělé oko kulturních funkcionářů na plátna kin proniklo nějaké uvolněnější filmové dílo si režim stále hlídal, co kam vpustí, a vedle kinematografie východního bloku se nové snímky ze západu často hráli jen v okrajových oblastech na kraji měst. *„V kinech se hrají blboučké filmy z lidových demokracií, nějaké ty filmy ze západu jenom zcela výjimečně, a pokud možno v zapadlých kinech.“*[48]

O dobové situaci západní kinematografie u nás vypovídají i tyto vzpomínky spisovatele Čestmíra Jeřábka na film *Ideální manžel (1949)* A. Kordy: *„Po dlouhé době jsme zase viděli anglický film – Kordova Ideálního manžela (O. Wilde). Hraje se ovšem na městské periferii – v Židenicích, ale z města tam*

[45] Jeho shlédnutí popisuje i spisovatel Čestmír Jeřábek, kdy v době chudé na duševní požitky byl tento film úžasným zážitkem. Vzpomínka z 19.7. 1954 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 263

[46] KUSÁK, Alexej: Kultura a politika v Československu 1945–1956...c.d., s. 584

[47] Dalšími snímky západoevropské kinematografie uvedené u nás téhož roku byly např. švédský film *Pro žhavou lásku mládí (1952)*, anglický *Klub Pickwickovců (1951)* anebo francouzsko-italský *Případ Mauricius (1954)*.

[48] Vzpomínka J. Charváta z 10.6. 1956. In: CHARVÁT, Josef, SEDLOŇOVÁ, Miroslava, ed. Můj labyrint světa… c.d., s. 433

stále proudí zástupy zvědavých diváků.“[49] Anebo vzpomínka na slavný francouzský snímek *Fanfán Tulipán (1952)*, který se řadil k jedním z mála promítaných u nás již roku 1953[50]: *„Odpoledne jsme viděli opět jednou po dlouhé době evropský film (francouzský Fanfán Tulipán). Předtím jsme se museli prokousat svrchovaně nudným poučným ruským filmem o sovětské Moldávii…“*[51], a tu doprovází i vzpomínka na anglického *Hamleta (1948)* Laurence Oliviera: *„Konečně se smí hrát v Brně skvělý Olivierův Hamlet. Ovšem jen v periferijních kinech. Fronty lidí na lístky“.*[52]

V těchto případech, kdy byl uveden kvalitní západní, film byl zřejmý i ekonomický aspekt, na který se režim snažil brát ohledy jednoduše pro to, aby přitáhl diváky do kin, protože filmy z východoevropské produkce diváky příliš nezajímaly a sály zpola zely prázdnotou, což se státu ekonomicky příliš nevyplácelo[53]. Avšak stále si dával pozor, aby se tento jev nestal masovým, proto tyto kvalitní západoevropské snímky uváděl v okrajových kinech městských periferií či vesnic, kam si však diváctvo svou cestu dokázalo najít zkrátka už jen proto, že promítání západního film bylo o mnoho lákavější než něco nudného z východoevropské produkce. Tyto projevy narůstajícího pronikání západoevropských filmů na československá plátna napovídaly příslibu tání, avšak v kontextu doby, kdy peněžní reforma zruinovala nespočet obyvatel se na větší změny muselo ještě počkat. Avšak i drobné a menší odchylky ve filmové tvorbě od oficiálního kurzu vyhlášené stranou sehrály důležitou roli v pozdějším kulturním vývoji.

To samotný československý film se stále topil pod ideologickým dohledem a samotné toto období je v československé kinematografii charakteristické

[49] Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 27.4. 1954 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 254

[50] Patřil k jedním z mála západoevropských snímků, které u nás byly před rokem 1954 uvedeny (lze ještě uvést filmy *Tančila jedno léto* z r. 1951 Arne Mattssona anebo *Očima vzpomínek* z r. 1948 Jeana Delannoye). Tyto filmy se promítaly za vyšší vstupné a byly mezi diváky daleko oblíbenější než filmy socialistické produkce. In: FEIGELSON, Kristian a Petr KOPAL, ed. Film a dějiny: Politická kamera - film a stalinismus. Praha: Casablanca, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0. s. 325-326

[51] Vzpomínka z 1.7. 1953. In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 223

[52] Vzpomínka z 2.10. 1954 In: Tamtéž. s. 270

[53] To dokládá i článek Jana Klimenta v měsíčníku Film a doba: *„Zde je jedna z otázek naší dovozní filmové politiky, která však není lehko rozřešitelná. Máme dovážet nadále to nejlepší a skreslovat tím pohled diváka, který potom porovnává s těmito špičkovými díly náš průměr, nebo máme alespoň čas od času dovézt snímek slabý? Ovšem filmy se většinou kupují za devisy a s těmi musíme hospodařit. Proč je dávat za filmy slabé?“* In: Film a doba 1/1957, s. 5 In: Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068.

svými ideologickými tendencemi a až agresivní propagandou a strohým vyzdvihováním budovatelského nadšení. K tomu postačí uvést filmy jako náborová komedie *Pan Novák (1949)* Bořivoje Zemana řešící nedostatek lidí ve výrobě anebo snímek *Racek má zpoždění (1950)* Josefa Macha zdůrazňující nutnost brigád. Dále *Karhanova parta (1950)* Z. Hofbauera, *Anna Proletářka (1952)* Karla Steklého či *Nástup (1952)* Otakara Vávry. Všudypřítomný měl být i hon na kapitalistického nepřítele ze západu zosobněný filmem Václava Gajera *Přicházejí ze tmy (1953)*, ukázkovou agitkou *Únos (1952)* z pera scénáristického dua J. Kadára a E. Klose anebo *Ztracenou stopou (1953)* Karla Kachyni[54]. Tyto filmy měly být vyrobeny na objednávku strany a měly být takové, aby vyhovovaly ždanovovské doktríně a ideologickým představám komunistické strany.

Po prvotním náznaku uvolnění let 1953 a 1954 se však zjevně nic výrazně nového a dynamického v československém filmové kultuře neodehrálo. Ve filmové tvorbě nebylo naprosto žádné místo pro přirozené zobrazení lásky mladé generace, která by nebyla zaobalena v oddanou službu socialistickému zřízení a plna budovatelského nadšení. Nebylo v ní místo pro jakýkoli individuální projev lásky dvou mladých lidí. Obraz člověka byl věnován soudružství v kolektivu a všechny negativní jevy, které nekorespondovaly s ideologií a výchovou diváka dle osnov strany byly tabuizovány. Strnulost a jednotvárnost filmového zobrazení běžného života se uvolňovala jen pozvolna a diváci si třeba na odvážnou satiru, která odmítla pouze pochlebovat režimu, museli ještě počkat[55]. Filmu chyběla výrazná díla a současná témata a bylo naléháno, aby se usilovalo o původní a aktuální tvorbu[56].

Ledy se počaly lámat v průběhu roku 1955, když došlo ke změnám v organizací Státního filmu, kdy byl rozpočtový charakter instituce změněn na hospodářský, což vedlo k otevřenějšímu přístupu k filmové tvorbě, a to se na jejím charakteru mělo velmi záhy projevit. Ekonomický aspekt začal dominovat nad osvětářským a film se měl stát více přístupnější požadavkům publika a nesl v sobě zřejmý rys toho, aby vyšel vstříc divákovu vkusu a cítění[57]. Takový požadavek byl vznášen i od mladých scénáristů a režisérů,

[54] Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7. s. 96-99

[55] A když už k něčemu takovému došlo mělo dílo ihned problém s cenzurou. To dokládá třeba případ Alfreda Radoka z jehož *Divotvorného klobouku (1952)* zbylo po zásahu cenzorů pouhé torzo původního scénáře. In: Panorama českého filmu… c.d., s. 100

[56] BILÍK, Petr. Československá kinematografie 50. a 60. let (mimo "novou vlnu"): studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3828-3. s. 31

[57] Tato změna umožnila realizovat třeba i velkolepou 40 milionovou husitskou trilogii a později uvolnila i potřebný prostor pro experimentování v souvislosti s nástupem „mladé vlny" filmových tvůrců. In: ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii z let 1922, 1932, 1942, 1952, 1963. Praha: Filmový ústav, 1969. s. 346

kteří se snažili více přiblížit zachycení běžného života mladého člověka a odsuzovali přehnanou ideologičnost a přílišnou schématičnost, jaká v oblasti filmu dosud panovala[58].

1.4.1. Mládež uvědomělá aneb Zítra se bude tančit všude

Nejzářnějším příkladem ideální filmové tvorby první poloviny padesátých let byl v očích režimu hudební opus Vladimíra Vlčka ***Zítra se bude tančit všude (1952)***. Toto dílo uvádím proto, abych ilustroval, jak byl v těchto letech prezentován obraz mladé generace a zkrátka jaký byl ideál mládí v představách komunistické strany. Jde o příběh kolektivu mladých lidí, svazácích, kteří zakládají taneční soubor a odjedou na Valašsko, kde se seznámí s lidovými tanci a písněmi. Radostnou pohodu spokojenosti narušuje záludný Ruda, který vydírá jednoho ze členů souboru a záškodnickými akcemi chce soubor rozbít. Soubor však jeho útoky ustojí a úspěšně vystupuje na světovém festivalu mládeže v Budapešti a v Berlíně a zlý Ruda, jako k západu tíhnoucí živel, nakonec emigruje do západního Berlína. Příběh končí velkolepým oznámením zásnub jedné z dvojic vprostřed rozjásaného davu[59].

Snímek Vladimíra Vlčka byl ryzím produktem toho, co můžeme označit za atmosféru kultu osobnosti v němž hudba Ludvíka Podéště personifikuje ono nadšení mladé budovatelské generace vyžívající se v masové písni a lidové tradici, zatímco oproti nim stojí záškodničtí milovníci západního stylu života (zosobněné postavou Rudy) holdující jazzu jako symbolu imperialistických a dekadentních sklonů[60]. Tento kolchozní muzikál povyšuje folklor a lidovou tradici nad cizorodé vlivy západu (v oblasti hudby je to zejména lynčovaný jazz[61]) a obraz souboru, který uhrane na festivalu mládeže v Berlíně, vynáší do nebes radostnost svazácké mládeže a její sounáležitosti a oslavuje budoucí

[58] O tom pojednává i Jan Kučera v článku *Theorie ze života a pro život* měsíčníku Film a doba. Komentuje tu snahu mladých režiséru a scénáristů, kteří chtějí život zobrazovat takový jaký doopravdy je. Autor však jejich úsilí popisuje jako milné a jejich přístup dokonce kritizuje. Je zde patrný silný konzervativně ideologický tón a socialistickým realismem omezený pohled na to, jaký by československý film měl být. In: Film a doba 1/1955… c.d., s. 45-47

[59] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film. Praha: Národní filmový archiv, 1995. Fiaf 100 cinema. ISBN 80-7004-082-3. s. 375

[60] SOELDNER, Ivan. Pozitiv-negativ filmového muzikálu. In: Taneční hudba a jazz: sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby. Praha: Supraphon, 1967. s. 150

[61] Film měl vůbec kritizovat a odmítat vše, co přichází ze západu, díky čemuž se česká filmová tvorba i hudba velmi ochudily o květnatější rozvoj. Byla tvořena díla s hudbou inspirovaných lidovostí a folklorem určeným souborům lidové tvořivosti, což příkladně dokládá právě tento téměř dvouhodinový snímek. In: MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. Česká filmová hudba. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9. s. 182

podobu světa v náruči socialismu. Film měl manifestovat optimismus mladé generace jako budovatelů nové společnosti a v tomto směru film obsahuje několik ideologických apelů, které jsou artikulovány směrem k diváctvu a mají na ně skrze plátno působit[62].

V záběru práce je na tomto příkladu podstatné zobrazení lásky dvou mladých lidí – studenta agronomie Lojzy a pasačky hus ze Slovácka Rozárky. Mezi touto dvojící je všudypřítomným zpěvem a budovatelským nadšením vytlačena jakákoliv romantika a hravá spontánnost vztahu mladého páru a tato absence tak brání jakékoli individualizaci vztahu mladé dvojice, kdy naprosto chybí náznak milostného vzplanutí a stopy po jakékoli erotičnosti. Jejich vztah je naplněn pouze ideologickými rituály a obě osoby jsou tak degradovány na pouhé dílky v socialistické skládačce tvoření nové společnosti. Toto potlačení individualismu například krásně ilustruje scéna, kdy Lojza Rozárce „vyznává lásku". Namísto toho, aby jí řekl, že jí miluje a vroucně jí políbil, jí hlasem plným vzrušení pouze řekne: *„Rozárko, ty umíš moc hezky zpívat!"* Není zde místo pro něžnosti a onu milostnou spontánnost tak typickou pro zamilovanost mládí. Jejich láska je pouze láskou dvou ideologických těl věrně oddaných vyšším ideálům socialismu. Stejný typ nese i druhá dvojice Aleny a Pavla, jejichž vztah také postrádá jakékoli tělesné a intimní polohy a je nesen zcela ve stejném duchu[63]. Z lásky se vytrácí subjektivita a vše je zcela pokrouženo do tisícihlavého davu míru, který hromadně prozpěvuje masové písně tonoucí v hluboké ideologické extázi.

Příklad snímku *Zítra se bude tančit všude* demonstruje způsob, jakým byl vnímán obraz mladého člověka a jeho citového života v první polovině padesátých let. Budovatelské filmy přesouvaly řešení soukromých a intimní okamžiků spolu se zlomovými životními momenty postav, včetně vyznání lásky či žádosti o ruku, do sdíleného prostoru náměstí a dílen, zasedacích místností, veřejného prostoru jídelen nebo mládežnických kolektivů a odborových rekreací. Přirozenou součástí domácnosti se stávají politické brožurky a nejvřelejší mezilidské vztahy se rodí v závodních jídelnách a na nedělních brigádách. Nositeli hodnot jsou mladí lidé, u nichž politická činnost zcela splývá se soukromím životem, což příkladně ukazuje mladá dvojice v dalším budovatelském filmu *Pan Novák (1949)*: *„Já tě prostě potřebuji. Politicky. Rozumíš?"*, vyznává se Dana svému chlapci Karlovi, se kterým se schází výhradně na brigádách, mládežnických schůzích nebo v tramvaji a se

[62] SCHMARC, Vít. Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu *Zítra se bude tančit všude*. In: FEIGELSON, Kristian a Petr KOPAL, ed. Film a dějiny: Politická kamera - film a stalinismus. Praha… c.d., s. 378-379

[63] Tamtéž. s. 381

kterým prožívá bezděčné oderotizované okamžiky sblížení, než skutečnou intimní blízkost[64].

Tento obraz mladých režim záměrně vypouštěl mezi masy skrze filmové plátno tak, jak se mu to nejlépe hodilo – v hávu kolektivního nadšení ze socialismu, v jakém nebylo místo pro nic jiného. Láska byla zcela zbavena individuální formy a určena pouze k tomu sloužit náruči ideologie[65]. Láska jako fyzický požitek, flirt anebo dokonce sexuální vztah dvou postav se ve filmech z první poloviny padesátých let vůbec nevyskytují[66]. Zobrazen je nanejvýše letmý polibek a objetí, a to ještě velice vzácně a poněkud cudně. Nahota anebo samotný sexuální akt v tomto období jako by neexistoval a režim se snažil nevědomky probouzet představu, že namísto pohlavního aktu nosí děti čáp. Vyšší stupeň intimního chování dvou mladých lidí se stává naprostým tabu doby. K tomu všemu má být mládež propagátory nových pracovních metod a nadšenými budovateli, kteří se téměř nikdy nedostávají do generačního střetu s dospělými[67].

Láska je v představě budovatelů socialismu pouze něčím druhotným na co zbývá čas jen ve chvílích aktivního odpočinku, a která má nejlépe sloužit jen pro potřeby reprodukce, neboť láska mezi mužem a ženou představuje nekontrolovanou intimitu, v níž se probouzí individuální představivost a myšlení, a to se zcela vymyká kontrole režimu, což se komunistickému zřízení jeví jako nežádoucí[68]. Socialistický realismus si tak nemilosrdně chvátil lidský

[64] ŠLINGEROVÁ, Alena. *Strategie a reprezentace soukromí v českém poválečném filmu*. In: KOPAL, Petr. Film a dějiny. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0. s. 231-233

[65] To se bezpodmínečně týkalo i trávení volného času, které bylo možné jen pokud mělo transparentní souvislost s životem v práci kolektivu. Adorováni byli ukázkový úderníci zastávající několik veřejných a stranických funkcí, jejichž volný čas vyplňují schůze a brigády, a když jim zbude čas čtou odbornou či politickou literaturu, nebo díla se silným sociálním podtextem. Chodí do divadla, kina a kulturní večírky, kam dostávají čestné vstupenky a nemají takřka žádné intimní soukromí, na které jim v záplavě veřejných aktivit vlastně ani nezbývá čas. Adorace práce a prospěšnosti kolektivu šla ruku v ruce s bagatelizací rodinných vztahů, kdy se nejmilejším přítelem stával soustruh Škoda SUR, k němuž přilne i úderníkova manželka: *„Vašku,“, řekla mi moje žena – „já bych šla hned dělat k tobě na vrtačky. Chlapce by nám ohlídala maminka. Co tomu říkáš?“* Aneb budovatelské nadšení nadevše! In: Tamtéž. s. 228-229

[66] ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii... c.d., s. 229

[67] A pokud se mladý nadšený komunista do sporu se starší generací přece jen dostane, tak je to vždy na poli zavádění nových pracovních metod anebo politické příslušnosti a třídního uvědomění, kdy se mladý zapálený komunista snaží přesvědčit své dědy a otce vyrůstající v kapitalismu, že výhradně socialismus nabízí jedinou správnou cestu k šťastné budoucnosti, a kdo se na ní odmítá podílet je automaticky diverzant a nepřátelský živel.

[68] Pro režim bylo žádoucí, aby se např. celá vesnice zamilovala do nového traktoru, než aby dal průchod romantické lásce dvou mladých lidí. In: Tamtéž. s. 263-264

cit pro sebe a tvaroval ho ku obrazu svému: k revolučnímu a budovatelskému nadšení, což můžeme ukázkově vidět právě na Vlčkově díle, jež je zářným příkladem ideálního zobrazení mladého člověka. Toto je třeba brát v zřetel abychom pochopili, jak se vyvíjel obraz mladých lidí v dílech pozdějších, zejména po roce 1956 a počátkem let šedesátých, kdy se ozývaly prvotní náznaky tzv. nové vlny mladých filmových tvůrců. To vše v souvislosti s uvolňováním kultury, která se vymaňovala z nejtužší éry stalinistické šedi a prázdné frázovitosti.

1.1. Kde to prosakovalo

Tato podkapitola slouží k tomu, abych demonstroval, v jakých snímcích z tohoto období zobrazení mladé generace vybočovalo z onoho ideologického modelu první poloviny padesátých let. Současně jsou na nich patrné prvotní známky uvolňující se kultury, ale stále se jedná o polovinu padesátých let, tudíž se těchto okének nabízí poskrovnu, avšak přece se jisté známky uvolnění dají vypátrat. Než se však dostanu k filmu *Hudba z Marsu (1955)*, ve kterém se prvky politicko-kulturního tání projevily nejvýrazněji, dotknu se dvou děl zkušeného režiséra Václava Kršky, které ve své době byly doslova malým zjevením oproštěných od okovů ideologie. Šlo o snímky inspirované dílem Fráni Šrámka: *Měsíc nad řekou (1953)* a *Stříbrný vítr (1954)*. Zjevením proto, jakým způsobem byl pojímán obraz mládí v nich vykreslený, stojící silně v kontrastu vůči tehdejší soudobé produkci.

1.4.2. Krškova zjevení v Měsíci nad řekou a Stříbrném větru

Období, do něhož oba snímky vstoupily, obklopovala díla o přebudování průmyslu, budování socialismu a výchově nového člověka. Převažovaly filmy o socializaci vesnic a boji se záškodnickými obdivovateli západu, zkrátka agitace a propaganda. ***Měsíc nad řekou***[69] se tomuto tendenčnímu schématu velice vymykal. Příběh o přemítání nad ideálem mládí, jež se stává předmětem nostalgického vzpomínání dvou starých spolužáků doplňuje obraz rozvíjejícího se vzájemného citu jejich dvou dospívajících dětí. Ty spolu stráví romantický večer, při němž prožívají vzájemné sblížení s probouzející se láskou, avšak v konfliktu rozumu a citu jejich láska nakonec neobstojí a oba se ráno přátelsky rozcházejí.

Kritika film přijala poněkud rozporuplně, kdy nechyběly kritické poukazy na přílišné zobrazení maloměšťáctví a citlivost mládí beroucí prostor vyšším revolučním společenským cílům a film byl dokonce označen za dílo psané

[69] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 149-150

životní únavou s přílišným důrazem na intimní citové prožitky[70], které navíc skvěle podtrhovala nádherně melodická hudba Jiřího Srnky, jež je tu vyslovením vnitřních pocitů, přetlaků nitra a emocionálního napětí[71]. Už jen na těchto názorech odborné kritiky je patrné, jak bylo pro obraz mladé generace složité vymanit se z jejího výlučně ideologického zabarvení a službě socialismu. Na plátně byl dán prostor individuálním citovým prožitkům dospívajícího páru, což odmítlo jakékoli zapadnutí do soudobého politicky poplatného schématu filmových snímků. Proto lyrické drama s romantickým nádechem působilo na svou dobu zcela apoliticky a tím si u diváctva vysloužilo nebývalou oblibu vzbouzející nečekaný ohlas: *„V našich kinech se hraje krásný Krškův film Měsíc nad řekou podle Fráni Šrámka. Člověk nevěří vlastním očím a uším. Čisté umění, žádná propaganda! A kritika nešetří chválou. Kde to jsme?“*[72] Ve všudypřítomné záplavě agitačních filmů bylo dílo oproštěné od ideologických apelů doslova svěžím vánkem a takřka dobovou vzácností, nad kterou se podivovalo srdce nejednoho návštěvníka kin.

Snímek doslova působil jako cosi z jiného světa a brzy na to přišel druhý Krškův film ***Stříbrný vítr***[73], v němž se na vnitřní emocionální svět hlavního hrdiny Radkina v podání Eduarda Cupáka kladl taktéž nebývalý důraz, jež opět zaháněl do pozadí vyšší ideály v duchu komunismu. Příběh o prvotních citových vzplanutích jinocha dospívajícího v muže a radostný ideál mládí a lásky doprovází i střet despotické staré generace se vzpurným mládím plným radosti, které se proti autoritám zosobněných otcem, školou, církví a maloměšťáckou morálkou bouří. Důležité je však poukázat na to, že děj snímku se odehrával za habsburské monarchie, kdy se mladý dospívající muž bouřil proti představitelům monarchistické buržoazie. Otázkou je, jakou reakci by snímek v polovině padesátých let vyvolal, kdyby byl zasazen do současné doby. To by na zpupnost mládí vůči autoritám reprezentujících komunistickou moc - a ne buržoazní monarchii - režim pohlížel jistě odlišnou optikou, avšak i s časovým přesunutím děje do habsburského období tu Radkinova vzpoura proti rodině a škole zosobňuje pravý boj za vnitřní svobodu a lásku mladého člověka[74]. Vyprávění je čistě lyrické a subjektivní vycházející z vjemů hlavní postavy a ač se děj odehrává v druhé polovině 19. století vystupuje v něm obraz nezkrotnosti mládí natolik do popředí, že časové zasazení děje zcela pomíjí a Radkinovy pocity z plátna na diváka hovoří jemu srozumitelným

[70] 2/1956 Film a doba… c.d., s. 111

[71] MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. Česká filmová hudba… c.d., s. 188

[72] Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 29.8. 1953 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 228

[73] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 302

[74] BILÍK, Petr. Československá kinematografie 50. a 60. let (mimo "novou vlnu)… c.d., s. 51

jazykem, s kterým se mladý člověk dokáže identifikovat. Otevřenost filmu k subjektivní citovosti mládí a jeho intimity však narazila a snímek byl shledán příliš erotickým, dokonce byly objeveny homosexuální motivy (mihly se tam nahá pozadí mladíků koupajících se v řece) a jeho uvedení bylo oddalováno. Do kin mohl být vpuštěn až s politickým uvolněným o dva roky později, kdy měl premiéru 30. listopadu 1956[75].

Tato dvě Krškova filmová díla přinášela odlišný obraz mládí a intimního prožívání mladého člověka, než jaké bylo v době ideologických filmů, nedávající prostor individuálnějšímu projevu lidské subjektivity a citu, zvykem. Svým pojetím podávala obraz mládí a lásky velmi odlišně a v kontextu doby svého vzniku až provokativně se lišící od soudobé filmové tvorby, které se prudce vymykala.

1.4.3. Přichází Hudba z Marsu

Snímek ***Hudba z Marsu (1955)***[76] z pera scénáristy Vratislava Blažka a režisérského tandemu Jána Kadára a Elmara Klose patří k prvnímu filmu, v jakém byly výrazněji znát uvolněnější proměny doprovázející nastupující politicko-kulturní tání v námi sledovaném období[77].

Hudba z Marsu po svém uvedení podnítila nevšední ohlas, avšak i vážné projevy nesouhlasu, a dokonce vyvolala otázky, jak má být zpracováván žánr hudební veselohry[78]. Byla kritizována její nedotažená ideově-umělecká úroveň hudebnosti nestejné a kolísavé kvality, kterou zosobňoval jazz*: „… Hudba z Marsu není žádnou instrukcí pro vývoj a výchovu orchestrů lidové tvořivosti a kapela z nábytkářské továrny je tu jen k vyslovení myšlenky obecné, netýkající se snad jen závodních orchestrů a celé naší občanské pospolitosti.“*[79] Rysy západáckého jazzu se nejvíce projevily v písních *Milion* a *Ukolébavka* ztvárněné orchestrem Karla Vlacha a ono jazzové pojetí hudební složky filmu bylo podrobeno dobové kritice především za to, že se dostává až příliš do popředí a vytlačuje tak prostor pro masovou a lidovou píseň, což jen přispívá k nejednotnosti děje. *„Ideály písní jsou krotké, cit málo vzletný, jazzové prvky nad míru v popředí.“*[80]

---

[75] ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X. s. 53-54

[76] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 98-99

[77] Vratislav Blažek byl nesmírně zajímavou postavou, neboť k čemu se scénáristicky připletl, to způsobilo v tehdejším socialistické kinematografii nějaký průšvih. Jde o již zmíněnou Hudbu z Marsu po které následoval satirický snímek *Tři přání (1958), Dva z onoho světa (1962)* a *Starci na chmelu (1964).*

[78] Hudba z Marsu měla premiéru 27.5. 1955. In: 11-12/1955 Film a doba… c.d., s. 490-491

[79] 7-9/1955 Film a doba… c.d., s. 353

[80] Tamtéž. s. 354

Kritice neušla ani komika, která svým tónem připomíná pojetí přihlouplých estrád a líbivých ostrých vtipů či satirické prvky znatelné třeba v postavě ztvárněné Marvanem, který vyzívá k založení orchestru. K tomu se přihlásí všichni přítomní, avšak k aktivní účasti v něm se už nemá takřka nikdo, načež předseda Řehák (J. Marvan) pronese: *„tak teda... takhle ten socialismus nevybudujeme, soudruzi.“* To krásně ilustruje jistou dobovou deziluzi z budování socialismu, kdy se stále vyzývá k jeho budování, ale lidé jsou z tohoto neustálého avizování již přesyceni, aktivnímu podílu na něm se vyhýbají a chtějí se ho stále méně účastnit[81]. Znatelné je i popíchnutí stranických organizací, které měly za úkol tvarovat lid dle socialistických představ a zkrátka mít jejich životy pod kontrolou, aby nebylo místo pro svobodnější projevy individuálních tužeb a citů, jež by vybočovaly ze socialistického schématu. To je patrné např. ve scéně, kdy se Hanka s Honzou snaží o partnerskou rozmluvu a sama Hanka si povzdechne: *„To je strašné pomyšlení vdávat se zásluhou ROH…“*

Objevuje se tu i narážka na postoj komunistického režimu k hvězdám první republiky jako reprezentantům pozůstatků zkažené kapitalistické západní buržoazie. Za srdce tu chytí slova postavy skladatele Karase v podání Oldřicha Nového, které se přenáší až do ryze osobní roviny úzce spjaté se samotným osudem jeho představitele. Jde o smutné konstatování, v jakém do uší bije hluboká upřímnost obsažena v jeho hlase*: „já vím, že... že nejsem víc, než to zrnko kávy, doba mě to... tohle... rozemlela...“* A hned poté následuje další, když Karas ukazuje Hance desky, které vydal se svým prvorepublikovým orchestrem, kdy při Hančině otázce: *„Jé, to jste vy?“* zlostně odsekne: *„Byl!“* a usedne ke klavíru a nostalgicky zahraje jednu ze svých prvorepublikových písní. To celé ve svém podtextu ukazuje smutný obraz umělce, který nyní musí pochlebovat režimu, aby mohl vůbec dělat to, co měl a má celý život tolik rád[82].

V očích vyšších pater byly provokativní taktéž některé scény: např. pijácká scéna s Oldřichem Novým na vinici či bujarý smích obecenstva na účet závodního orchestru, ve kterém v příhodné miniroli nadšeného diváka

[81] Opad budovatelského nadšení a zájem o horlivou stranickou angažovanost byl dobře znatelný již na přelomu let 1952/53, kdy Československo procházelo ekonomickou krizí způsobené měnovou reformou a celospolečenskými problémy a najevo vycházel rozpor mezi oficiálně hlásanou politikou a faktickými výsledky vedení státu. In: KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 9788004257453. s. 4-8

[82] Oldřich Nový jako reprezentant prvorepublikového filmu zářil ve snímcích *Kristián* a *Eva tropí hlouposti (oba 1939)* a po nástupu komunistického režimu k moci upadl v nemilost a byl upozaďován ve vedlejších rolích, jako mnoho dalších představitelů prvorepublikového filmu. Hlavní roli si zahrál až počátkem 60. let ve filmu *Dva z onoho světa (1962)* mladého režiséra Miloše Makovce, ve kterém ztvárnil dokonce dvojroli.

„exceluje“ Jan Werich. Nejvíce kritiku dopálilo divoké řádění a excesy bubeníka Kalouska (Oldřich Dědek) za bicí soupravou, jaké svým křepčením a expresivními pohyby připomínaly divokou živelnost jazzové hudby, která byla komunistickým režimem dlouho odsuzována. Ve filmu se taktéž mihly americké sluneční brýle a kytara. A právě konkrétně tyto scény se prý těšily veliké oblibě u mladého publika, jež mladí diváci přebírali, nejen jako karikaturu, ale i jako svůj vzor[83].

Ovšem co se týče zobrazení mladé generace a jejich lásky, tak tu ve filmu můžeme vidět na příkladu ústřední dvojice Hanky (Alena Vránová) a Honzy (Josef Bek), jimž se celým příběhem linou jejich blížící se zásnuby. Například líbajících scén je tu velice poskrovnu. První se nachází hned na začátku filmu, kdy předseda závodu Řehák (J. Marvan) vyruší líbající se novomanžele Kalouskovi, další se naskytne na vinici, kdy rozradostněná Hanka políbí pana Karase, a konečně až skoro na samém konci filmu se divákovi nabízí scéna líbající se Hanky s Honzou, ovšem krom cudných polibků, obejmutí a opření hlavy o rameno svého milého se žádné větší intimnosti nedočkáme a vztah mladých lidí se lehce ztrácí pod snahou a problémy kolektivu realizující závodní orchestr. Důraz na pracovní kolektiv tu nad individuálními projevy dominuje a citové prožitky postav zahání do pozadí. Hudba z Marsu, jejíž konečná podoba neušla několika zásahům z vyšších míst tehdejších nadřízených obou režisérů, si i přes stigma doby svého vzniku prosadila svobodnější a osobité tvůrčí myšlení, které by v první polovině padesátých let nezaujatý divák jen stěží pohledal[84]. Přesto je však ve snímku patrná typická šablonovitost filmu své doby obsahující ve svém výsledku důraz na kolektivní soudržnost a nadšení ze společné práce, což výstavně prezentuje závěrečná scéna, kdy celý sál ve víru masové písně sborově prozpěvuje: *„Vtip je v tom, vzít všichni správný tón, a když tohle všichni svedem, je to víc, než vyhrát milión.“*

Ozvěny masové písně s optimistickým přístupem k práci po socialistickém vzoru soudržnosti a budovatelství nechybí ani v tomto, na svou dobu, pozoruhodném a uvolněnějším díle. Avšak objevující se prvky satiry a pronikající ukázky jazzové hudby dávají jasné signály k tomu, že počátek politicko-kulturního tání dává prostor k liberálnějšímu pojetí, a především uvolněnějšímu zobrazení mladé generace, která se má rychle stát hybatelem změn kulturního tání, jaké vykrystalizuje v letech následujících. Na to si však bude muset ještě chvíli počkat a překonat několik překážet, než dosáhne let šedesátých, kdy mohla dýchat nejsvobodněji od konce první republiky. Konec

[83] 7-9/1955 Film a doba… c.d., s. 350-355

[84] SOELDNER, Ivan. Pozitiv-negativ filmového muzikálu. In: Taneční hudba a jazz… c.d., s. 150

první kapitoly bych rád zakončil slovy předsedy Řeháka v podání Jaroslava Marvana: cesta ke kultuře je trnitá.

2. Počátek tání 1956-58

Po letech náznaků politicko-kulturního uvolnění bylo zřejmé, že se stojaté vody konečně rozčeří. Přišel rok 1956, jež v sobě nesl nový svěží vítr a bylo jasné, že se tato dlouho očekávaná dynamika nutně projeví i v oblasti kultury. Z hlediska světového dění je toto období charakteristické postupným sbližováním západu a východního socialistického bloku, což bylo jedním z hlavních faktorů, který politicko-kulturní uvolnění působil. Do Československa počaly konečně více pronikat vlivy ze západního světa a ty působily na dorůstající mládež, která je nasávala jako příslovečná houba, jež byla postupně syta oficiálního socialistického realismu a jeho pojetí kultury a současně napovídala, že blížící se šedesátá léta jsou za dveřmi a budou nesena ve znamení mladé generace se všemi jejími barvami.

2.1. Zlomový rok 1956

Stěžejní událostí, jaká rozhýbala změny uvnitř komunistické strany a odstartovala tak katarzi proměny byl XX. sjezd KSSS konaný hned zpočátku roku 1956, 14.-25. února. Ten přišel se zásadní myšlenkou nutnosti transformace podoby komunistického systému a jeho nedílnou součástí bylo již notoricky známé odsouzení zločinnosti stalinismu a rozbití despotického kultu osobnosti J. V. Stalina. Toto odsouzení vzešlo z popudu generálního tajemníka strany Nikity S. Chruščova a jeho projev rozhýbal diskusi, jaká dosud nedotknutelná osobnost J. V. Stalina nepoznala, načež i celá společnost postupně začínala žít jeho kritikou.

A v Československu tomu nemělo být jinak, i když zpočátku byly u vedoucích představitelů strany znatelné rozpaky, aby postupem času nedošlo k zpochybňování dalších ikon komunismu, anebo rovnou celých socialistických idejí, a zprvu se pokoušeli Chruščovovu zprávu před ostatními straníky zamlčet[85]. Ve své době znamenalo přiznání zločinů stalinismu šok pro celé vedení KSČ i stranu jako celek. To bylo způsobeno hlavně tím, že ve straně stále přetrvával silný proud těch, kteří odmítali Stalinovu kritiku, protože se často jednalo o jednotlivce, kteří byli sami úzce spjati se stalinistickou

[85] Na XX. sjezdu KSSS v Moskvě byla přítomna i československá delegace ve složení A. Zápotocký, A. Novotný, V. Široký, V. Fierlinger a R. Barák, ti přiletěli již 12. února a zůstali tu po celou dobu sjezdu. K částečnému seznámení ostatních členů KSČ s projevem N. S. Chruščova došlo až počátkem března a poté následovali otevřenější diskuse. In: RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu… c.d., s. 158-159

minulostí a jejím přesvědčením[86]. Následné diskuse se KSČ rychle vymknuly z rukou a kritika předchozího období stalinismu a jeho dozvuků se přelila i do míst řadových pracovníků strany a běžných občanů[87].

Volalo se po změně ve struktuře strany a ve svých pozicích pocítili otřes i dosavadní vedoucí představitelé nejvyšších míst stranického aparátu. Projevila se vlna kritiky, která zasáhla všechny úseky společnosti a byla podlomena důvěra a autorita stranického vedení, což způsobilo ideový zmatek. Tato vlna zapříčinila otřes dřívějších politických jistot a zároveň tvořila podmínky pro možnost hlubších změn v dosavadním režimu. Vedoucí představitelé v čele s A. Zápotockým, A. Novotným a V. Kopeckým se obávali, aby projevená nespokojenost nepřerostla v opoziční směr a nezpůsobila tak radikální politicko-kulturní změny, které by stranické kontrole přerostly přes hlavu a ohrožovaly i jejich vlastní politickou existenci. Proto se už zpočátku snažili informovanost ostatních straníků a široké veřejnosti o dění v Sovětském svazu co nejvíce protahovat, což působilo až komicky, když měli ostatní členové strany v diskusích reagovat na dotazy občanů, kteří často o nejnovějších událostech věděli více ze zahraničních rozhlasů než byli od svých představených informováni sami straníci, kteří jim měli odpovídat[88]. Vládnoucí představitelé si však byli vědomi, že určitá míra politicko-kulturního uvolnění se v takovéto situaci jeví jako nezbytná. Nejvýznamnější osobou, kterou tento otřes stál místo v nejvyšší stranické hierarchii byl zeť Klementa Gottwalda Alexej Čepička, jež se „vynořil“ jako hlavní viník chyb stranického vedení a byl obětován svými spolupracovníky jako obětní beránek po vzoru tři roky staré kampaně proti R. Slánskému[89].

Diskuse v Československém vedení KSČ trvaly téměř po tři měsíce (od 5. března do konce května) a zejména v jeho konečné fázi se strana snažila snížit její dopady, které v sobě nesly zárodky, jaké by pro režim mohly být nežádoucí a už těžko ovlivnitelné, protože by ohrožovaly jeho mocenské pozice. Vedení se podařilo uchránit funkcionářské sbory od tlaku veřejnosti a od rozkladu a

[86] Konkrétně se jednalo o vedoucí představitele v čele s A. Zápotockým, A. Novotným, A. Čepičkou, V. Širokým, V. Kopeckým a řadu dalších. In: BLAIVE, Muriel. Promarněná příležitost: Československo a rok 1956. Praha: Prostor, 2001. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260053-2. s. 54

[87] Vyvolaly se úvahy o nezbytnosti zbavit společenské organizace dohledu ze strany KSČ, na půdě vysokých škol se zejména z úst studentů volalo po obnově akademické svobody, svobodě tisku a svobodě pohybu (cestování).

[88] PERNES, Jiří. Krize komunistického režimu v Československu v 50. letech 20. století. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2008. ISBN 978-80-7325-154-3. s. 131-132

[89] S A. Čepičkou se však žádný proces nekonal a byl pouze odsunut na méně významné místo ve stranické organizaci. In: KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa… c.d., s. 400-401

samo sebe před hrozícím vnitřním rozkolem. Naopak kritika minulosti, předchozích chyb a vlastní odpor k radikální změně politické linie a praxe bylo tím, co stranické představitele sjednocovalo[90]. Avšak samotný otřes, jaký přinesla kritika a odhalení zločinnosti a chyb stalinistické éry jen prohloubil nedůvěru ke komunistickému vedení u širokých vrstev společnosti a také k samotnému socialistickému vzoru - Sovětskému svazu. Sami vedoucí představitelé studenou sprchu kritiky ustáli a k podstatné změně vnitropolitického kurzu se vedení KSČ neodvažovalo a realizovat jej ani nechtělo. Otřes však zasel semínka politicko-kulturních proměň, které v následujícím období půjdou už jen těžko zastavit.

2.2. Volání po svobodnější kultuře

V kulturní oblasti se důsledky XX. sjezdu KSSS a následné diskuse nejvíce projevily na II. sjezdu svazu československých spisovatelů konaném od 22. do 29. dubna 1956 v Praze. Poprvé od únorového převratu se vedla polemika o tvůrčí svobodě a perzekuování nekomunistických intelektuálů, což bylo velmi nepříjemné téma pro komunistické špičky. Československá intelektuální fronta cítila, že teď se naskytla příležitost udělat něco se zkostnatělou kulturní politikou a nepokrytě vystoupila proti komunistickému vedení. Nejostřeji svými referáty zaútočili spisovatelé Jaroslav Seifert, František Hrubín, Katarína Lazarová a Dominik Tatarka[91]. Hlavním tématem byla kritika zásahů stranických a státních orgánů do oblasti kultury a bezmezného omezování tvůrčí svobody a svobodného uměleckého vyjádření. Zaznával apel, aby se psalo pravdivě a spisovatelská obec se znovu stala svědomím národa, a ne jen bezhybnou loutkou v rukou komunistické moci, jež je nucena vykreslovat život nebarevnou paletou marxisticko-leninského myšlení.

Sjezd byl pečlivě plánován a vzorem mu měl být II. sjezd sovětských spisovatelů konaný roku 1954 v Moskvě. Byla ustanovena i devítičlenná delegace československých spisovatelů, která měla v prosinci 1955 vyrazit do Moskvy na tzv. studijní pobyt, kde bylo československému svazu doporučeno, jak byl měl plánovaný druhý sjezd čs. spisovatelů vypadat[92]. Sjezd byl však ovlivněn východním větrem vanoucím z XX. sjezdu KSSS a znění referátů

[90] Tamtéž. s. 421-422

[91] RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu… c.d., s. 160

[92] Československá delegace pobyla v SSSR od 1. do 15. prosince. Byl přítomen Jan Drda, Vítězslav Nezval, Josef Sekera, Jan Mukařovský, Jan Pilař, Zora Jesenská, Ctibor Štítnický, Peter Karvaš a Vladimír Mináč a podle J. Drdy měl studijní pobyt pro podobu připravovaného čs. sjezdu spisovatelů obrovský význam. In: BAUER, Michal, ed. II. sjezd Svazu československých spisovatelů: 22.-29.4.1956. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-04-2. s. 20-21

jednotlivých členů, jež bylo připravováno dlouho před konáním sjezdu a diskutovány s orgány KSČ, mělo v jeho průběhu získat docela jiné podoby. Jejich dosavadní znění tak pozbylo na aktuálnosti zasažené bouřlivou atmosférou nových diskusí, ve kterých byly patrny množící se hlasy poukazující na chyby režimu v oblasti kulturní politiky v minulých letech, jaké se na samotném sjezdu projevily až nebývalou silou.

Z diskusních příspěvků vyvolala největší ohlas vystoupení Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta. První jmenovaný vystoupil třetí den sjezdu a hned na začátku svého referátu naznačil, že slova, která tu pronese jsou čistě jeho osobním vyznáním a pocit nesvobody uměleckého vyjádření posledních let podrobuje nesmlouvavé kritice: *"Byl to nezdravý a ponižující stav pro českou literaturu, že v minulých letech nebylo možno mluvit otevřeně. Nyní zde ta možnost je."*[93] Poukazuje na nespravedlnost umlčovaných a perzekuovaných spisovatelů a hovoří o nich jako o štvaných a uřícených laních. Hlas básníka tu volá po rehabilitaci mnoha utlačovaných a dovolává se zdravého lidského svědomí a takovéto jednání označuje za nelidské a nekulturní: *„K důstojnosti člověka patří svědomí. Když volně píši a vydávám, mohu být opravdu spokojen a nechtít víc? Mohu, ale jen tehdy, dokud líc mé volnosti nemá rub umlčování druhého… Kdo z nás si spokojeně chodí a spokojeně píše, pobírá honoráře a klidně usíná, kdo se staví jako by o ničem nevěděl, kdo neřekne nahlas: zde je křivda, je zakuklený maloměšťácký sobec!"*[94] Zrůdnost těchto zásahů pod taktovkou režimu dokládá na případě básníka Jiřího Koláře, Josefa Hory, Františka Halase a Konstantina Biebla.

Šestý den sjezdu přineslo dlouho očekávané vystoupení Jaroslava Seiferta, ten byl již za řečnickým pultem vítán bouřlivým potleskem, který jeho vystoupení několikrát přerušil. Z jeho slov též zazněla obžaloba stávajících politicko-kulturních poměrů, apel na spisovatelské a svědomí o nepravdách bujících v poúnorové literatuře v silném područí ideologie a socrealismu: *„Je krásné, jestliže básníci postrkávají politiky, ale troufám si říci, že je méně krásné, je-li tomu naopak."*[95] Stejně jako Hrubín se obrací na umlčované spisovatele a cenzurní čistky a zmiňuje jména jako Vladislav Vančura a Karel Teige. Zároveň vznáší dva požadavky na svobodnější spisovatelskou tvorbu a dovolává se spravedlnosti perzekuovaných umělců: *„Vyzvěte umlčené a neprávem vyloučené spisovatele, kteří jsou ovšem hodni toho jména, a nečekejte, že přijdou sami a budou prosit. Dejte jim tu možnost, aby odpověděli na útoky, na které nemohli odpovědět, když byli vylučováni z literatury."*[96]

[93] Tamtéž. s. 243
[94] Tamtéž. s. 245-246
[95] Tamtéž. s. 465
[96] Tamtéž. s. 466

Reakce na proslovy těchto dvou spisovatelských velikánů byly v prostředí sjezdu doslova explozivní. Zúčastněný spisovatel Čestmír Jeřábek vzpomíná na Hrubínův projev slovy: *„Otřásajícím dojmem působil projev básníka Hrubína, jenž nebyl ničím jiným, nežli plamennou obžalobou tyranského režimu. Za přítomnosti Zápotockého celé shromáždění povstalo a demonstrativně tleskalo řečníkovi...“* Hrubín byl prý pak dokonce donucen vrátit se do sálu a z obrovského nadšení všech přítomných byl dojat k slzám a poté Hrubínův soud nad roky temna dovršil svým projevem Jaroslav Seifert[97].

Další přímý účastník sjezdu Jan Vladislav projevy komentuje slovy: *„Lapali jsme po dechu, když jsme to slyšeli. A samozřejmě ti druzí, kteří to nechtěli slyšet, lapali po dechu vztekem.“* Kritická slova zaznívající z referátů J. Seiferta a F. Hrubína[98] rozdmýchala největší veřejné projevy protestu proti linii oficiální politiky a rozlítila komunistické vedení jež bylo šokováno otevřenou troufalostí spisovatelů. V jejich řeči viděli nebezpečnou opozici a velmi je zklamala poměrná pasivita uznávaných spisovatelů-komunistů a neúčinnost projevů těch, kteří se odhodlali proti ostrým kritikám vystoupit[99]. Odpor ke stranické kulturní politice poprvé hlasitě a otevřeně vynášel na světlo její nezákonnosti, politické zvůle a zločinné křivdy. Druhý sjezd československých spisovatelů se tak stal dlouho očekávaným ventilem, kterým mohly po nesmírně dlouhé době vytrysknout svobodné a ideologií nepokroucené postoje a pocity. Umělci toužili dostat se z poúnorové kulturní izolace a být v kontaktu se západními myšlenkovými trendy a opadal jejich zájem o budovatelská témata.

A tiše nezůstal ani hlas těch, kterým budou patři léta šedesátá – hlas mladé generace. Studenti využili obnovených oslav majálesu, který se roku 1956 konal vůbec poprvé od nástupu komunistů k moci, a způsobil, že se květnové oslavy změnily ve vlny protestů proti nedemokratické vládní moci[100].

---

[97] Potlesk vyvolaný projevem J. Seiferta prý trval 35 vteřin a celkově bylo Hrubínovo a Seifertovo vystoupení přerušováno několika 10-20 vteřinovými aplausy.

Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z II. Sjezdu čs. spisovatelů In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 327

[98] V. Nezval ve své řeči na uzavřeném zasedání ÚV SČSS předcházející sjezdu vyslovil mnohé z toho, co zaznělo z úst F. Hrubína a J. Seiferta. Rozdíl byl však v tom, že Nezval vyslovil tyto požadavky na uzavřeném zasedání, a ne na veřejném fóru jako dva výše jmenovaní, avšak podařilo se mu tím rozhýbat diskusi a uvést věci do chodu, neboť se k němu připojilo mnoho dalších účastníků. In: BAUER, Michal, ed. II. sjezd Svazu československých spisovatelů: 22.-29.4.1956… c.d., s. 26-27

[99] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956… c.d., s. 417

[100] Studenti svůj postoj k politicko-kulturním poměrům vyjádřili velice otevřeně a kriticky a vydali dokonce svou rezoluci požadavků. Napadali základní principy poúnorového režimu, nesouhlasili s existencí cenzury a zamezování přístupu k pravdivým informacím, a dokonce požadovali revize politických procesů předchozích let. To se vládním představitelům však

Nechyběla provokativní hesla typu: *„Dejte nám Kahudu, my mu dáme na hubu!“*, anebo kritické alegorie v podobě rakve s pohřbenou svobodou[101].

Forma protestů probuzená XX. sjezdem KSSS stvořila atmosféru liberálnějších vyhlídek týkající se především kulturní sféry. K výsledkům sjezdu se přihlásila celá naše umělecká a vědecká veřejnost vrcholící II. sjezdem čs. spisovatelů, jež doslova přerostl ve spontánní manifestaci dožadující se nové politicko-kulturní linie. Rojily se nové žádosti o propuštění vězněných intelektuálů (Jan Zahradníček, Zdeněk Kalista), opět mohla vycházet díla utlačovaných autorů, kdy byl vzat na milost představitel krajní katolické pravice Jaroslav Durych, jemuž byla znovu vydána kniha Sedmikráska, objevuje se i nové dílo Eduarda Valenty, bývalého spolupracovníka Ferdinanda Peroutky, a očištěn byl i publicista A.C. Nor a básník František Halas[102].

Významným kulturním jevem popohánějící kulturní uvolnění byl i vznik literárního časopisu Květen kolem kterého se vytvoří celá nová generace mladých autorů jako A. Lustig, K. Šiktanc, M. Červenka, V. Dvořáčková, M. Florian, Jiří Šotola anebo J. Škvorecký[103], M. Kundera a B. Hrabal. Zejména ve verších básníků se objevuje kritický osten k situaci ve společnosti a celkově je na stránkách Května patrna vnitřní výpověď mladých autorů k aktuálnímu politicko-kulturnímu dění[104]. Nechybí ani otevřená kritika programu vedení kulturní politiky[105] a odsuzování přetrvávajícího vlivu socrealismu v literární tvorbě, která tak brzdí její vývoj[106].

---

pranic nelíbilo a záhy přišla tvrdá opatření. In: BLAIVE, Muriel. Promarněná příležitost: Československo a rok 1956… c.d., s. 93-95

[101] František Kahuda – tehdejší ministr školství a kultury (pozn. autora). Ve vzedmuté vlně takových protestů byl vzápětí majáles státní mocí opět zakázán a oficiálně obnoven až r. 1964. V tomto mezidobí se však od r. 1961 každý květen studentstvo shlukovalo pod petřínskou sochou K.H. Máchy, aby se účastnilo protestních shromáždění proti nedemokratickým podmínkám v zemi. Tyto akce ústily v otevřené demonstrace proti režimu a často končily střety s policií. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek I… c.d., s. 521-522

[102] Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 27.12. 1956 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 357

[103] V lednovém čísle r. 1957 v časopisu dokonce vyšla část z románu *Zbabělci* J. Škvoreckého s názvem *Rasová otázka*. Samotný román vyjde o rok později r. 1958 a je proti němu vedena kampaň pro jeho nízkou lit. úroveň a nemístné utahování si ze sovětské armády „osvoboditelky“. In: Květen, leden 1957. s. 159-164

[104] Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárně vědecké konference 36. Bezručovy Opavy (15. - l6.9. 1993). Vydal: Ústav pro českou literaturu v Praze a Slezská univerzita v Opavě 1994. ISBN 80-85879-05-0. s. 14-15

[105] Ty jsou patrny zejména v kritikách Václava Havla, např. v zářijovém čísle, kde i pochybuje o programu nového časopisu anebo v čísle prosincovém, kde kriticky pojednává o dosavadní československé poezii. In: Květen, září 1956. s. 29, Květen, prosinec 1956. s. 146

[106] Květen, únor 1957. s. 195

Zlomový rok 1956 tak odstartoval politicko-kulturní tání, které se však zejména u československých vládních představitelů těšilo velké neochotě a snažili se ho co nejvíce zpomalit[107]. V celém socialistickém bloku lidových demokracií tak dochází k prověřování dosavadních hodnot, jež byly donedávna považovány na nesporné - od filosofie, politiky, ekonomiku až ke kultuře -, avšak tato revize neprobíhala ve všech zemích stejně. V Polsku vystoupilo reformní křídlo komunistické strany volající po reformě a byly vyvolány nepokoje, které od SSSR vyžadovaly silné úsilí celou situaci diplomaticky uklidnit[108]. Naproti tomu v Maďarsku byla situace divočejší. Vzplály tu obrovské vlny nesouhlasu s oficiální politickou linií projevivší se silnou protestní bouří, na jaké SSSR reagoval vojensky, kdy revoluci krvavě potlačil a umlčel tak projevy nespokojení eskalované v otevřené protestní vlny proti socialistickému zřízení[109].

Oproti tomu v Československu nebyly změny toliko intenzivní a svižnější náznak k liberálnějšímu směru byl zpomalen strachem z událostí, jaké se odehrávaly u našich východních a jižních sousedů[110]. To paradoxně přispívalo k tomu, že politicko-kulturní uvolnění působilo lehce schizofrenně, kdy režim kultuře dovolil svobodněji dýchat, avšak na druhou stranu se snažil upevňovat svou moc a získávat větší kontrolu a jeho orientace na Moskvu po krátkém oslabení opět rostla. To bylo dovršeno rokem 1959, kdy se straničtí představitelé opět oháněli dovršením kulturní revoluce ve víru socialismu a chtěli politicko-kulturní situaci navrátit před rok 1956.

V procesu uvolňování šlo tedy v případě Československa spíše o proces pozvolný, který byl de facto dovršen až jarem 1968. I přesto však rokem 1956 začala znatelná kulturní obroda, na jakou se hubená léta netrpělivě čekalo. Ono politicko-kulturní tání příhodně popisuje Čestmír Jeřábek: *„Včera večer klavírní koncert amerického virtuosa Katchena na Stadioně. Jedinečný výkon*

---

[107] To bylo zřejmé i v tisku, kdy se vláda snažila co nejvíce omezovat informace o probíhajících diskusích: *„a i noviny mají stále ubohou úroveň. O nějakém opravdovém zpravodajství nemůže být řeč. Když se v literárních novinách objevilo pár ostrých kritik (na stávající situaci), byli na ně dlouhé fronty desítky metrů a okamžitě se to rozebralo*.“ In: Vzpomínka z 10.6. 1956. In: CHARVÁT, Josef, SEDLOŇOVÁ, Miroslava, ed. Můj labyrint světa: vzpomínky, zápisky z deníků. Praha… c.d., s. 433

[108] PERNES, Jiří. Krize komunistického režimu v Československu v 50. letech 20. století… c.d., s. 151-159

[109] Tamtéž. s. 159-171

[110] Situaci vystihuje Pavel Tigrid: *„ocelové pásy sovětských tanků se řítily po dláždění ulic v posledním aktu této tragédie a Čechoslováci se ani nehnuli. V komunistickém Polsku lidé sbírali peníze na léky a plazmu pro maďarské revolucionáře, Češi sázeli v sazce a v Bratislavě šli na hokej…“* In: TIGRID, Pavel. Marx na Hradčanech. Brno: Barrister & Principal, 2001. ISBN 80-85947-76-5. s. 236

(Bach, Beethoven, Chopin), ohromný úspěch. Předtím jsme tu slyšeli francouzského pianistu Sancana. Čínská zeď přece už jenom není tak neprostupná"[111].

2.3. Film se probouzí

Politicko-kulturní tání se dotklo také oblasti filmu a změnil se i pohled na to, jak by měla československá kinematografie vypadat. Pojetí československého filmu předchozích let dostálo kritice, kdy se řešila jeho neschopnost diváka zaujmout. Bylo poukazováno na hrozivou absenci aktuálních témat, jejichž místo zabíraly filmy ideologické: *„dostali jsme se pouze k agitce, která měla obvykle jepičí život."*[112] Filmaři se obávali, aby nevyvolali nevoli u vládnoucích představitelů, měli strach, že se dopustí politického omylu, kritické narážky či jiného uklouznutí, jaké by mohlo mít neblahé následky. Raději volili cestu nejmenšího odporu a podřídili se tomu, co strana od filmařů vyžadovala, než aby mohli svobodněji tvořit. Problematická byla také znalost opravdového života obyčejných lidí, která byla vzdálena realitě, což bylo způsobeno nedostatečnou znalostí filmových tvůrců a neschopností vidět problémy současného života. Volalo se po větší individualitě a osobitosti a po větší znalosti dění ve světovém filmu[113], jemuž se čs. kinematografie s drtivou většinou své domácí produkce nemohla rovnat. *„Viděli jsme dnes jeden z nejlepších filmů poslední doby – Villa Borghese, dílo italské produkce. Při srovnání s takovým filmem teprve vyniká úpadek naší dnešní výroby"*[114].

Hlavním problémem tedy byla přehnaná ideovost, která nyní byla odsuzována a stala se reprezentativním rysem československého filmu první poloviny padesátých let. Na tyto léta teď bylo pohlíženo kriticky a byla považována za neblahý jev, jež brzdil vývoj čs. filmu ústící až do strnulosti bez výrazné dynamiky. Docházelo k přehodnocení kritického přístupu k umělecké tvorbě, která dlouhodobě podléhala ideologickému tlaku, a to takřka ve všech tvůrčích oblastech. To se však počínalo měnit a společnost intenzivně

[111] Onou „čínskou zdí" je zde míněna pověstná železná opona a taktéž snaha československé vlády vyhnout se změnám, jaké probíhaly ve světě východního bloku. Liberalizace socialismu probíhala v Polsku, v Maďarsku a Titově Jugoslávii, která se čím dál více vydávala svou vlastní cestou za notně silného nesouhlasu SSSR.

Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 10.10. 1956 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 344

[112] 6/1956 Film a doba… c.d., s. 362

[113] Tamtéž. s. 361-363

[114] Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 22.10. 1956 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 364

vyžadovala prostor pro individuálnější seberealizaci a humánnější pojetí socrealismu[115].

Důležitou personální změnou ve vedení čs. filmu bylo jmenování Eduarda Hofmana do funkce ředitele Studia hraných filmů na Barrandově. S definitivní platností schvaloval scénáře filmů a rozhodnutí už nebylo v pravomoci filmové rady a díky němu mohla brzy vzniknout již díla uvolněnější a svým pojetím novátorská, lišící se od schématické škatule děl první poloviny padesátých let. Šlo především o snímky *Touha (1958)* a *Zářijové noci (1957)* Vojtěcha Jasného, *Tři přání (1958)* J. Kadára a E. Klose, *Škola otců (1957)* Ladislava Helgeho či *Zde jsou lvi (1958)* Václava Kršky[116].

Najednou přicházejí snímky, v nichž se prohlubuje psychologie postav a jednotlivé charaktery začínají žít normální životy, které nejsou naplněny jen starostí o budování socialismu, ale řeší se i témata a situace zcela všední. Mladí tvůrci chtějí proniknout do všednodennosti jednotlivců a v jejich zdánlivě osobních problémech odkrývat velké problémy doby. Množí se náměty přinášející obraz skutečného života neskrývající se za předepsané ideály diktované ždanovovskou estetikou. Dokonce je přípustné zobrazení kritiky společenské morálky a chyb komunistického režimu, což je mistrně znázorněno v Helgeho psychologickém dramatu *Škola otců*, kde je nastolen etický boj jednotlivce proti zdeformovanému systému, ve kterém je člověk postaven před pokryteckou realitu budovatelského státu (zde v podobě školy), jež zdánlivě šlape jako na drátkách, avšak skrývá se za ní jen bezpáteřnost a nespravedlivé jednání jejích představitelů, anebo ve snímku *Zářijové noci* Vojtěcha Jasného ukazující odvrácenou stránku čs. lidové armády[117].

Překračují se nastavená schémata a dramaturgická klišé a tvůrci se snaží o kritickou reflexi a otevírání otázek, které byly do té doby tabuizovaným tématem. Do popředí se dostávají mezilidské vztahy, ve kterých dominuje vztah muže a ženy a jejich hledání vlastního štěstí[118]. Měnícím se pohledem na život může být konečně dán prostor i zcela jinému zobrazení mladých lidí a

[115] Vývoj české kinematografie v letech 1945-1969 In: SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace. Praha: Academia, 2013. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2303-2. s. 68

[116] Panorama českého filmu. Olomouc... c.d., s. 101-102

[117] Dobová kritika oba tyto filmy nadmíru vychválila (viz 11/1957 Film a doba, s. 773-774) a navíc se staly i nejoblíbenějšími mezi diváky za celý rok 1958. O tom svědčí i dopisy čtenářů sestavující svou anketu top10, kdy se tyto dva snímky vždy nachází na prvních třech příčkách žebříčku (In: 6/1958 Film a doba, s. 353-356). Tyto úspěchy společenskokritických děl posléze silně kontrastují s událostmi po r. 1958, kdy byly filmy poukazující na společenskou kritiku hluboce odsouzeny a jejich distribuce byla zakázána.

[118] Velký vliv měl zejména italský neorealismus, ale i kinematografie maďarská. In: ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 334-336

lásky spolu s radostmi a strastmi jaké prožívají. To můžeme vidět ve filmech *Štěňata (1957)* Ivo Nováka, *Žižkovské romanci (1958)* Zbyňka Brynycha anebo *Snadném životě (1957)* Miloše Makovce. Šlo o absolventy FAMU a ti přicházeli s do té doby nesmírně odvážnými náměty, s kterými revoltovali proti zkušeným starým tvůrcům[119]. Ur-vlnu, kterou tvořili starší tvůrci počala doplňovat skupina mladých režisérů a scénáristů, jež reprezentovali generační obměnu a pomalu pokládaly základy tzv. nové vlny, která se rodila pro blížící se léta šedesátá[120].

Politicko-kulturní tání s sebou přineslo i první socialistické koprodukce se západním světem, konkrétně s Francií, a roku 1957 tak vzniká animovaný snímek *Stvoření světa* a ve stejné roce i první koprodukční celovečerní film ***V proudech*** v režii Vladimíra Vlčka[121]. Na tomto filmu bylo znát, že si ho jako první mezinárodní spolupráci s kapitalistickou zemí oko režimu pečlivěji hlídá a francouzská a československá verze filmu byli v mnoha scénách odlišné. Např. ve francouzské verzi je k vidění masáž svlečeného Jeana (Robert Hossein), kdežto československá verze je s nahotou opatrnější a raději jí vypouští. Anebo scéna, kdy Eva (Marina Vlady) mokrým hadříkem ošetřuje Jeanovi odhalenou hruď v československé verzi rovněž zcela chybí. Odlišné jsou i záběry, kdy se francouzská kamera věnuje krásám Prahy, Tater, vesnickým slavnostem plným folklóru a mírumilovným scénám s vodáky bez jakéhokoliv dobového či ideově podbarveného podtextu. Naopak československá verze naproti tomu zobrazuje zdatně závodící vodáky a rozesmátou zpívající svazáckou mládež u táboráku, vše hezky vzorové jako u příkladné socialistické mládeže poslušně korespondující s jejím znázorněním v budovatelských filmech předchozích let. Avšak většina romantických scén rozvíjející se lásky plné zamilovaných rozmluv nepomíjející dramatičnost vztahu mezi dvěma lidmi v obou verzích zůstává. Můžeme tak vidět i řadu vzájemných doteků Jeana a Evy, a dokonce je k vidění i několik zamilovaných polibků.

Tyto filmy vzniknuvší na pozadí uvolňování mezinárodních vztahů přinesly i liberálnější postoj vládnoucího aparátu k distribuční nabídce dovážených

[119] Volání po tom, aby byla filmová tvorba svěřována do rukou mladé generace začínajících režisérů byla zřejmá celou druhou polovinu padesátých let. Na generační obměnu naléhal i odborný časopis Film a doba: *„… aby se nebáli ve stále větším rozsahu svěřovat samostatnou práci nejenom střední, ale i skutečně mladé generaci filmových tvůrců“.* Onou nejmladší generací jsou míněni především Vojtěch Jasný, Ladislav Helge, Zbyněk Brynych a Miloš Forman. In: 1/1958 Film a doba… c.d., s. 65

[120] ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy… c.d., s. 59

[121] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 335-336

filmů[122]. V květnu 1957 je dokonce uveden dokumentární film ze západní kolébky kapitalismu, americký snímek *Nad Mexikem hřmí*[123] a také americký film o jazzu *Synkopy (1942)*, šlo však spíše o kuriozity, protože hollywoodská produkce měla cesty do čs. kin i nadále zapovězené[124]. Téhož roku dosahuje návštěvnost československých kin svého maxima a celkově je druhá polovina padesátých let charakterizována silnou generací mladých, kteří dorůstají do věku kulturních konzumentů. Na podobu československého filmu měla vliv především francouzská kinematografie, která se u nás těšila obrovské oblibě o čemž svědčí i nejnavštěvovanější filmy tohoto období, jimiž byly *Hrabě Monte Christo (1954)* a *Červený a černý (1954)*, které shlédlo přes pět milionu diváků[125]. To, že se kultura uvolňovala můžeme jasně vidět na stoupajícím počtu západoevropské produkce uváděné v letech 1957 a 1958 v našich kinech. Jen za rok 1957 to bylo na 49 snímků a o rok později dokonce 52[126]. Toto uvolnění dlouho zadržovaného kohoutku kultury lákalo lid více do kin, kde na ně z pláten promlouval obraz života, jaký byl doposud velmi vzácný a spolu s ním se setkávali se západními vlivy, které na ně působily a pozvolna k nám pronikaly.

Léta 1956-1958 se po období kulturního útlaku konečně nesla na uvolněnější vlně a začínající i zkušení režiséři se ihned chopili nabízené příležitosti. Mohla tak vzniknou díla uvolněná zobrazující život mladé generace tak, jak to doposud nebylo možné. Mládež se bavila, prožívala radosti mládí i s jeho problémy a na světlo více vystupoval i jejich vnitřní citový život. Prostor byl dán individualitě a mladí lidé už nebyly pouhým ideologickým

[122] SKOPAL, Pavel. Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970. Brno: Host, 2014. Filmová knihovna (Host). ISBN 978-80-7294-971-7. s. 41-42

[123] Nutno podotknout, že jde o dílo z roku 1933 týkající se mexické rolnické revoluce krvavě potlačené vojskem, šlo tedy o film, který se režimu stále ideově hodil. Avšak po letech se jednalo o první film z produkce Spojených států, který spatřil světla projektorů našich kin. In: 5/1957 Film a doba… c.d., s. 355

[124] Synkopy do kina přilákalo na 1,3 milionu diváků. Lákadlem pro ně byla možnost vidět proslulé americké jazzmeny a ukázky jazzové hudby. Pro mnoho z nich se tento film stal kultovním snímkem, kdy jeden z fanoušků vzpomíná, jak na film zašel dokonce sedmkrát a koupil si i trubku, aby mohl jazz sám praktikovat. In: SKOPAL, Pavel. Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970… c.d., 213

[125] To dokládá i článek měsíčníku Film a doba *Otázka tvůrčího přínosu francouzské kinematografie,* týkající se dnů francouzského filmu pořádaném v Praze, Bratislavě a Brně v říjnu 1956. Článek přichází s přáním, aby u nás bylo uváděno více francouzských filmů z důvodu obrovské obliby u diváctva. Do té doby - mezi lety 1955-56 - u nás bylo v československých kinech uvedeno na 19 francouzských filmů. In: 12/1956 Film a doba… c.d., s. 833-841

[126] Pro srovnání: rok 1955 nabídl jen 14 celovečerních filmů ze západu. Údaje z měsíčních premiér otiskované každý měsíc v časopise Film a doba, roč. 1955, 1957 a 1958.

tělem degradovaným v ozubené kolečko socialistického soukolí, kdy je vše podřízeno službě kolektivu a ideologii. Nový svěží vítr byl patrný hned v několika snímcích, jaké tu uvedu.

2.3.1. Mládí se baví: Snadný život

Prvním filmem, který v období politicko-kulturního tání přichází s novým obrazem mládeže, a celkově uvolněnějším pojetím, je ***Snadný život (1957)*** Miloše Makovce. Příběh z vysokoškolského prostředí podává obraz dospívající mládeže a vypráví o nepříliš pilném studentu Borisi Trobjanovi (Jiří Papež), který klame všechny kolem sebe a svou diplomovou práci bezostyšně opisuje z anglickojazyčné knihy. Jeho povrchní jednání a charakter dokresluje, když svému příteli odloudí slečnu Janu (Alena Martinovská), kterou posléze podvádí s dívkou jinou. Ta ho však nakonec prokoukne, opustí ho a jeho podvodné jednání s diplomovou prací nahlásí profesorovi[127]. Zdánlivě jednoduchý příběh ze současnosti přitahoval zejména mladé diváky díky své uvolněné atmosféře zobrazující život mladé generace a jejich trávení volného času, jaké do té doby nebylo v čs. kinematografii k vidění.

Vystupovala v něm řada mladých začínajících herců a první filmovou roli si tu střihl i Jiří Suchý, který se tu mihl s kontrabasem, a zpěvák Josef Zíma. Velmi rychle se také rozkřiklo, že je tu k vidění jedna „vodvazová" písnička *Dáme si do bytu*[128] v podání právě Zímy a Suchého. Ta se objeví ve scéně, kdy rozveselení studenti slaví kolaudaci bytu manželského páru a uspořádají si večírek. Na něm křepčí a skotačí, společně se Suchým a Zímou tu dovádí i Jana Werichová, s klarinetem řádí Vladimír Menšík se šátkem omotaným kolem čela a šlehačkovými metličkami na obrácené hrnce do rytmu bubnuje budoucí výtvarník Valdemar Sokol. Studenti vesele popíjí alkohol, u úst jim planou cigarety a na synkopické hudební prvky doprovázené kytarou nadšeně tančí a dovádí. Takovýto obraz mládeže nevázaně se bavící ihned zaujal bdělé oko ochránců kultury. Scéna s tančícími výrostky byla vnímána jako zábava výstředních pásků bavících se za peníze pracujícího lidu propagující rock´n´roll a z filmu musela být týden po premiéře vystřižena[129]. Jiří Suchý na

[127] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 294-295

[128] Hudbu k písni složil Vlastimil Hála a textem opatřil Vratislav Blažek (autoři, kteří později slavili úspěch v hudebních filmech Dva z onoho světa, Starci na chmelu, Limonádový Joe či Dáma na kolejích). Původní píseň byla spolu s filmem záhy po premiéře postihnuta cenzurou, avšak o necelý rok později píseň zazněla v podání Ireny Kačírkové a Josefa Beka v prvním českém televizním klipu režírovaném Ladislavem Rychmanem. Roku 1960 dokonce vyšla na gramofonové desce s orchestrem Karla Vlacha, samotnou písničku Dáme si do bytu tu nazpívali Yvetta Simonová s Milanem Chladilem.

[129] Šlo o jeden z prvních čs. filmů padesátých let ve kterém byl k vidění swingový tanec a píseň s rytmy rock´n´rollu. A právě proti rock´n´rollu režim v tomto období silně brojil a snažil

tento dnes již úsměvný zásah cenzorů vzpomíná slovy: „*Nedlouho po premiéře Snadného života vyšel v Rudém právu velký článek, že v době, kdy se brojí proti chuligánům (tehdy to vlastně byli ještě páskové), přichází najednou do kin film, natočený za dělnické peníze, kde je tahle písnička, na kterou se tam tancuje rock and roll. Takže po téhle kritice byla pak celá zpívaná pasáž z filmu vystřižena. Pikantní na tom všem bylo, že ještě předtím, než byl film uveden do kin, vysílala na něj Československá televize opakovaně reklamu, ve které byla právě tato písnička.“*[130]

Dobový ohlas snímku byl poněkud rozporuplný a zejména kritika ho nešetřila. I názor mladého studenta vyjadřující se o snímku v měsíčníku Film a doba vypovídá, že ani on nebyl spokojen s předloženým obrazem jeho vrstevníků: *„… jako student musím uvést, že to byl film nejen slabý, ale možná i škodlivý, a to tím, že ukazuje náš život v naprosto falešném světle a tím může vést k chybnému pohledu na život dnešní vysokoškolské mládeže.“*[131] Kritice navíc vadilo, že soukromý život studentů vystupoval příliš do popředí na úkor hlubších problémů doby, jako byla například mladá manželství s dítětem či problémy se získáním bytu vprostřed bytové krize. Ony problémy doby tu byly vykresleny až příliš okrajově a idylicky a byl jim dán malý prostor, což vyvolávalo dojem, že vlastně neexistují[132]. Světlým bodem však bylo, že štěbetající mládež vychutnávající si slunečný den na schodišti Rudolfina, flirtující milenci, zkrátka každodennost mladého života s citovými projevy už nebyla naprostým tabu a něčím, co evokovalo individualistické projevy na úkor kolektivu a stávalo se tak trnem v oku dobové kritiky, jež se k takovémuto zobrazení nyní stavěla s tolerancí a pochopením. Ona tolerance však měla stále své meze odpovídající době (viz pobuřující scéna s oslavou bytu) a snímku byla vytýkána přílišná stylizace a často až přes míru uvolněné pojetí života mladých lidí, což se promítlo i v odborné anketě, kde byl film dokonce vyhodnocen jako nejhorší film roku[133].

Napříč kritikou je *Snadný život* filmem, kde je najednou vyjeven obraz mladých lidí, kteří se vesele baví hudbou a tancem, kamera se nebojí zachytit ani vášnivě se líbající pár i Borisovi pokusy svést dívku Janu či otevřené partnerské rozmluvy. Subjektivní citové projevy postav volně prosakují na

---

se tyto západní projevy kultury potírat, seč mohl. Vzácně je podobné taneční dovádění viděno i ve filmu *Únos (1952)*, kde se režim snažil zobrazit západní pseudokulturu a americký způsob života jako zhýralý a nezdravý, prorostlý jazzem a rock'n'rollovým tancem. Diváka tím chtěl od takovéto volnočasové zábavy odradit, avšak účinek byl spíše opačný, protože film díky této scéně lákal nejednoho fanouška západní hudby.

[130] Dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/hudba-o-pestrem-zivote-jedne-pisnicky

[131] 6/1958 film a doba… c.d., s. 355-356

[132] 11/1957 film a doba… c.d., s. 772-773

[133] SUCHÝ, Jiří. Vzpomínání. Edice olivovník. Galén 2012. ISBN 978-80-7262-752-3. s. 174

povrch a již nejsou zadupány balastem blaha kolektivu budovatelského filmu, který individuální citové potřeby co nejvíce upozaďoval. Celkově je mladá generace na plátně zobrazena zcela v novém uvolněnějším hávu oproštěném od neustálého naléhání k uvědomělému budovatelskému nadšení ve víru mladého svazáctví, z čehož se pomalu vymaňuje. Vliv ideologie tu z drtivé většiny chybí a před divákem je vykreslen každodenní studentský život se všemi jeho strastmi a radostmi[134].

2.3.2. Štěňata

Dalším novátorským počinem byl druhý celovečerní film Ivo Nováka ***Štěňata (1957)*** vypovídající o studentkách pražské internátní zdravotnické školy a vztahu dvou mladých lidí Oty a Hanky (Rudolf Jelínek a Jaroslava Panýrková)[135]. Ve snímku se setkáváme s dobovou problematikou umístěnek pro maturitní absolventy, kdy se jedinec musel podřídit rozhodnutí shora, přičemž mu bylo nesmlouvavě přiděleno pracovní místo často až na druhém konci republiky. Mladé zdravotnice se těsně před maturitou dozví své umístěnky a rozhodnou se protestovat formou sabotáže maturitní zkoušky. Sedmnáctiletá Jana Brejchová se dokonce pokusí o sebevraždu skokem ze střechy vzdělávacího institutu, je však zastavena a její počínání tak zůstane jen u demonstrativního vzpurného činu vyzněném do prázdna. Film nám ukazuje generační spor mladé generace s generací starší, kdy se mladé studentky vzepřou vedení školy a odmítají odejít z Prahy, kde mají své lásky a zábavu a svůj život v kolébce rozvíjející se československé kultury odmítají opustit.

Umístěnky byly v této době ožehavým tématem o čemž svědčí i články Mladého světa s názvem *Diskuse k dopisu 8 děvčat*, kde si mladí lidé stěžují, jak je pro ně obtížné zařadit se v novém zaměstnání do kolektivu, kritizují řízené odtržení z velkého města plném zábavy a kultury a taktéž padají slova o neporozumění starších v jejich mladé problémy a pocity[136]. Typické pro dívky ve *Štěňatech* je, že se rozhodnutí autorit nakonec podřídí a jejich vzpurné jednání zůstane jen u pokusu, kdy jim nakonec dojde, že to s nimi dospělý svět myslí dobře – zvítězí tak smysl pro službu společnosti, a i Hanka odjede na přidělené místo na Šumavě[137]. Rozdíl ale vidíme v postavě Oty. Ten se dostane

[134] Podkapitola částečně čerpala z kapitoly *Západní hudba v československé kinematografii* obsažená v mé bakalářské práci *Pronikání západní hudební kultury do Československa*. In: ČERNÝ, Lukáš. Pronikání západní hudební kultury do Československa. Praha, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce Beneš, Zdeněk.

[135] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 306-307

[136] Diskuse k dopisu 8 děvčat. In: Mladý svět č. 26/1961, č. 27/1961, č. 30/1961

[137] Na scénáři k filmu se významně podílel i začínající režisér a scénárista Miloš Forman, který tu musel na nátlak vyšších míst svůj scénář dodatečně pozměnit, protože v původní verzi

do sporu s otcem kvůli svému utajovanému manželství s Hankou a s jeho prudkým nesouhlasem se rozhodne odejít z domu a odjet s ní na Šumavu. A ač toto vzepření se autoritě nese dva rozdílné konce už jen samotný akt vzdoru dělá z tohoto snímku dílo, z jakého můžeme slyšet klíčící protestní hlas dorůstající generace nesoucí v sobě první náznaky generační revolty jaká se začíná stále silněji projevovat.

Mimo tyto vzdory mládí proti rodičům jsou v snímku zobrazeny dva problémy mladého manželství – dosažení vlastního bydlení a hledání místa pro nerušené chvíle intimity. Tato snaha Oty a Hanky působí až tragikomicky, kdy pár běhá po Praze a naivně se vyptává kolemjdoucích po potenciálním bydlení. Následují scény po komorním sňatku na radnici, kdy oba korzují po hotelech a recepcích a shání nocleh, aby mohli prožít svou první manželskou noc, dokonce popudí dobovou kritiku a odbornou veřejnost[138]. To se jim nakonec nepodaří a hledání skončí celonočním procházením po Praze. Film byl považován za melodramatický slepenec s dvěma neorganizovaně spojenými celky, tj. problematika umístěnek a vztah mladého páru s ne zcela realistickým obrazem tehdejšího mládí[139]. Navzdory tomu se však jedná o dílo přinášející odlišný obraz mladých lidí, než jaký byl typický pro období předchozí. Mladí se odprošťují od zideologizovaných mládežnických vzorů předchozích let a samotné akty vzdoru a volání po svobodnějším mládí představující vzepření se autoritám skvěle ilustruje z internátu utíkající Jana Brejchová, která tak činí jen proto, aby si ještě jednou mohla užít večerních krás Prahy a zatančit si v taneční kavárně Alfa při hudbě Karla Krautgartnera doprovázené písní *Jdu jitřní rosou* Josefa Zímy.

2.3.3. Žižkovská romance, Touha a Sny na neděli

O tématiku z prostředí života mladých lidí se zajímá i první celovečerní debut Zbyňka Brynycha ***Žižkovská romance (1958)***. Příběh o vznikající lásce působí jako oproštěný od ideologie a zcela apoliticky, přináší obraz mladé lásky s problematikou svobodného mateřství. Hlavní hrdina Mirek (J. Vala) je

---

se dívky ze zdravotnické školy neměli podřídit rozhodnutí školy a umístěnek. Před autoritou odmítli kapitulovat i navzdory jejich hněvu a měli se postavit za své subjektivní postoje a pocity. To však bylo pro tehdejší vedení barrandovského filmu nepřípustné a dívky museli být vyobrazeny jako ti, kteří se nakonec umoudří a záměru nadřízených se podvolí. In: ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 361

[138] *„Najděte mi člověka, který hledá byt jako Ota s Hankou… rovněž nechápu, jak se dnešní pražáci mohou domnívat, že seženou nocleh v hotelu, když je notoricky známo, že člověk bydlící v Praze se v hotelu hlavního města ubytovat nemůže.“* In: 2/1958 Film a doba s. 133-134

[139] Tamtéž.

místní sukničkář, který se zamiluje do svobodné matky Heleny (R. Olarová)[140]. Divákovy je předložen obraz dvou mladých lidí, jež vyloženě subjektivním způsobem kladoucí důraz na psychologické prokreslení postav přináší obraz rozvíjející se lásky. Kritika přijala snímek velmi vlídně a oceňovala zejména vliv italského neorealismu, jakým se film inspiroval[141]. Ukazuje skutečný život běžných obyvatel Žižkova, jejich problémy a touhy a nepokrytě dokonce i nevěru. Taktéž jako ve *Štěňatech* i tady můžeme slyšet jazzovou hudbu v podání orchestru Karla Krautgartnera a kamera se nebojí ani polonahého ženského těla oděného „pouze" ve dvoudílných plavkách, což ještě umocňuje uvolněnost snímku bez naprosto jakéhokoli výraznějšího náznaku politického podtextu. Film sleduje pouze citový svět dvou hlavních postav, které se sebou svádějí vnitřní boj, avšak nejde o drama s otázkou morální a společenskou jako ve *Třech přáních (1958)* ani drama pochybujícího intelektuála, zda emigrovat na západ či zůstat v zemi, s jehož politickým zřízením, jež si k moci dopomáhá silou a násilím, nesouhlasí, jako v *Občanu Brychovi (1958)* Otakara Vávry[142], ale o vnitřní boj zabývající se čistě citem a rozvíjející se láskou dvou mladých lidí. Citovému zápasu o lásku je tu dán nebývale velký prostor bez jakéhokoli důrazu na ideologické či politické vyznění. Tento uvolněný model citové problematiky dvou mladých lidí doplňuje neustále flirtující Jana Brejchová s Eduardem Cupákem, kdy se kamera nebojí zachytit i otevřené milostné škádlení, což značí další významný posun od ideologicky odbarveného zobrazení mladých lidí.

Obraz mladé lásky podává i symbolicky pojatý film ***Touha (1958)***[143] Vojtěcha Jasného, v němž J. Brejchová s J. Valou prožívají milostný vztah, kdy můžeme vidět i jejich romantické dovádění při koupání v řece. Navíc film ukazuje, že i nejniternější oblast lidského citu může být ovlivněna společenskými vlivy, jejíž vnitřní proces je svázán s osudem člověka, což dobová kritika přijala velmi kladně[144]. O nezkrotnosti mládí pojednával film ***Sny na neděli (1959)***[145] Václava Gajera, jež byl zasazen do rozvíjejícího se

[140] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 397-398

[141] 6/1958 Film a doba s. 418-422

[142] V Občanu Brychovi je mistrně zpracována ona atmosféra strachu a nejistoty vznášející se nad lidmi po celé období 50. let. Pocity nejistoty, neustálého špiclování, kariérismu, útisku, nemožnost říkat pravdu a dobrat se pravdivých informací, kdy se režim snažil mít dohled takřka nad všemi oblastmi lidského života a dopomáhal si k tomu nedemokratickými prostředky, to vše vytvářelo neuvěřitelné ovzduší strachu z neustálých perzekucí vznášejících se nad celou společností. S tímto vším Brych nesouhlasí, odmítá se přidat na jednu či druhou stranu (socialismus x západní kapitalismus) a domácí poměry dokonce odvážně přirovná k období Protektorátu.

[143] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 318-319

[144] Snímek byl považován za odvážný a potřebný experiment mladého režiséra. In: 1/1959 Film a doba s. 61-65

[145] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 295

milostném vztahu dvou pacientů plicního sanatoria Jindry a Jany (E. Cupák, A. Vránová). Ti spolu ze sanatoria utečou a vypraví se na výlet do Prahy, aby si užili chvíle svobody, jaká se jim v uzavřeném nemocničním prostředí nedostává. Avšak Jindra ještě více onemocní a jeho stav se drasticky zhoršuje. V tomto smyslu je v Gajerově snímku patrná i skrytá agitace na to, aby si divák vážil socialistického zdravotnictví. Když si však tento podsunutý stín odmyslíme leží před námi obraz lidí toužících po svobodném ničím neomezovaném životě lemovaném vzájemnou láskou a volností.

Těmito snímky lze doložit, jak období ovlivněné XX. sjezdem KSSS uvolňovalo kulturní atmosféru a politicko-kulturní klima s sebou neslo svěžejší vítr dávající prostor novátorským pojetím filmových děl a námětů. Mladí hrdinové již nejsou uvědomělými svazáky prozpěvující mírové písně, kdy jedinou starostí jest budovat socialismus, a kteří oplývají morálními cnostmi s výhradním zájmem o výrobní problémy, jejichž citový a milostný život u nich takřka neexistuje. Mladí lidí prožívají své citové problémy a lásky intenzivně a otevřeně, hájí svůj vnitřní život před rodiči a celým světem dospělých a nebojí se projevit jako typický mladý teenager – klackovitou řečí, otráveností z okolního světa a zpupností mládí vůči autoritám a zažitým konvencím[146].

2.3.4. Jak rozzlobit mocné aneb Konec jasnovidce a Tři přání

A jak se politicko-kulturní uvolnění projevovalo v novém obraze mládí promítaném na plátno, projevilo se také vznikem několika málo filmů, které si neodpustili trefnou a místy až kousavou satiru do samotného srdce komunistického režimu. A přestože satira patří k nedílné součásti naší kultury, byla léta předchozí nepokrytě dušena despotickým programem socialismu. V tomto období tání se jí však naskytl dlouho kýžený prostor a pootevřených vrátek ihned využila pro svobodnější nádech. Ten se nejvíce projevil ve filmech *Konec jasnovidce (1957)* Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče a *Třech přáních (1958)* J. Kadára a E. Klose[147].

První ze satirických snímků ***Konec jasnovidce*** na malém prostoru (24 minut) brilantně zpracoval popíchnutí stranických a byrokratických struktur[148].

---

[146] 7/1958 Film a doba s. 448-450

[147] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 124 a 322

[148] Ze socialistické byrokracie si utahoval i snímek Zdeňka Podskalského st. *Mezi nebem a zemí (1958)*. Komunální satira z prostředí maloměsta ukazuje zahálčivé úředníky (zapisovatelka si namísto zápisu kreslí, vrátný místo kontrolování průkazů spí) a častou nesmyslnost jejich administrativní práce, jaká ústí až k celoplošné kritice socialistického systému. V něm každý ví, že je něco špatně, ale nikdo se proti tomu kriticky nepostaví, až na postavu V. Brodského, kterého se ředitel úřadu kvůli jeho kritice snaží zlikvidovat. To vše ukazuje na obavy kritiky zdola z toho, aby si to člověk nerozházel tam nahoře. Pokrytectví a neefektivitu systému výstižně popichuje postava M. Kopeckého: *„já jsem jednou svědomitě*

Ve své době šlo o jednu z největších legrací, jaké byly v československém filmu stvořeny. Satira dotýkající se úpadku pracovní morálky znárodněných živnostníků, kdy hlavní hrdina v podání Miloše Kopeckého vlastní jasnovideckou živnost a kvůli zestátnění je nucen zařadit se do socialistického pracovního procesu. Před zestátněním je v jasnovidcově krámě vše elegantní, orientálně vyzdobené a péči o zákazníka věnuje individuální pozornost a odvádí jí naprosto bezchybně. Poté přijde únorový převrat a veškeré soukromé živnosti jsou zestátněny a tomu se musí podřídit i podnikající v okultních vědách[149]. Podnik se promění v obyčejnou kancelář s hromadou administrativy, kostým mága je vyměněn za pomačkaný manšestrový oblek a jasnovidec se tak vizuálně již ničím neodlišuje od ostatních. Jeho práce se stane nedbalou, věštby jsou stručné a často pesimistické. Zákazníci se předbíhají ve frontě, musí vyplňovat řadu nesmyslných dotazníků a celá jasnovidecká profese je zcela transformována do byrokratické šablony[150].

Můžeme tu vidět několik kontrastů mezi byrokracií řízenou státem a soukromou živností prováděnou z čistého zájmu a radosti. V soukromém jasnovideckém krámku vše působí harmonicky, snaží se vyjít vstříc všem zákazníkovým potřebám, aby se cítil zcela spokojeně a ke každému přistupuje navýsost individuálně. Naproti tomu po zestátnění se místo transformuje v nevlídnou kancelář přeplněnou papíry a pracovníky, jež svou činnost odvádějí s nechutí jen aby si svou práci odbyly do skončení úředních hodin. Vše je najednou zahlceno nesmyslnou administrativou a než se zákazník k jasnovidci dostane musí vyplnit řadu absurdních formulářů a informací – např. kdy utrpěl spalničky apod.

Popíchnutí neujdou ani stranické organizace, ty zosobňuje zřízení Ústředí okultních pracovníků či vydání dekretu o začlenění jasnovidců, ježibab, hypnotisérů a krysařů do sektoru místního hospodářství, což samo o sobě působí velice humorně. Recesí si políčí i na socialistický tisk a úderná hesla, což reprezentuje fiktivní časopis Jasnovid. Ten doprovází úvodníky typu: *Za vyšší obsahovost věštby*, zesměšňující všudypřítomný apel stranických orgánů na zvyšování výroby a ideologického uvědomění obyvatelstva a článek doprovází vtipně vyznívající fotografie manifestujícího M. Kopeckého držící transparent s nápisem: *Jasnovidec náš vzor*. Ten si lze vyložit jako

---

úřadoval celej den, no a? Co myslíte, že se stalo? Nic. Ještě jsem si vyvrtnul nohu, když jsem šel domu. Teď si dávám pozor, aby se to neopakovalo."

[149] Už jen samotné jasnovidectví dosazené v plnohodnotnou živnost provokovalo stranické představitele jakožto profese nepatřící do sociálně demokratického schématu chápání světa. Socialistický způsob života měl být silně racionalizován a vycházet měl výhradně z vědeckých poznatků, kde nebylo místa pro cokoli iracionálního. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek I… c.d., s. 61

[150] ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy… c.d., s. 79-80

paralelu na všudypřítomně omývané *SSSR náš vzor* – takřka dokonalá satira na neomylnou prozřetelnost komunistické strany, jakou navíc umocňuje samotná postava jasnovidce. Rovněž rozesmějí výchovně působící nápisy hlásající: *kouření úředně zakázáno*, který stejně všichni porušují anebo provokativní hesla dotýkající se cenzury: *Co nenajdete v denním tisku, dozvíte se u nás* anebo: *Mějte v pořádku spořitelní knížku, a spořitelní knížka udrží v pořádku vás*.

Vedle narážek na úpadek morálky státních pracovníků nechybí i poukázání na cenzurní zásahy a zamlčování pravdivých informací, jaké si vláda s libostí upravuje dle svého, což bylo pro padesátá léta takřka typické. Nefunkční soukolí byrokratizace je tu zachyceno v bravurním humoru především tím, že sám jasnovidec v úřední funkci náhle pozbývá svých schopností a stane se z něj cynická postava plnící normy linkované shora. Tato satira svým humorem kriticky poukazuje na prohnilost státního zřízení a svou výmluvností míří až na ta nejvyšší místa. To zákonitě vyvolalo pozornost státních představitelů, které snímek rozlítil tak, že byl téměř na šest let zakázán a do distribuce navrácen až politicko-kulturním uvolněním počínajícím rokem 1963[151].

A naprosto stejný osud, jaký postihl Svitáčkův snímek, čekal i druhé mistrně satirické dílo - ***Tři přání***. Bravurně provedená společenská satira režírovaná známým duem E. Klos a J. Kadár byla natočena podle divadelní hry Vratislava Blažka[152]. Svým pojetím mířila do morálního společenského svědomí a stavěla před diváka otázku, jak vlastně může člověk žít v socialismu šťastný a spokojený život. Rozruch a následný zákaz díla byl způsoben tím, že ona společenská kritika směřovala do samotných principů socialistického systému a dotýkala se tak nejvyšších stranických míst[153].

Vyprávění o mladém manželství Petra a Věry Holečkových (role ztvárněné jugoslávskými herci Radem Markovičem a Tatjanou Beljakovou) žijící v neustálém nedostatku peněz, a mívající časté neshody, jako vystřižené z

[151] Konec jasnovidce na čas pozastavil kariéru obou režisérů. Ti se mohli k natáčení vrátit až r. 1962 krátkometrážním snímkem *Žárlivost* a celovečerní film byl V. Svitáčkovy umožněn natočit až r. 1965, avšak jednalo se o dílo vskutku kultovní: *Kdyby tisíc klarinetů*.

[152] Divadelní hra s lehce odlišným názvem *Třetí přání* měla premiéru 5.6. 1958 v divadle ABC v obsazení M. Macháčka, E. Krumbachové, R. Hrušínského, J. Beka a V. Pixy. Po zákazu, který filmové provedení postihl, se však divadelní inscenace hrála i nadále, neboť si komunističtí funkcionáři uvědomovali, že film se jakožto masový prostředek jeví nebezpečnějším nástrojem než hra promlouvající k divákovi z divadelních prken, která navíc neopustí území hlavního města. In: JUST, Vladimír a František KNOPP. Divadlo v totalitním systému... c.d., s. 293

[153] Stejný rozruch vyvolal o sedm let později Zdeněk Podskalský st. svým filmem *Bílá paní (1965)*, který stejně jako Tři přání satiricky popichoval nejvyšší politická místa a samotné základy komunistického systému moci.

rodinného života, naruší událost vsazená do pohádkové zápletky s kouzelným dědečkem (B. Záhorský), jež se mladému právníkovi Petrovi odmění za jeho dobrý skutek - nabídnutí místa v přeplněné tramvaji - formou tří přání. Petr obdrží stříbrný zvoneček a dědečka má za blázna. První dvě přání si odbyde se skeptickou nadsázkou, a když s údivem zjistí, že přání opravdu fungují, začne horečně přemýšlet, jak poslední přání nejlépe využít. Nakonec si přeje spokojený život s Věrou a kouzelný zvoneček obstará zbrusu nový byt, Petr je v zaměstnání povýšen, avšak samotný život ve zdánlivém blahobytu se jim začne nemile komplikovat[154].

Díky materiálně bezstarostnému životu vidíme změnu samotného charakteru obou postav. To se projeví např. při Petrově výhře nového spartaka, k níž mu podvodem dopomůže kouzelný dědeček, anebo jeho notováním si s neoblíbeným ředitelem závodu, kvůli čemuž se od nich odkloní i jejich nejbližší přátelé, a Petr je dokonce volán na kádrové oddělení k osvětlení podezřele nabytého majetku. Manželé morálně chřadnou a život se jim najednou začne obracet naruby. Je tu zcela zřejmý osten kritiky směřující na dobovou situaci obyčejných lidí, kteří začínají ztrácet důvěru v socialistické zřízení, což skvěle předkládá manželská debata, kdy Věra na jejich nízkou životní úroveň a Petrův žalostný plat namítne: *„Chudáčku, a tomu ty říkáš socialismus“*, načež Petr reaguje: *„… nikdy jsem ti neříkal, že je, říkám, že bude. A potom si každý bude žít šťastně a spokojeně“*, a na to mu Věra ledově odpoví: *„Potom? Potom už budu stará bába, jenomže já bych chtěla žít spokojeně dnes!“*

To lze chápat jako otevřené narážky na otřesnost hospodářské politiky československé vlády, kdy ekonomická krize lemovala skoro celé období padesátých let a uvrhla většinu obyvatel v hranici hmotné a životní bídy[155]. Tato kritika byla brilantně ztvárněna ve scéně s V. Brodským (postava Karla Pokorného), který v televizní soutěži o nové šaty popisuje, co by se na šatech, o které se soutěží, dalo vylepšit. Jeho výstup je změněn v alegorii, kdy se šaty stanou pouhým symbolem pro nehospodárné vedení státu zosobňovaném slovy: *„Až se naučíme šetřit všude na správném místě, budou takovéhle šaty o polovinu lacinější… kdyby se šetřilo na správných místech, nemusí se pak šetřit na šatech“*. Vyslovená pravda o stavu našeho hospodářského systému vyvolá velký ohlas u publika, avšak nese s sebou i nelibost režie a samotného moderátora, který se jeho výstup snaží zastavit, protože by z toho mohli být problémy. Slova celospolečenské kritiky zasahující do nejvyšších míst narážejí na ekonomické selhání režimu v oblasti hospodářství, který raději pumpoval

[154] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 322

[155] PERNES, Jiří. Krize komunistického režimu v Československu v 50. letech 20. století… c.d., s. 50-56

finance do armády, než aby nakrmil hladovějící lid[156]. Karlův výstup posléze režie utne, aby nezpůsobil ještě více rozruchu. V šťastné socialistické společnosti přec není místo pro troufalou vnitrostátní kritiku z úst obyčejného řadového úředníka. V souvislosti s touto scénou a dobovou situací nehospodárnosti režimu výmluvně koresponduje vzpomínka Josefa Charváta: *„Není pivo, nejsou brambory, není mléko, občas se nedostane chleba, začali nám vypínat proud – ale celý den se trénuje na vojenskou parádu. V Holešovicích se co chvíli zastaví provoz, aby tanky mohly jezdit ulicemi nahoru a dolů.“*[157]. Plýtvání prostředky tam, kde to není potřebné tak nabývá až drasticky realistických podob.

V díle je taktéž jasně zřetelná narážka na další obrovský dobový problém – beznadějnou bytovou krizi[158]. Ta je tu zachycena navýsost nápadně, kdy se pětičlenná rodinka dělí o dvoupokojový byt spolu s babičkou a dědečkem, ti bydlí v kuchyni a jejich syn s manželkou a malým vnoučkem v ložnici, což tehdy představovalo životní situaci drtivé většiny mladých manželství[159].

Ve Třech přáních vidíme i jistý paradox: čím více peněz, majetku a vyššího postavení mladý pár získá, tím více Petr pociťuje vnitřní nespokojenost, kdy se v něm probouzí lidské svědomí, že vše nabyl podvodným jednáním, a najednou chce svůj starý život nazpět. Klíčový okamžik přijde v závěru filmu, kdy má být jeho přítel Karel vyhozen z podniku kvůli svému výstupu v televizním vysílání. Odůvodněním je ztráta důvěry v jeho osobu jeho nepokrytou celospolečenskou kritikou. O schizofrenním jednání soudruhů typu: *myslíme si jedno, poslušně konáme druhé*[160], vypovídá scéna z podnikové porady, kdy se

[156] Situace byla nejhorší v první polovině 50. let, na jejich konci se počínala zlepšovat, avšak stále trvalo neustálé napětí mezi příjmy obyvatel a fondy spotřebního zboží. Vstup do konzumní společnosti se dařil až počátkem 60. let, kdy postupně narůstaly platy a zlepšovala se životní úroveň obyvatel. In: KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy... c.d., s. 70-75

[157] Vzpomínka J. Charváta ze 7.5. 1953. In: CHARVÁT, Josef, SEDLOŇOVÁ, Miroslava, ed. Můj labyrint světa… c.d., s. 271-272

[158] Tehdejší situaci popisuje i J. Škvorecký: *„V zemi se obytné domy téměř nestavěly, v přidělování bytů kvetla fantastická korupce, a jediná naděje na vlastní byt pro mladé manžele příliš často spočívala v tom, že dědeček a babička umřou.“* In: ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy… c.d., s. 76

[159] A že byla bytová krize nesmírný problém táhnoucí se až do poloviny 60. let jež se nedařilo vyřešit skvěle ukazuje i snímek *Lásky jedné plavovlásky (1965)* M. Formana, kdy ve výtečné závěrečné scéně musí V. Pucholt nocovat v posteli společně s rodiči (M. Ježková, J. Šebánek), protože ho matka odmítá nechat v jedné místnosti s onou plavovláskou (H. Brejchová), která za ním přijela a nikde v bytě pro ní není místo. Celá tato situace nabídne rodinný dialog vyšperkovaný k absurdní grotesknosti.

[160] Nálada doby je skvěle vykreslena i ve scéně, kdy jdou podnikový pracovníci povinně manifestovat. Transparenty s nápisy: *Zvyšujeme produktivitu práce* komicky kontrastují s otrávenými obličeji, kdy si každý hledí svého a jen nenadšeně plní nařízení shora. Od r. 1957 strana spouštěla kampaň na zvýšení efektivnosti výroby a vyzývalo se k pracovní aktivitě.

Petr snaží svého přítele zachránit a přesvědčit ostatní podnikové funkcionáře. Ti s Karlovou kritikou soukromě souhlasí, ale nikdo se neodváží za vyslovenou pravdu oficiálně postavit. Strachu z následků, jaké by mohly s projevem nesouhlasu s oficiální linií přijít, ještě nasadí korunku slova ředitele podniku: *„ostatně nezáleží na tom, co řekl, ale co mohl říci.“,* a věc se snaží rychle smést ze stolu a neušpinit si tak vlastní ruce. Všichni si uvědomují, že jde o vyšší zájmy a vystoupit proti nim by znamenalo risk vlastního zničení[161].

Petr chce křivdu napravit a na pomoc si zavolá pohádkového dědečka, ten je ochoten Karla zachránit, avšak jen za cenu neblahých následků. To Petra staví před morální dilema, zda zachránit přítele, postavit se za správnou věc a ohrozit svůj vlastní život anebo se o přítele nestarat a nevystavovat se hrozícím problémům. Při morálním dilematu v kruhu rodinné porady jsou zpočátku všichni odhodlání Karla zachránit, avšak při poznání hrozících následků ucouvnou. Otázka zazvonit či nezazvonit a postavit se tak komunistickém systému zůstává v závěru filmu nerozluštěna. Tím sahá divákovi ještě hlouběji do svědomí a nutí ho k vlastnímu zamyšlení. Vnitřní morální dilema výmluvně ilustrují Petrova závěrečná slova: *„Jaký já býval charakter, dokud jsem chodil pěšky...“*

Téma hledání štěstí, řešení manželských konfliktů i lidské touhy po majetku a bohatství tu zůstává nadčasové spolu se soubojem lidského svědomí o to, co je správné. Dobovou atmosféru dotváří společenská situace, v jaké nebylo místa nejen pro pohádky, ale ani pro vyjádření odlišných názorů, než jaké jsou oficiálně uznávány stranou. Tuto odvážnou celospolečenskou kritiku reálného socialismu a lidské morálky mohla jen stěží zamaskovat pohádková nadsázka, do které byl příběh zasazen. Snímek napadající neochotu vládních představitelů k vlastní sebekritice byl při svém prvotním promítání v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici nekompromisně sťat a jeho veškerá distribuce byla zakázána. Dobovou aktuálnost s kousavou satirou v tomto filmu bych rád zakončil dědečkovými slovy na Petrův dotaz, co by to udělalo, kdyby si přál zámek, jež vystihují tehdejší dobu: *„Zámek? To jo, to bych mohl... ale to by ti ho sebrali pro rekreanty.“* Popichování režimu třikrát hurá! Ten si to však dlouho nenechal líbit a nad politicko-kulturním uvolněním za začala stahovat mračna. O tom však v následující kapitole.

Avšak morálně politické faktory, jaké před lety ještě úspěšně fungovaly, ztrácely na účinnosti a projevovala se deziluze obyvatel ze socialistického hospodářství. In: KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy… c.d., s. 67

[161] Musíme mít na paměti, že po celé období komunistického režimu probíhaly čistky a kádrové prověrky spolehlivosti v nichž strana razila heslo: „očistit státní aparát od všech politicky nespolehlivých živlů“, a každého, kdo projevil nesouhlas s tím, co oficiálně hlásí strana, čekaly nemilé problémy. In: PERNES, Jiří. Krize komunistického režimu v Československu v 50. letech 20. století… c.d., s. 175

3. Opětovné tuhnutí 1959-62

Následující období vymezené lety 1959-1962 poměrně kontrastovalo s tím, co v sobě nesl rok 1956. Ten byl v socialistickém světě přelomovým a vládní představitelé byli nuceni k revizi dosavadních pravd a hodnot stojící tváří v tvář vzedmuté vlně liberalismu. Stal se však také něčím, co stranickou moc v Československu přimělo k schizofrennímu chování projevující se v politicko-kulturní sféře. Probíhala celá řada protichůdných procesů, kdy utažené písty kultury povolovaly a kultuře bylo postupně dáváno vícero prostoru, aby mohla vystoupit z mdlé šedi předchozích let, avšak na druhé straně se režim bál liberálnějšího pojetí socialismu a snažil upevnit svou moc. Po krátkém uvolnění se tak opět více přimykal k Moskvě a tyto tendence se projevily v následnému obratu od uvolněnějších vyhlídek, jež pohřbily naději na širší liberalizační proces. Byl vyhlášen směr k dovršení kulturní revoluce a výstavby socialismu a byly plánovány vize k nastolení nástupu ideální komunistické společnosti[162].

Liberalizační pohyb ve společnosti typický pro období let 1956-1958 odstartoval opětovné utužování politicko-kulturních poměrů, jaké lemovala kampaň proti tzv. revizionismu[163], kdy tento termín přirostl k ústům takřka všem vedoucím soudruhům. To se nejvíce promítlo na XI. sjezdu KSČ konaném v červnu 1958, na kterém vládnoucí představitelé vyhlásili úkol dovršení výstavby socialismu. Referát A. Novotného zdůrazňoval rozšíření komunistických idejí do všech složek kultury a překonání doposud přetrvávajících vlivů buržoazní ideologie. Byla vyjádřena nespokojenost téměř se všemi odvětvími kultury, nad nimiž měl být zesílen politický dohled. Všestranně se proklamoval již zmíněný boj proti revizionismu, s nímž souviselo odmítnutí politického vývoje v Jugoslávii, která byla označena za revizionistické centrum a měli s ní být přerušeny veškeré politicko-kulturní styky[164]. Režim se chystal pro zásahy do kulturního i politického života, a to se neobešlo bez nepříjemných změn, neb když se kácí les, létají třísky.

---

[162] RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu… c.d., s. 162-163

[163] Šlo o termín, který v sobě nesl všestrannou použitelnost. Komunističtí funkcionáři ho s chutí užívali v těch případech, kdy hrozil odklon od marxisticko-leninské ideologie a metod, a byly tak ohroženy politické a společenské pořádky socialistické společnosti cizími vlivy. Termín revizionismus se objevil zkrátka vždy, když se režim obával oslabení své vlastní moci vlivy zvenčí. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek II… c.d., s. 776-777

[164] Titova Jugoslávie se vymanila z vlivu Moskvy, čímž si znepřátelila celý východní blok. Jugoslávie dala svou vůli jít vlastní cestou najevo na VII. Sjezdu svazu komunistů Jugoslávie v dubnu 1958. SSSR tento krok nesl velmi nelibě a spolu s celým východním blokem s Jugoslávií takřka přerušil veškeré styky. Československo dokonce po celý rok 1959 zastavilo

3.1. Stíny Banské Bystrice

V letech 1959-1962 opět nastalo v Československé kinematografii to, co bylo charakteristické pro první polovinu padesátých let – v kinech převažovala díla z východního bloku, což v sobě neslo ideové ozvěny z obav přílišné liberalizace kultury. To se ovšem projevilo i na návštěvnosti kin, ta počala klesat, což bylo způsobeno úbytkem západních snímků promítaných v kinech v důsledku opětovného politicko-kulturního tuhnutí[165]. Vedoucím funkcionářům se nelíbilo, že v kinech dominují snímky ze západu, jejichž převahu vnímali jako potenciální nebezpečné ovlivňování ideologického zdraví socialistického občana. Mladý člověk se v těchto filmech setkává s obrazem západního života, a to může negativně zdeformovat jeho postoj k domácím poměrům. Schylovalo se tak k bouři nad československou kinematografií.

Na únor 1959 byl plánován I. festival čs. filmu v Banské Bystrici, kde měly být vyzdvihnuty úspěchy naší kinematografie[166]. Ve stínu politicko-kulturního utužování se však festival změnil v otevřený ideologický útok státních představitelů na čs. film. Nestravitelné pro ně byly množící kritické tendence, jaké se ve filmové tvorbě objevovaly a znamenaly rostoucí nezávislost tvůrců na centru politické moci[167]. Festival se tak stal čistě ideologickým nástrojem v rukou KSČ a mnohé snímky tonuly pod palbou nemilosrdné kritiky, padaly zákazy a soudy, vše pod mračnem ideologických frází komunistických obránců socialistické kultury.

Dílům se vytýkaly liberalistické tendence, snaha o bezideový atraktivismus, sklony k apolitičnosti a trestuhodný únik od závažných společenských problémů současnosti, rozšiřování beznaděje lidského údělu v reálném socialismu, přílišný individualismus a černý pohled na společenský život. Nechyběla taktéž obvinění z „oblíbeného“ revizionismu - to vše bylo patrné i z referátu ministra školství a kultury Františka Kahudy: *„objevuje se snaha stavět umění proti ideologii, vydávat ho za oblast nezávislou na politickém boji. Příznačným jevem těchto snah je např. silné pronikání naturalismu do uměleckých děl, oprašování starých a překonaných uměleckých mód, soustředění na výraz životních pocitů lidí stojících stranou současného života,*

---

turistické zájezdy do této balkánské země. In: KAPLAN, Karel. Kořeny československé reformy 1968. Brno: Doplněk, 2000. Knihy dokumenty. ISBN 80-7239-061-9. s. 46-49

[165] SKOPAL, Pavel. Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970... c.d., s. 108-109

[166] Festival se konal od 22. února do 1. března 1959.

[167] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968. Společnost a moc. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-87029-31-2. s. 296-298

takové tendence mohou snadno přerůst v otevřený revizionistický projev.“[168] Ministr Kahuda navíc vyhlásil úkol: *„očistit program kin od braku a zvýšit ideovou účinnost filmu“*, jehož cílem bylo dovršit kulturní revoluci, která na půli cesty málem selhala[169].

Mocným též vadilo, že z 24 filmů vniknuvších roku 1958 se jich 22 zabývá okrajovými a nepodstatnými problémy (což ve skutečnosti nebyla pravda, ta však byla zkreslena ideologickou optikou) a chybí díla ukazující zápas přeměny společnosti v společnost socialistickou. Filmy rozdělila dle jejich ideového přínosu a skoro pomíjela hodnotu uměleckou. Např. díly průměrnými, jež dostály jen nepatrné kritice byla *Žižkovská romance*, *Občan Brych* a *Touha*, která byla označena za ideově nedomyšlený film. Za snímky se slabou uměleckou hodnotou soudruzi pojali Podskalského satiru *Mezi nebem a zemí* a *Cestu zpátky* V. Kršky. Do nejhorší skupiny patřily filmy s výraznými nedostatky ideového rázu. To ponejvíce odneslo čtvero děl: *Tři přání* J. Kadára a E. Klose, *Zde jsou lvi* Václava Kršky, *Konec jasnovidce* V. Svitáčka a *Hvězda jede na jih* O. Lipského. O nich bylo rozhodnuto neuvést je do kin a stáhnout z distribuce – jinými slovy byly zakázány[170].

Tři přání a *Konec jasnovidce* byly vnímány jako jasný projev revizionismu v umění a o Třech přáních dokonce vznikla samostatná zpráva ÚV KSČ. Uvádělo se v ní, že místo původní myšlenky, jež měla být satira na maloměšťáctví, se film uchýlil k celkovému pomlouvání a zesměšňování státního a společenského zřízení. Původní scénář se navíc vůbec nelíbil cenzorům z Hlavní správy tiskového dohledu[171] a autoři i s barrandovským

[168] ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 340

[169] KLIMEŠ. Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959. In: Iluminace, roč. 16 (2004), č. 4 In: Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu = the journal of film theory, history, and aesthetics. Praha: Národní filmový ústav, 1989-. ISSN 0862-397X. s. 134

[170] Režimu vadilo, že tvůrci svými snímky zveřejňují své vlastní soudy a pohledy na společnost a odbourávají tím oficiální stranickou platformu. Ta disponuje představou, která není skutečným obrazem české společnosti, ale pouze tím, jakou by jí vládnoucí vrstva chtěla mít. Tento ideologický model však nikdy nemohl postihnout realitu a vytvářel o ní falešné vědomí, což vedlo k úpadku schopnosti rozlišovat pravdu od lži. Z toho důvodu se filmy jako Tři přání, Škola otců, Zde jsou lvi či Velká samota dostávají do rozporu s ideologickým aparátem moci, který jim nemůže odpustit, že uvádějí v pochybnost její vlastní ideologický model. In: ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 344-345

[171] Zkráceně HSTD: cenzurní instituce z let 1953-1967. Byla jedním z cenzurních orgánů a vykonávala dohled nad veškerou mediální tvorbou. Hlavní odpovědnost nad sdělovacími prostředky však spadala pod kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ a kulturní radu ÚV KSČ. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek I… c.d., s. 353-354

vedením jednali za jejich zády při realizaci celého filmu[172]. Film byl dán do výroby bez toho, aniž byl nejvyššími místy odsouhlasen a při jeho předložení umělecké radě byl všemi nadšeně přijat, avšak panovaly obavy o jeho budoucnosti, a to samo o sobě předvídalo jeho neblahý osud[173]. Individualismus, sobectví a byrokratismus tu byl vyobrazen jako produkt socialistické soustavy, a ne jako přežitek z buržoazní éry, a částka 3 milionů korun, jakou snímek stál, byla jata jako vyhození peněz za revizionistický zmetek[174].

Další odsouzený film *Zde jsou lvi* měl nahrávat maloburžoazii a individualismu a díky přílišnému zobrazení nedostatků socialistického života vyznával jako vyložený nesouhlas se státními institucemi[175]. *Hvězda jede na jih* byla označována za naprostý měšťácký kýč s nulovou uměleckou hodnotou a celý štáb s herci i orchestrem Karla Vlacha byl osočen z toho, že si zdarma a za státní peníze prožili dovolenou v malebném přímořském letovisku[176]. Ve světle těchto soudů hrál roli i zvláštní faktor: byl jím jugoslávský motiv. Tři přání reprezentoval pár jugoslávských herců a Hvězda jede na jih byla česko-jugoslávskou koprodukcí s dějem odehrávajícím se v Jugoslávii. Celá tato zaujatost ležela v silném ochladnutí sovětských vztahů s touto zemí, kdy se její vůdčí představitelé rozhodli jít svou vlastní cestou socialismu, mimo sovětský vliv, čímž silně rozlítili SSSR a vysloužili si ostrou kritiku, přerušení vztahů a nesmělo chybět ani oblíbené obvinění z revizionismu. A mimo nezůstalo ani Československo, které nezapomnělo poslušně následovat svůj východní vzor a na Jugoslávii nazíralo stejnou optikou.

---

[172] Tvůrci se během realizace snímku snažili cenzurní orgány uklidňovat slovy, že pohádkový rámec dá kritizovaným scénám úplně jiné vyznění a slibovali, že ve scénáři provedou několik změn, to se však nestalo a tvůrci si film de facto natočili dle svého. Elmar Klos dokonce před počátkem natáčení na schůzi s HSTD prohlásil, že scénář k filmu schválil sám člen politbyra ÚV KSČ Jiří Hendrych, což ve skutečnosti nebyla pravda a soudruhy z HSTD to uvedlo ve zmatek a trvalo jim, než zjistili pravdu. To jen ilustrovalo, jak si tvůrci od samého počátku počínali na vlastní pěst. In LUKEŠ, Jan, ed. Černobílý snář Elmara Klose. Praha: Národní filmový archiv, 2011. Knihovna Iluminace. ISBN 978-80-7004-145-1. s. 73-74

[173] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968... c.d., s. 300

[174] KLIMEŠ. Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959… c.d., s. 156

[175] Zajímavé je, že předfestivalová kritika film přijala velmi vlídně a chválila především jeho odvahu ukázat palčivé problémy doby v nesmlouvavě reálném zobrazení: *„povinností umělce je přijít a zasáhnout problém dřív, než ho začne řešit stranické či vládní usnesení“,* uváděla slova kritika Pavla Kohouta. In: 10/1958 Film a doba s. 703-705

[176] KLIMEŠ. Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959… c.d., s. 150

Společenská kritika ve filmech *Škola otců*, *Zářijové noci* a *Velká samota*[177] také nezůstala bez povšimnutí, a i ony byly označeny za kolísavá díla a z distribuce postupně vyřazovány. Pozoruhodné bylo, že všechny osobní výtky proti tvůrcům byly zprvu obaleny do bodré přátelské domluvy, kdy se je nikdo neodvážil obvinit z vědomé protistranické činnosti. To se však po konci festivalu záhy změnilo a počaly padat tresty. Letité kreativní duo Kadár/Klos dostalo dvouletý zákaz tvorby a po jeho vypršení jim bylo doporučeno natočit budovatelský film o úspěších socialistického lidu. Václav Krška byl nucen odejít z Barrandovských studií a rozehnána byla skupina tvůrců Feix-Daniel[178], tvůrčí distanc dostal taktéž Vladimír Svitáček a Vratislav Blažek. Otřes se nevyhnul ani vedení čs. filmu v Barrandovských studiích, kdy byli dosavadní ředitel státního filmu Jiří Marek a ředitel Barrandova Eduard Hofman vystřídáni osvědčenými svazáky Josefem Veselým a Aloisem Poledňákem. Rovněž se zpřísnil dohled nad filmovými scénáři a ideovými prověrkami. Stranický aparát chtěl mít na významných kulturních postech spolehlivé a ideově osvědčené lidi[179]. Průvodním jevem v důsledku festivalu bylo také znatelné názorové obrácení filmových kritik. To bylo nejvíce patrné na redakci odborného časopisu Film a doba, který dříve mnoho novátorských snímků vychválil, avšak po banskobystrickém zásahu se směr otočil a za své bralo pořekadlo: kam vítr, tam plášť[180].

3.2. Vstříc k dovršení kulturní revoluce

A že se kampaň za dovršení socialismu rozjela ve velkém svědčí i změny, které se děly v celé sféře kultury, a především v těch oblastech, odkud se

[177] Snímky *Škola otců* a *Zářijové noci* již byly ověnčeny státní cenou filmové kritiky, proto se jim nejostřejší útoky banskobystrických ideologů vyhnuly. To *Velká samota* měla jiný osud. Film ukazoval katastrofální důsledky násilné kolektivizace zemědělství na venkově a zpochybňoval tak celý model komunismu. V období festivalu byl film ještě ve výrobě a L. Helgemu bylo nařízeno vystřihnout závěrečnou scénu a změnit závěr filmu tak, aby vyzněl více pozitivně a nebarvil socialistické zřízení do tak kritického hávu. In: SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. Venkov v českém filmu 1945-1969… c.d., s. 300-306

[178] Šlo o tým dramaturgů ve složení: Karel Feix, František Daniel, Jiří Brdečka, Otto Zelenka, František Pavlíček a Jaroslav Dietl. Skupina se podílela i na tom, že se satira *Tři přání* dostala do výroby, což byl jeden z prohřešků, kterých se jako dramaturgové dopustili.

[179] ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 341

[180] Naprostý souhlas se závěry I. filmového festivalu spolu s odsouzením mnoha snímků z let 1957-58 dokládají např. články *Blíž k životu našich dnů* Stanislava Zvoníčka (In: 4/1959 Film a doba s. 217-219) či *Poučení z Banské Bystrice* od téhož autora (In: 5/1959 Film a doba s. 298-305), jež zpětně kriticky hodnotil filmy dřívějšího období a zdůrazňoval, že ideologická uvědomělost tvůrců má být výchozím bodem pro tvůrčí práci. Jako vzorové příklady hodné navázání byly vychvalovány budovatelské agitační snímky jako *Boj skončí zítra (1950)*, *Pan Novák (1949)*,*Vzbouření na vsi (1949)*, *Pětistovka (1949)* anebo *Únos (1952)*.

stranický aparát obával kritiky zevnitř. Odsouzení ze snahy o liberalizaci se dočkal i II. sjezd československých spisovatelů z dubna 1956, v němž straníci viděli původní výtrysk neblahého vývoje posledních tří let, a kritika zaútočila i na literární časopis Květen, který se stal symbolem onoho kulturního tání druhé poloviny padesátých let[181]. Ten musel být zastaven a docházelo k hromadným personálním změnám v mnoha kulturních odvětvích. Ty postihly především nakladatelství Čs. spisovatel, Národní divadlo, Literární noviny a nevyhnuly se ani Akademii věd či Československé televizi[182]. Režim si posvítil i na několik nepohodlných autorů a odsouzení se dočkala díla Františka Halase a Franze Kafky, mezi nimiž však vyčnívalo vyobcování Škvoreckého románu *Zbabělci* z domácí literatury, kvůli kterému byla dokonce konána samostatná schůze ÚV KSČ[183]. Celou kampaň za dokončení kulturní revoluce završil okázalý Sjezd socialistické kultury konaný v červnu 1959[184], jímž symbolicky vrcholil proces utužování kontroly kulturního života, což v červenci následujícího roku zpečetilo přijetí nové ústavy, která deklarovala konečné vítězství socialismu v Československu[185].

Zajímavé však bylo, že i přes nepříznivý politicko-kulturní obrat a opětovné zesilování ideového dohledu začíná v československé kultuře bujet cosi, co se s nevídanou vervou stane symbolem let šedesátých - vznikají divadla malých forem, s nimiž se počátkem šedesátých let doslova roztrhne pytel a na síle začíná nabývat populární kultura mladých lidí. Množí se domácí tvorba jazzové a moderní taneční hudby a o slovo se začínají hlásit mladí začínající umělci. To jen dokazovalo, že přes veškeré úsilí moci byl návrat k politicko-kulturním poměrům před rokem 1956 zkrátka nemožný. Tento rok natolik

[181] Nonkonformní moderní tvorba s prvky kritiky se nehodila do rámce socialistického umění. Trnem v oku byl tzv. květňácký program „poezie všedního dne“ a prostor, jimž časopis dával příležitost k liberálnějším vyjádřením mladých tvůrců, a zvláště satiře, která ve své době suplovala za otevřenou společenskou kritiku. Pro ilustraci toho, čeho se režim obával, uvádím slova Jiřího R. Picka, který proslul svou odpovědí na otázku, jakým směrem by se měl ubírat obrozený socialismus, řekl: *„Daleko od Moskvy“.* Tyto projevy nesouhlasu s komunistickou mocí přirozeně nebyly režimu po chuti a v rámci kampaně za dovršení socialismu neváhal časopis rozmést. In: Časopis Květen a jeho doba... c.d., s. 58 a 68-69

[182] KLIMEŠ. Ivan. Filmaři a komunistická moc v Československu: Vzrušený rok 1959… c.d., s. 133-134

[183] O *Zbabělcích* se na oné schůzi Jan Drda vyjádřil, že byl nucen knihu znechuceně odložit, naopak se tu Škvoreckého zastával Jan Otčenášek a Vilém Závada. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek II… c.d., s. 819-820

[184] Sjezd nápadně připomínal obdobný sjezd socialistické kultury konaný v dubnu r. 1948.

[185] RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu… c.d., s. 173

poznamenal kulturní život, že jeho ducha již nebylo možno zničit[186]. Mladí se ohlašovali ve všech kulturních sférách a přinášeli nový svěží vítr, jaký bránil ideologické snaze režimu reálně dovršit kulturní revoluci. Mladá generace umělců přicházela s novými výrazovými prostředky, navracela se k moderně a zaměřovala se především na vnitřní život člověka. Doba jim však příliš nepřála a jejich myšlení a tvorba neodpovídali oficiální kulturní politice, potýkali se s odsudky a zákazy a byli vystavování odmítnutí a kritice vyšších míst. Avšak na kulturní život měli nezaměnitelný vliv a onen příval měl brzy napovědět, že se síla mladé generace nedá zastavit.

Co se týče samotného čs. filmu, v tom se ve stínu změn způsobené pod ideovým tlakem odehrál úhyb k látkám životně okrajovým a myšlenkově nenáročným s uvadajícím uměleckým zpracováním. Ironií bylo, že díla odsouzená na banskobystrickém festivalu většinou splňovala pravdivé zobrazení současného života a společnosti, avšak ideologický despotismus vládnoucí vrstvy nedokázal takovouto skutečnost zkousnout a zachoval se tak, jak se totalitní režim v obdobných situacích zachová. Zvýšený ideový dohled a neustálé prověrky vedli tvůrce k opatrnosti a takřka k autocenzuře. Vyřazovala se celá řada námětů, hledaly se jednotlivé chyby a protistátní narážky ve scénářích, revidoval se každý dialog a koumalo se, kde je možno u mocných narazit, a za každou kritikou se hledala skrytá revolta proti společenskému řádu.

Sami tvůrci se zkrátka báli svobodněji tvořit, což nápadně připomínalo atmosféru první poloviny padesátých let. Opět vznikaly filmy s budovatelskou tématikou vyzdvihující lidskou práci, ideologickou uvědomělost společnosti a díla s morálně napravenou mládeží. Avšak i přesto si tvůrci zachovali jistou autonomii a díla byla často výsledkem ústupků a kompromisů. Téma budovatelské práce tu už nebylo chápáno jen jako jediný existenciální cíl člověka, tvořilo však důležitý rámec společensky prospěšné činnosti, v němž se mohly odehrávat příběhy jednotlivých postav, jejich dramat, problémů a lásek. Člověk v něm mohl žít svůj vlastní život, ten byl však upozaděný prospěšností kolektivu a vyměřený pouze tak, aby nevybočoval ze socialistických konvencí[187]. A pokud se nějaký snímek výrazněji lišil byl považován za dozvuky předešlých let před Banskou Bystricí[188].

---

[186] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968... c.d., s. 327

[187] ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 352-355

[188] Tím byl třeba snímek Jiřího Weisse *Taková láska (1959)* vyprávějící o studentce, která si kvůli nešťastné lásce k profesorovi a následnému vyobcování okolím ze společnosti vezme život. Film vyvolal obrovskou bouři negativních reakcí, byl nařčen z revizionismu a individualismu a šíření špatných nálad a taktéž z toho, že podobné zavržení jednotlivce

Mezi příkladné filmy propagující socialistický způsob života tohoto období patří např. *Slečna od vody (1959)*[189] B. Zemana o mladé dívce, která se uleje z práce, avšak svodům mamonu odolá[190], anebo *Žalobníci (1960)* Ivo Nováka, kde mládež vystupuje proti pokrytectví a špatné morálce starší generace a sama se staví do role ideově vyspělé mládeže[191]. Poplatným filmem bylo i *Procesí k panence (1961)* V. Jasného popisující vstup vesnických zemědělců do družstva, byť snímek vystupoval jako komedie zabalená v hávu agitace. Scénáristicky musel přispět i V. Blažek, jenž své ideové provinění filmem *Tři přání* odnesl dvouročním zákazem tvorby a musel to napravit budovatelsky vděčnou agitkou M. Makovce *Chlap jako hora (1960).* Ta zdůrazňovala onu sílu socialistického pracovního kolektivu, ve kterém není místo pro podvratný individualismus a nostalgicky připomínala budovatelské filmy první poloviny padesátých let. Vděčně pohodovými snímky byly též *Tři chlapi v chalupě (1962)* J. Macha anebo *Král Šumavy (1959)* K. Kachyni. Díla vznikající v tomto období tak oplývala schizofrenním stavem, kdy se tvůrci poučili z dramaturgických chyb předchozích let, avšak znovu byli tlačeni do mantinelů ideově vyhraněných děl. Ono násilné umlčení však naštěstí nedisponovalo dlouhou životností, a to se brzy projevilo nástupem tzv. nové vlny filmových tvůrců. To už se o slovo začínala hlásit léta šedesátá.

---

kolektivem přece není v socialistické společnosti možné a přípustné. In: Panorama českého filmu. Olomouc... c.d., s. 112

[189] Ve filmu se objevuje tranzistor s jazzovou hudbou a parta nonkonformních mladých lidí charakterizovaných jako skupina pásků, jejichž svodům mladá dívka odolá. Poukázáno bylo i na kavárnu Vltava jako na místo, kam dochází pochybná mládež - v tomto období v kavárně již probíhaly tzv. *Pondělky s tetou*, což byl literárně hudební pořad M. Horníčka a J. Suchého. Dívka projeví svou uvědomělost na konci dne a za své ulití z práce kajícně roztrhá svůj poukaz k moři, který získala od fabriky, protože ví, že si ho morálně nezaslouží (z výroby se přece neutíká) a navíc najde lásku v poslušném mladíkovi. Oba tvoří vzorný pár jako vystřižený z představy dobrého vkusu a ideálu dvou mladých lidí v duchu socialismu.

[190] Úsměvné bylo, že ač se jednalo o zřetelně agitační snímek propagující pracovní a mravní uvědomělost socialistické mládeže, tak film vyvolal vlnu rozhořčení u ministra kultury a školství F. Kahudy. Ten považoval za nepřípustné, aby uvědomělá mladá dívka byla zobrazena jako flákač ulejvající se ze svých povinností vůči pracujícímu lidu, a navíc aby byla u slušného chlapce uvedena v pochybnost i její počestnost jako „slečny do větru“ (dříve se užíval i výraz „slečna od vody“), což se však samozřejmě nepotvrdilo. Můžeme tedy vidět, že doba byla i na jakýkoli náznak vybočující ze socialistické morálky velice citlivá a konzervativní a tato rigidita se uvolňovala poměrně pomalu. In: ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 369

[191] Snímek vyzdvihuje úlohu mládeže v procesu překonávání přežitků minulosti, což se promítlo do střetu mladých lidí vyrůstajících v socialismu a jejich rodičů pamatujících kapitalismus. Mladí tu jsou zobrazení jako ideově uvědomělí oproti svým rodičům, jež v sobě nesou kapitalistickou minulost (např. rozkrádají družstevní majetek apod.), a důraz je též kladen na sílu kolektivu porážející zákeřný individualismus. In: SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. Venkov v českém filmu 1945-1969… c.d., s. 251-253

3.3. Kde to opět prosakovalo

Filmovou tvorbu po banskobystrickém zásahu čekalo období kvalitativního úpadku a díla byla nucena vznikat pod zostřeným ideologickým dohledem. To se však příliš nepromítlo v zobrazení mladé generace, která si na plátně kin udržela své uvolněnější pozice a získávala stále více prostoru.

3.3.1. Probuzení

A jak se v zobrazení života mládeže projevil výrazný rozdíl pouhých sedmi let od budovatelského nadšení v *Zítra se bude tančit všude* můžeme důkladně pozorovat v celovečerním filmu Jiřího Krejčíka ***Probuzení (1959)***[192]. Ten vypráví o delikventní mládeži (slovy postavy J. Kemra: *„páskové zlodějský!“*), kdy se J. Brejchová z mladistvé delikventky polepší v slušnou spořádanou dívku. Důležitým aspektem filmu je však onen obraz mladých lidí, jakou nám snímek přináší[193].

V hlavních rolích se tu představili tehdy nastupující mladí herci: již zmíněná Jana Brejchová, Petr Kostka, Jiří Kodet, Jan Šmíd a Jiří Štíbr. Film se snaží o podání generační výpovědi mladých žijících v po stalinském období pozvolna se uvolňující kultury, kdy vedle běžné dobové taneční hudby, která tehdy zněla pražskými kavárnami, se filmový skladatel Zdeněk Liška pokusil charakterizovat partu mladistvých nejaktuálnějším hudebním poselstvím – do Československa pozvolna pronikajícím rock´n´rollem. Prvky nové hudby prvně problesknou ve scéně, kdy Jitka (J. Brejchová) po útěku z domova pro mladistvé delikventy oslavuje se svou partou znovunabytou svobodu v taneční kavárně Astra. V ní se mladí baví na rychlou hudbu Krautgartnerova orchestru protkané písní *Mambo, mambo* a uvolněně tančí v duchu rock´n´rollových rytmů[194]. Tato skladba ve filmu zaznívá opakovaně buď jako podkreslení k Tonkovým (Jiří Šmíd) rodinných vztahům, anebo jako Marcelovo (Jiří Štíbr) brnkání na kytaru v obchodní pasáži. Obdobně se opakuje ona rock'n'rollová skladba Krautgartnerova noneta – přestože ji divák poprvé slyší v nákupní pasáži a později v taneční kavárně, z pobrukování Jitky a poklepávání Marcela do stolu lze usoudit, že se jedná o poměrně populární píseň známou tehdejší mládeži.

[192] Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film… c.d., s. 242-243

[193] Mravně narušená mládež svedená na šikmou plochu byla ke konci padesátých let hojně užívaným tématem, kdy morální přestupky, zločiny a poklesky mladých lidí byly motivovány špatnou výchovou, nezájmem rodičů anebo jejich třídním původem. Mimo *Probuzení* jsou takovými filmy např. *Vina Vladimíra Olmera (1956)* V Gajera, *Křižovatky (1959)* P. Blumenfelda anebo *Cesta zpátky (1958)* V. Kršky. In: ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 360

[194] MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. Česká filmová hudba… c.d., s. 236

Avšak naprosto klíčová scéna filmu s rock´n´rollem se však odehrává na vrakovišti, kdy si postava Jitky od Marcela vyžádá „rock“. Jiří Štíbr spustí na oprýskanou kytaru rock'n'rollové tóny a Jana Brejchová spolu s Petrem Kostkou divákovi předvedou typický rock´n´rollový tanec plný křepčení a divokého tanečního výraziva. Tím je na plátno vynesen obraz zábavy a trávení volného času dospívajících pásků vyháněných na okraj společnosti, který dokonale dokresluje atmosféra noci a prostředí automobilového vrakoviště. Tvůrci tím dávají divákovi najevo, že tento nový typ zábavy mladých lidí byl v padesátých letech oficiálními kruhy odmítán a vytlačován na samý chvost společnosti či vůbec nebyl za součást kultury považován. Film byl nasazen do distribuce začátkem roku 1960, kdy doznívaly ohlasy banskobystrické konference a provázely jej negativní odsudky kritiky. Ta v něm viděla nevhodný námět pro socialistickou kinematografii, a především naprosto nepřijatelné zobrazení problematicky narušené mládeže[195]. Oproti kritickým hlasům však vystoupil téměř spontánní ohlas zejména mladých diváků proudících do kin přitahovaných díky samotnému námětu filmu, ale taktéž díky hudbě ve snímku zaznívající[196]. Krejčíkův film se stal obrovským diváckým hitem, a to nejen u nás, ale i zemích tehdejšího socialistického bloku, a z Jany Brejchové udělal mezinárodní hvězdu.

Dílo tak obsahuje generační výpověď mladých, kteří si začínají uvědomovat omezení, v nichž jsou nuceni žít a nebojí se proto tomu protestovat. To se zároveň stává bojem za svobodu projevu, ať už vlasy na emana, páskovským oblečením, tak i horováním za rock´n´roll a vzdorovitým chováním vůči dospělým autoritám[197]. Vedle Makovcova *Snadného života* tu rock´n´rollové rytmy zaznívají o mnoho silněji a signalizují přímé propojení s mladou

[195] V druhé polovině padesátých let se vedla kampaň proti tzv. chuligánství a problémové mládeži, což režim považoval za stěžejní problém, který musí být řešen. O přílišné negativitě zobrazení mládeže v Krejčíkově filmu padala slova údivu i z úst obyčejných lidí, kdy i někteří nevěřili, že by podobné charakterové typy problematické mládeže mohly v socialistickém Československu vůbec existovat. Naopak jiní se v postavách poměrně poznali a oceňovali pravdivé vylíčení života mladých lidí – zejména ve smyslu volnočasových aktivit. In: Mladý svět č. 9/1960 s. 12

[196] MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. Česká filmová hudba… c.d., s. 236-237

[197] Problematika mládeže byla v této době hojně rozebíraným tématem, o čemž svědčí i článek J. Hořejšího *„Mladý člověk na scestí“ ve světle světové kinematografie* v měsíčníku Film a doba. Mládež je tu obviňována z fascinace rock´n´rollem, který má devastující vliv na jejich mravní život a dostává se tím do přímé spojitosti s mladistvou delikvencí. *„Výbuchy primitivní a brutální vitality jsou stejné jako u Marlona Branda, Jamese Deana a Elvise Presleye a ty fascinují americkou mládež. Stačí ho jedenkrát vidět a rázem pochopíme do jaké míry je rock´n´rollování sexuálního původu. Křečovitost jeho pohybu mluví za všechno, tato hudba korumpuje mladé lidí tím, že je vhání do atmosféry ovládané výlučně smysly (…) jistě se nám nelíbí náruživost, v jaké se mládež s touto hudbou vyžívá, a tento zjev může být doprovodným symptomem, varovným signálem špatného způsobu života.“* In: 12/1957 Film a doba s. 796-800

generací, jež se brzy ještě více ponese v duchu západní hudby. Na druhou stranu v sobě snímek nese i morální poselství ve formě polepšené J. Brejchové, která se z dívky na scestí stala slušnou občankou socialistického zřízení. Toto morální vyznění však nepotlačuje obraz, jakým je mládež vybarvena, což navíc podtrhuje divácký ohlas mladých, kteří se díky hudebním a tanečním prvkům, uvolněné mladistvé mluvě a volnočasové zábavě v tomto díle poznali a s mnoha aspekty ztotožnili. Podkapitolu o *Probuzení* a kontextu doby doplním vzpomínkou Jany Brejchové, která generační výpověď tehdejšího mládí skvěle dokresluje: *„Když jsem pak ráno přišla na zkoušku ke Krejčíkovi, kde byl Jirka Kodet – hned jsem mu řekla: „Dej mi žváro!“ Všichni na mě koukali. A já na ně: „Prcka nemáš? Aspoň malinkýho?“ (směje se). To byl tenkrát velký nápad, natáčení jsme si užili. Jeden černoch, který tady studoval medicínu, nás učil rock'n'roll a mambo. Chodili jsme do Alfy si to vyzkoušet a bylo to docela dobrodružný. Pokaždé po několika minutách přišel pořadatel s policií a vyvedli nás, protože tenkrát to bylo zakázaný."*[198]

3.3.2. Červnové dny

Snímek ***Červnové dny (1961)***[199] Antonína Kachlíka z prostředí hornických učňů internátní školy přináší obraz dospívající mládeže v hluboce realistické podobě. Parta chlapců páchá různé vylomeniny a klukoviny, což působí jako vystřižené ze současnosti každé druhé klukovské party. Avšak snímek by nebyl zcela poplatný svému datu vzniku, kdyby zde nebyl patrný důraz na pracovní morálku a práci, kterou všichni učni, ač trochu rošťáci, vykonávají naprosto odpovědně a svědomitě. Dílo je však klíčové z jiného důvodu. Můžeme tu vidět prvotní krůčky namlouvání a nevinného flirtování kluků s děvčaty, což v žádném snímku předchozích let nebylo takto živě vyobrazeno[200]. K tomu nechybí konflikt mládí s autoritou vzniknuvší z neporozumění ze strany

[198] Z rozhovoru M. Eisenhammera s J. Brejchovou z 16.10. 2006 v ona.idnes.cz. Dostupné z: http://www.webmagazin.cz/index.php?stype=all&id=9805

Podkapitola částečně čerpala z kapitoly *Západní hudba v československé kinematografii* obsažená v mé bakalářské práci *Pronikání západní hudební kultury do Československa*. In: ČERNÝ, Lukáš. Pronikání západní hudební kultury do Československa… c.d.

[199] Český hraný film IV. 1961-1970: Czech feature film. Praha: Národní filmový archiv, 1995. Fiaf 100 cinema. ISBN 80-7004-115-3. s. 76-77

[200] To například krásně ukazuje scéna na koupališti, kdy jsou holky označovány slangovým výrazem „žáby“ a probíhá prvotní nesmělé koketování chlapců s děvčaty. Dobovou problematiku, a ne zcela plnohodnotné zobrazování mládeže v dobovém filmu, zkritizoval i režisér Zbyněk Brynych na besedě o filmu časopisu Mladý svět: *„Myslím, že mladé trochu podceňujeme. Jsou vzdělanější, jsou i citově hlouběji založení, než jak je někdy zobrazujeme.“* A právě v Červnových dnech se obraz mladých dokázal reálnému obrazu oproti většinové soudobé produkci přiblížit. In: Mladý svět č. 9/1959 s. 15

dospělých, ten se však mění v následné pochopení, že mladé lásce nelze bránit násilím.

Nosnou linií příběhu je téma vznikající lásky mezi učněm Pavlem (Jiří Bednář) a dívkou Šárkou (Zuzana Schnöblingová). Jejich vzplanutí se však nelíbí klukům z místní vesnice a na Pavla si došlápnou. Vznikne tak konflikt, který řeší učňovský vychovatel, který má Pavla za chuligána a chce ho napravit. Zatrhne mu vycházky, ale Pavel z internátu uteče jen aby mohl na rande se svou novou dívkou. Pro lásku si přece z autorit těžkou hlavu dělat nebude. Shodou okolností spolu mladý pár stráví noc, o čemž se však záhy dozví celá vesnice a na Šárku se náhle každý dívá skrze prsty. Problém se začne řešit i na škole a Pavlovi hrozí vyloučení. Tomu jediný brání jeho havířský mistr, který obhajuje jeho dobrou práci ve štole a velké pracovní nasazení. Nakonec je z toho jen přeložení na jinou školu a za Pavla se postaví všichni ostatní učni, rozhodnutí vychovatele však zlomí až Šárčiny slzy, kdy pochopí, že od sebe takto nemůže oddělit dvě zamilované bytosti.

Snímek je tak jedním z prvních otevřeně přinášející pochopení ze strany dospělé autority pro citové problémy dvou mladých lidí, a také to, že ne každý, kdo se nehodlá podřídit vlivu autority, musí být ihned chuligán či pásek, ale mnohdy jen zamilovaný člověk, kterému je odepřeno prožívat svou lásku o niž bojuje. Sám režisér A. Kachlík uvádí, že chtěl zobrazit první citové okouzlení mladé dvojice a zároveň i nezdravě moralistický a nedůvěřivý přístup dospělých k nim[201]. Ač je vedle tohoto příběhu vyzdvihována uvědomělá pracovní morálka a soudružnost kolektivu, tak ta je díky Pavlovi a Šárce vrhána lehce do pozadí. Dobová kritika a veřejnost dílo přijala poněkud nevýrazně, avšak zejména Mladý svět v Kachlíkově prvotině oceňoval ono opravdové zachycení lásky dvou mladých lidí, jaké do té doby nebylo nikde tak věrně zpracováno: *„Kromě poslední povídky Pavučina z Brynychova filmu Pěti z miliónu jsme v našem filmu neviděli ještě tak vroucný a úchvatný příběh o lásce dvou mladičkých lidí, kteří byli včera dětmi a dnes prožívají svůj první hlubší citový vztah s kouzelnou rozpačitostí, cudností, zbrklostí a s neopakovatelným půvabem. Červnové dny jsou velmi citlivým a jemný psychologickým obrazem dnešních mladých lidí. Neprožívají dramatická dobrodružství na „šikmé ploše“ – Šárku a Pavla najdeme na každé jedenáctiletce, v každé škole, v každém učilišti. Červnové dny nemoralizují, neukazují kladné velehrdiny, nepředstírají světabornou problematiku. Dávají však víru v opravdový vřelý vztah, učí vážit si jej a usilovat o něj ve vlastním životě.“*[202]

[201] Rozhovor s A. Kachlíkem In: Mladý svět č. 6/1963 s. 13
[202] Mladý svět č. 50/1961 s. 12

Ona změna nazírání na mladé a jejich citové prožívání je patrná i v dobovém kontextu, kdy se pozvolna mění pohled dospělých na mladé lidi a začínají se více řešit i jejich citové problémy, což bylo v předchozích letech prakticky tabuizováno a meteno pod koberec[203]. K zobrazení intimnosti je v Červnových dnech, i přes realistickou citovou živost, přistupováno poměrně cudně. Kamera se odváží zachytit jen letmé doteky a polibek na ruku, to však musíme vnímat v kontextu doby, kdy v ovzduší obratu k dovršení kulturní revoluce a vzniku nového socialistického člověka bylo cokoli explicitnějšího považováno za provokativní a silně narušující dobré mravy. A ač se vnímání mladých lidí uvolňovalo, jejich zobrazení se stále bránilo větších intimností či pouze jejich náznaků a zůstávalo stále velice konzervativní[204]. Důležité je, že volání po svobodě citu v Kachlíkově filmu pomalu napovídá, že před námi stojí léta, která budou ve vnímání mladé generace úplně jiná, než tomu bylo doposud většinu „temných" padesátých let. Mladí jsou odhodláni se za svou lásku postavit a proti nechápající autoritě tvrdě bojovat. Slovy havířského učně Pavla: *„vždyť já ji mám rád. Za to mi přece nemůžou nic udělat."*

3.3.3. Mládež jako Pytel blech

Ještě uvolněnější sondu do života dospívající mládeže přináší režijní debut začínající Věry Chytilové. Její ***Pytel blech (1962)***[205] s holou surovostí odkrývá každodennost mladých dívek z internátní školy textilního závodu a je jednou z prvních vlaštovek tzv. nové vlny filmových tvůrců. Na dřeň otevřené rozmluvy děvčat řešící své každodenní problémy, své lásky i naprosté banality jsou zachyceny v koloběhu všednosti tak, jako v žádném díle předtím. Důležitým prvkem je i nepochopení mládí ze strany dospělých, kteří pouze opakují stokrát omílané fráze a často sami nedokážou zaujmout vlastní postoj k základním životním otázkám[206]. Onu surovou reálnost generačního odcizení tvořila především výhradnost obsazení neherců, což se posléze mělo stát

[203] V Mladém světě vznikla rubrika *O lásce v našem životě* radící mladým lidem ve věcech lásky, citu, vztahů a také prvotních problémů, které může přinášet vztah mladého muže s ženou. Tyto témata se tu probírala velmi otevřeně a dokládala, jak se postupně uvolňuje nazírání na tuto problematiku a celkově na generaci mladých. In: Mladý svět č. 25-41/1961

[204] To třeba dobře ilustruje ono již zmíněné rozhořčení ministra kultury a školství F. Kahudy nad snímkem *Slečna od vody*, kdy jen pouhý náznak toho, že by poslušná mladá dívka mohla sklouznut k lehkým mravům, je zcela nepřijatelný vyvolávající poprask a kritiku. Naopak v o rok později natočeném filmu Jiřího Hanibala *Život bez kytary (1962)* je zobrazen rozvíjející se vztah dvou mladých lidí, kdy kamera otevřeně naznačí i jejich první společně strávenou noc, z čehož dívka otěhotní, avšak takovýto obraz téměř žádné rozhoření nevyvolá. To nám ukazuje, jak se ono vnímání mladé lásky a jejího zobrazení postupně proměňovalo, šlo však o proces velice pozvolný a pomalý, na který muselo být nahlíženo s citlivostí doby.

[205] Český hraný film IV. 1961-1970: Czech feature film. Praha… c.d., s. 409-410

[206] Panorama českého filmu. Olomouc... c.d., s. 140

fenoménem filmů nové vlny[207]. V Pytli blech šlo o skutečné dívky náchodské textilky a taktéž o skutečné dospělé, z nichž někteří navíc byli funkcionáři s politickým vlivem[208].

Vše navíc umocňuje subjektivní kamera vyprávějící děj z pohledu první osoby, což ještě více zvýrazňuje individualistický pohled mladého člověka na svět a dokonale vytlačuje onen všudypřítomný důraz na kolektivismus v duchu socialistické společnosti, jež byl neustále omílán ústy ideologie. To štiplavě dokumentuje např. tento dialog o individualismu, kdy se jedná dívka ptá druhé: *„Holky, co to je individuum?“*, odpověď: *„Něco jako blbec. No co se směješ, učitelé to vždycky říkali.“* S otevřeností je tu zachycena i otrávenost mladých ze schůzí a besed pořádaných ČSM, které komentují slovy: *„to je samá beseda a nic se nedovíš a vůbec... ničemu nerozumíš.“*[209] Je zde však zmíněna beseda, která mladé dívky zaujala – jednalo se o besedu o lásce a dospívání, kde se probíralo líbání a padla slova i o prvním pohlavním styku.

Vtipně působí scéna, kdy dívky učí jednu z nich kouřit, což spolu s nevázanou mluvou party mladých děvčat ukazuje naprosto nonkonformní a věrný obraz mladé generace. Vidíme nesoustředěné a znuděné studentky na kroužku zeměpisu, kdy si jedna čte časopis a je načapána učitelem: *„Proč sem chodíš, když tě to nezajímá?“*, a jiná za ní odpoví: *„protože musí.“*, na to učitel jen pokrčí rameny a pozornost dívek si získá, až když začne přednášet o Severní Americe a divokém západě. Odmítáním autorit působí i scéna ze schůze, kdy soudruzi řeší kázeňské přestupky Jany a přitom vidíme, jak jí i ostatním dívkám je zcela jedno, co dospělé autority probírají – pohledem kloužou po místnosti a zaujmout je naprosté banality, jako komu patří odložený klobouk či o stěnu opřený nápis se socialistickým heslem *„novou technikou*

[207] Sama Věra Chytilová strávila v náchodském internátě několik týdnů, aby plně vstřebala živelnost prostředí. Mladé neherečky hrály bez předem stanoveného scénáře a jednotlivé scény se odrážely od pouhého nastínění situace a smyslu scény, a samy dívky posléze svými slovy a přirozeností reprodukovaly svůj vlastní svět. In: Mladý svět č. 12/1963 s. 12-13

[208] Z toho byl nakonec malér, protože se některým z nich nelíbilo, jak realisticky směšně jejich obraz ve snímku působil a postavili se proti uvedení filmu. Vyšší funkcionáři také nesouhlasili s oním zobrazením mládeže a odmítali uznat, že naše mládež se takto chová, mluví vulgárně, a že nelze připustit, aby byla zobrazována takovýmto způsobem. Uvedení filmu tak bylo téměř o půl roku pozdrženo a mohl být uveden do kin až politicko-kulturním uvolněním následujícího roku. In: ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy… c.d., s. 112

[209] V tomto období se straničtí představitelé potýkali s obrovským opadem zájmu mládeže v jakoukoli stranickou angažovanost, což dojemně dokládají slova jednoho ze čtenářů Mladého světa vytýkající jim taktéž nezáživnost a nudu, jako dívky v Pytli blech: *„Ale dělejte něco, když má hlavní výbor plnou hlavu plnění úkolů shora. Já jsem ještě alespoň nezažil příklad, že bychom dělali něco jiného, než co nadiktují na okrese. To se ví, to pak jsou schůze nuda. Každý už kouká, aby to měl odbyto. Co tam může jednoho bavit? Politický referát sestavený ze zpráv z novin? Stejně to nikdo neposlouchá.“* In: Mladý svět č. 6/1963 s. 6-7

vpřed!" Vrcholem generačního neporozumění je, když se dospělý ptají děvčat, proč Jana špatně pracuje a neustále se vzpouzí jejich vlivu, načež dívky jen mlčky koukají do země, pošklebují se a odmítají cokoli říci. Generační odcizení by nemohlo být vyjádřeno lépe[210].

Ve filmu je také k vidění jeden významný dobový jev – pořadatel dohlížející na to, aby se taneční zábava odehrávala v rámci dobrého vkusu, tj. konzervativním způsobem v rámci dobrých mravů. V této době do Československa stále silněji pronikala západní hudba a s jejím živelným rytmem se vyvíjelo i pojetí tance, který se často proměňoval v divočejší křepčení a figury typické pro rock´n´roll[211]. Sály se proto ocitaly pod bedlivým dohledem pořadatelů, a pokud někdo svým tancem tropil nepřípustné vylomeniny, či se projevil nenáležitou taneční kreací, byl ihned pokárán a v horším případě byl vyveden ze sálu[212]. Takový pořadatel ve filmu figuruje a krásně vidíme, jak musí takřka každou chvíli zasahovat. Marnost svého počínání podobající se házení hrachu na zeď komentuje slovy: *„To je horší než uhlídat pytel blech."* A také, že bylo. Usměrňování mládeže dle představ dospělých bylo předem prohraným bojem a mladá generace dávala nepokrytě najevo, že se nehodlá poddat zažitým konvencím svých rodičů, a o své generační vzpouře dávala velmi hlasitě najevo[213].

---

[210] Dílo není ani tak o tom, dokazovat, že si dospělí ve výchově mladých počínají špatně a s mladými se míjejí s porozuměním. Pouze vedle sebe staví fakta ukazující, jaké mladé dívky na internátě opravdu jsou, jak jednají, jak se cítí a myslí a oproti tomu, jak do jejich výchovy zasahuje vychovatelka, jak vypadá „soudružský" pohovor s provinilcem či dobrovolně povinný zeměpisný kroužek anebo mladí bavící se na taneční zábavě. Celá výpověď tak zároveň provokuje svým obrazem naprostého generačního odlišení. In: Mladý svět č. 12/1963 s. 12-13

[211] O onom pronikání západní hudby mluví i J. Suchý ve svém Vzpomínání: *„A najednou tady byla muzika, při který mládež křepčila a tančila velmi výstředně. Kdo uměl tu partnerku přehodit si přes hlavu tak neváhal..."* In: SUCHÝ, Jiří. Vzpomínání… c.d., s. 75

[212] Svědectví pamětníků dokonce vypovídají o dozorcích, kteří neposlušného tanečníka označili nesmazatelnou křídou na sako, aby se již nemohl na taneční zábavu vrátit a byl tak rozpoznatelný okolím pro své provinění se nevhodným tancem. In: OPEKAR, A.: Bigbeatové šlápoty. In: Rock&Pop, 1996, č.1

[213] V souvislosti s taneční zábavou viděnou ve filmu a tím, co je v míře dobrého vkusu dle socialistické morálky uvádí zajímavou poznámku J. Škvorecký. V Pytli blech mladé vidíme tančit na jakousi variantu rock´n´rollu a je zajímavé, jak rozdílné byly socrealistické představy o mravném tanci, na něž měli tito kontroloři dohlížet. Za nepřípustné se pokládalo, jestliže se těla tanečníků při tanci nedotýkají – nebo když dokonce každý tančí na vlastní pěst. Proto bylo možné vídat tyto strážce počestnosti, jak nutí kapely hrát tango, jež sice není živelným rock´n´rollem, ale řadí se mezi klasické tance. Paradoxem však je, že mladé páry se při něm k sobě ještě více vzájemně tisknou, než při odmítaném rock´n´rollu. To tvořilo zajímavý protipól, kdy byly odsuzované západní styly považovány za pudové a příliš sexuální, a přitom při obyčejném tangu se k sobě páry tisknout ještě více, a to navíc i svým poprsím a klínem. In: ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy… c.d., s. 114

3.3.4. Svět dospělých a mladá generace jako Dva z onoho světa

Přichází rok 1962 a s ním snímek v jakém je generační rozdíl vyobrazen na střetu moderní taneční hudby s díly hudebních klasiků: ***Dva z onoho světa (1962)***[214] Miloše Makovce dle scénáře banskobystrického hříšníka Vratislava Blažka. Hudební komedie také staví na protikladech generačního rozdílu a antagonismu západního a východního světa - onen svět je tu svět kapitalistický stavějící se do kontrastu světu lidových demokracií. Tyto protiklady zosobňuje západní jazzová hudba mladých vymezující se proti hudbě starých hudebních mistrů reprezentujících dobrý vkus socialistického vnímání kultury[215]. Po letech se v titulní roli představí Oldřich Nový, a střihne si dokonce dvojroli dvojčat Petra a Pavla – první jazzmen pocházející z Ameriky přijíždí po letech do Prahy, aby zjistil, jak lidé v socialismu vlastně žijí, druhý je profesorem klasické hudby, jenž vším západním opovrhuje. Dojde ke komické záměně obou bratrů a nutno podotknout, že americké dvojče má z konfrontace dvou odlišných životních stylů šok[216].

Avšak v záběru mé práce je důležitý onen generační rozdíl, jaký je tu zobrazen jazzovou hudbou, které holduje profesorova sedmnáctiletá dcera. Ta má s partou kamarádů kapelu představující typický obrázek toho, jak byli mladí taneční hudbou fascinování a amatérské soubory rostly doslova jako houby po dešti[217]. Generační spor tu nabízí několik humorných situací, kupříkladu hádku otce s dcerou u večeře, kdy otec haní jazz a rock´n´roll. Kárá dceru za svou oblibu k těmto pokleslým žánrům a ta se rozhodne o protestní výstup úprkem od večerního stolu: otec: *„kam jdeš?“*, dcera: *„utopit se!“*, načež otec vychrlí: *„až se najíš!“*.

Zaujatost starších vůči moderní taneční hudbě mladých a nepochopení dospělých naopak skvěle dosvědčují tato dcerčina slova: *„Buďto budeš hrát Dalibora, anebo budeš vymrskán ze společnosti slušných lidí.“,* anebo text

[214] Český hraný film IV. 1961-1970: Czech feature film. Praha… c.d., s. 110-111

[215] Podobným snímkem postaveném na střetu jazzu a folklorní či klasické hudby byl i *Valčík pro milión (1961)* J. Macha. Na němž je však velmi znát ozvěna návratu k budovatelským snímkům první pol. padesátých let, kdy byl život mladých podáván jako radostná lidová slavnost s folklorními tanci a folklorní hudbou, což nápadně připomínalo Vlčkovo dílo *Zítra se bude tančit všude (1952)*. In: MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. Česká filmová hudba… c.d., s. 336-337

[216] Ten mu přivodí zejména dobrovolně povinné nedělní brigády, kterých se jeho svědomitý bratr vždy s nadšením účastní. Petr to komentuje slovy: *„kdyby tak na západě věděli, že si tady i ředitel školy musí přivydělávat motykou!“* To však ještě neví, že oněch brigád se lidé účastnili zcela zadarmo.

[217] O tom svědčí i hudební přehlídky amatérských souborů pořádaných časopisem Mladý svět. Ty se konaly od r. 1962 a vystupovaly na nich amatérské kapely hrající twist, jazz, ale i rock´n´roll, předváděly hudbu v strhujícím rytmu a těšily se veliké oblibě zejména u mladých posluchačů. In: Mladý svět č. 45/1962 s. 3, č. 49/1962 s. 3, č. 50/1962 s. 11

písně *Páni učitelé*, ve které je poukazováno na kontrast rodičů a dětí, kdy i oni se jako mladí bavili způsobem, který nyní u svých dětí odsuzují a považují ho za protivící se slušnosti a konvencím: *„na obrázku v kruhu dávných lásek, s hrůzou vidím, žes byl otče pásek, za charleston že vám v ono čase taky hlavu myli..“,* a píseň dále pokračuje: *„Páni učitelé, učitelský sbore, netrestejte dítky, když jsou rytmem choré / Nýbrž tančete a pějte s nimi (...) synové a dcery, nesmírně vás prosí, aby směli nosit, co se dneska nosí…“* Můžeme tu slyšet, že hlas mladé generace se silněji pozvedá vůči světu dospělých a žádá o jejich pochopení, jež mnohdy obsahuje i odkrytí pokrytectví, kdy se rodiče jako mladí bavili na swing a charleston a u svých dětí podobnou zábavu slepě odsuzovali[218].

Snímek přináší i zásadní náznak myšlenkového posunu starší generace, kdy je skrze autority moderní taneční hudba neodsuzována a zároveň i přijímána. Ostatní, krom zatrpklého profesora hudby, novou hudbu mladých uznávají, staví se k ní poměrně tolerantně, a dokonce se mnohým z nich i líbí. To ponejvíce umocňuje učitelský sbor, jež je uchvácen jazzovou písní *Já mám tetu*, načež padnou vzpomínky na písničky Osvobozeného divadla, jmenovitě např. *Že se nestydíte*[219], či na *Chlupatý kaktus* E. F. Buriana. Ukazují tak své pochopení pro radosti mládí a také to, že ne každý, kdo populární hudbě holduje, musí být nutně pásek či chuligán. To jasně deklamuje zásadní zlom v pohledu starších k vnímání života mladé generace, která s ní dříve bývala v neustálém konfliktu kvůli své oblibě k západní hudbě a odlišnému vnímání životního stylu. Celé to navíc umocňuje scéna, kdy J. Tříska zpívá píseň *Gina Lollobrigida* doprovázející se k tomu na kytaru útočným živelným rytmem v duchu rock´n´rollu, při čemž si H. Čočková svlékne svetr do dvoudílných plavek a dva mladí si společně užívají bezstarostný slunečný den. Celé to demonstrativně symbolizuje toužebné odlišení mladé generace od generace svých rodičů a ukazuje, jak se v první polovině šedesátých let postupně proměňovaly kulturní stereotypy a pohledy na volný čas a kulturní vyžití[220]. To

[218] Volání po pochopení mladých kontrastující s tím, že se rodiče také přece jako mladí bavili dokládá článek Mladého světa *Jsme problém?*: *„Chceme být moderní. Naši tátové také chtěli být moderní, když byli mladí. Tancovali charleston a šimmy a bůhví co ještě, nosili široké nohavice a pak zase úzké nohavice, nosili vesty a pak zase příšerně dlouhá saka. Charakter jim to nezlomilo, jak je vidět. Nám se jen zakazovalo. Úzké nohavice byly projevem obdivu k americkému způsobu života, a my přitom ani nevěděli, co ten americký způsob života je. Charleston byl pronásledován, nad twistem se dlouho přešlapovalo. Vždyť tu o nic nejde. Charleston jsme zapomněli, tančíme twist a za rok bude zase něco nového. Proč nám moudří zakazují, namísto toho, aby nás učili – třeba jak moderně tančit?“* In: Mladý svět č. 1/1963 s. 3

[219] Charlestonový evergreen *Že se nestydíte* vychází z původní písně Waltera Donaldsona *"Yes Sir, That's My Baby",* na ten pro Osvobozené divadlo napsal český text Jan Werich.

[220] Např. v článku Mladého světa *Diskuse pro mládež nestačí* se řeší, proč mladí prakticky nechodí do Národního divadla. Důvodem je, že klasické opery typu Dalibor, Rusalka či činohra o Janu Žižkovi už mladým nemají co říci a repertoár je vnímán takřka staromilecky.

reprezentuje zejména změna vnímání jazzu a moderní taneční hudby, která se oprostila od společensky zavrhovaného žánru a začala být svobodně společensky přijímána[221]. To dokládají i pravidelné rubriky *Co víte o jazzu* L. Dorůžky v časopise Mladého světa, který svým čtenářům přinášel informace o tomto oblíbeném hudebním odvětví, *Ze světa jazzu* přinášející informace o nově vydaných jazzových deskách a nadcházejících koncertech anebo rubriky *O jazzu* mapující západní jazzové velikány[222].

V tomto filmovém díle tak můžeme vidět jakýsi smír starší generace s novým životním stylem generace mladé, jež dostává větší prostor pro svobodné sebevyjádření, po kterém léta prahne. Film svým datem vzniku otevírá dveře do roku 1963, jaký byl charakteristický liberalizačním obratem od návratu k socialistickému realismu a kultura se mohla rozletět doslova do všech směrů. Předzvěst naprosté uvolněnosti mladé generace se plně projeví v kultovních *Starcích na chmelu (1964)*, kteří revoluční vzpouru mladých vůči dospělým přinášejí již naprosto otevřeně a bez zbytečných stínů dovršení kulturní revoluce panující nad obdobím let 1959-1962.

„Dnešní mládež je už jiná než ta před deseti lety. Vymírají operní diváci. Dnešní mladý člověk hledá v umění život a není zvědavý na sedmé poválečné nastudování stejné opery.“ In: Mladý svět č. 22/1961 s. 13.

Dále situaci generačního rozcházení kulturního vkusu výmluvně popisuje jeden ze čtenářů: *„Dvakrát nebo jednou měsíčně bývají společné akce (s ČSM). Taky pěkná otrava - náš třídní by nás nejradši vodil po koncertech, dnes to už prostě děláme tak, že si koupíme lístek, to musíme, to je jasný, no a pak nepřijdeme. A tuhle z opery Tajemství nás polovička utekla během představení. Vůbec jsme tomu nerozuměli, nic jsme z toho neměli.“* In: Mladý svět č. 6/1963 s. 6

[221] Situace se pozvolna začínala měnit již v druhé polovině padesátých let, kdy se v repertoáru mnoha jazzových kapel začala objevovat vlastní tvorba. V oficiální hudbě však stále převažovala hudba z východního bloku, a to jak na koncertech, tak v rozhlase či studiových nahrávkách a veřejně bylo možné se s jazzem setkat jen pomálu. Ten se objevoval zejména v repertoáru kapel jako byl orchestr K. Krautgartnera, orchestr K. Vlacha či Gustava Broma. Nicméně koncertní činnost malých a amatérských souborů probíhala, až na výjimky, v pronajatých sálech pro víceméně uzavřenou společnost. Tento trend se počal měnit počátkem šedesátých let, kdy docházelo ke vzniku nových hudebních organizací, skupin a spolků a z původně soukromých setkání jazzových nadšenců vznikaly první jazzkluby fungující při různých organizacích osvětových besed. Vrcholem osvobození jazzu od pronásledovaného žánru bylo založení Jazzového orchestru Československého rozhlasu (JOČR) pod vedením Karla Krautgartnera r. 1960. In: BLÜML, Jan. Způsoby existence jazzu v Československu 50. let. In: PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. Československo v letech 1954-1962. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2015. ISBN 978-80-87311-57-8. s. 106-109.

[222] Mladý svět č. 1-52 1960

4. Rok 1963: konečně uvolnění!

Po letech navracení k utužování kontroly nad kulturou se politicko-kulturní ovzduší počalo opět dynamicky měnit směrem k liberalizaci. Rozhýbání nastalo roku 1963, v němž tkví náznaky opětovných reformních snah komunistického režimu. Změny nastaly v souvislosti s XII. sjezdem KSČ konaném v prosinci 1962, a ač režim nehodlal vystoupit z rámce nedemokratického systému, vytvořil se předpoklad pro existenci protilehlých názorů a reformních snah uvnitř samotného aparátu strany, jaké nakonec vykrystalizovaly rokem 1968 a pražským jarem[223]. A jestli se předešlá léta nesla v duchu zesílené ideové kontroly ve víru dovršení kulturní revoluce, tak nyní nastával obrat napovídající, že mezi politickou mocí a kulturou nastává pozvolné porozumění a jakási forma otevřenější spolupráce. Místo snahy mocných o totální nadvládu nastupoval pokus o dialog, jež vytvářel prostor pro společenskou angažovanost umělců a individuální autorské tvorby[224]. Výhradní diktát socialistického realismu měl být definitivně pohřben a postupná liberalizace, jež se stala hlavním znakem společenského ovzduší kulturního života zlatých šedesátých let, mohla začít.

XII. sjezd KSČ tedy nastavil nový směr vývoje kulturní politiky, ale řešil i národohospodářské problémy v souvislosti s prohlubující se ekonomickou krizí, jaká přišla počátkem šedesátých let. Současně přišla druhá vlna kritiky stalinismu a dogmatismu, došlo k rehabilitaci mnoha obětí a vězňů politických procesů první poloviny padesátých let, a podobně jako roku 1956 docházelo k revizi dosavadního politického systému a moci a krizi ideologie[225]. V rámci sjezdu vynikl referát tajemníka ÚV KSČ Vladimíra Kouckého, který na jedné straně hodlal skoncovat s buržoazními přežitky a snahy o liberalismus, avšak na straně druhé se otevřela cesta pro nové přístupy k umělecké tvůrčí práci a zároveň odsuzovala nechuť k přijímání nových myšlenek a postupů. V praxi to znamenalo doslova průlom, protože si sám Koucký a mnoho dalších komunistů

[223] RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu… c.d., s. 181

[224] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968... c.d., s. 328

[225] V srpnu 1963 došlo k rehabilitaci Rudolfa Slánského a více jak 400 dalších komunistických funkcionářů mezi nimiž byli i mnozí z tzv. slovenských buržoazních nacionalistů v čele s Gustavem Husákem. Do vysokých státních funkcí se začala dostávat mladší a vzdělanější vrstva politiků (např. Alexander Dubček se stává prvním tajemníkem ÚV KSS), s nimiž se formovala nová kritická fronta proti Novotného konzervativnímu vedení, a byl kladen důraz na skutečné a konečné vypořádání se se stalinskou minulostí. In: RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu… c.d., s. 187

ve stranickém vedení neuvědomilo, že tím kultuře otevírají cestu pro svobodnější sebevyjádření, o jakém se jí do té doby ani nesnilo[226].

Probuzený liberalizační proud se však musel obtížně prodírat skrze množství sporů a konfliktů uvnitř strany, narážel na nepochopení a odpor většiny stranických funkcionářů a samo vedení KSČ bylo ke změnám donuceno podněty ze SSSR, nebo je přijímalo s přesvědčením, že tím vlastně upevní svou dosavadní moc přizpůsobující jí tak novým společensko-kulturním tlakům a podmínkám[227]. Na síle získávala i veřejná kritika, jež se na státní instituce, politické pracovníky a samotný systém moci linula ze všech stran. A byť byla stále politickou mocí a cenzurou usměrňována, tak se stala nesmírně významným faktorem vytvářejícím podhoubí k liberalizačním tendencím a politicko-kulturnímu uvolňování. Proud kritiky oslabil atmosféru strachu ve společnosti a lidem tak narůstala odvaha klást citlivé otázky a hledat odpovědi. Vnesl do společenského života něco, co lze charakterizovat jako spojovací kanál mezi komunisty a nestraníky, který výrazně přispíval k navazování dialogu, jejich sblížení a snaze k porozumění. Uvolňoval se i rozsah dosud zakazovaných ideových směrů, v čemž dominovalo především obnovování vztahů se západní Evropou a mírnější pohled na vlivy, které k nám ze západu nezadržitelně pronikaly[228]. Heslo *„Sovětský svaz – náš vzor“*, jaké mělo dosud oficiálně vládnout nad všemi oblastmi společenského života pozbývalo na síle a fakticky skomíralo a zejména mladí lidé se dychtivě nechávali pohlcovat čímkoli západním, co k nám pronikalo.

Stoupaly překlady knih ze západních zemí, což např. dokládá nárust překladů děl z angličtiny, jaký roku 1960 činil 79 titulů a roku 1966 již 127, oproti tomu klesal počet překladů ze sovětské literatury (z 302 z roku 1960 klesl za šest let na 126)[229]. Stejný obraz výrazného nárustu poskytovaly i informace a články o západních zemích a trendech objevujících se v tisku, rozhlase a televizi a média se pro drtivou většinu občanů stávala přitažlivější svým přinášením dosud zakazovaných témat. Téměř ve všech redakcích

[226] I v těchto liberalizačních změnách měl podobně jako roku 1956 vliv vnější podnět ze SSSR. Na tom měl podíl XXII. Sjezd KSSS v říjnu 1961, po němž se záhy rozjelo tažení proti dogmatismu v celém východním bloku. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek I… c.d., s. 293-294

[227] Toto neustálé tření politických struktur postupně nabíralo na síle od poloviny šedesátých let, kdy byl každý krůček k liberalizaci výsledkem ostrých politických sporů. Ty nabývaly stále více mocenského rázu a radikálně sílil počet vedoucích komunistů dospívajících k názoru, že politicko-kulturní uvolnění v Československu pomalu ohrožuje samotnou vládnoucí moc. In: KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy… c.d., s. 87-88

[228] KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek I… c.d., s. 37-39

[229] KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy… c.d., s. 91

existovali jednotlivci nebo skupiny s kritickým postojem k oficiální politice, což se nejvíce projevovalo zejména v kulturních časopisech jako Kulturní život, Tvář, Mladý svět anebo nově vzniknuvší časopis MY a Melodie, v nichž mělo liberální jádro redaktorů převahu nad konzervatisty. V těchto časopisech se množily články, jaké přicházely do rozporu s vládnoucí mocí, v televizi a rozhlase přibývalo sporných pořadů a cenzurní orgány ztrácely na ostrosti a vedle stále trvajících administrativních a personálních zákroků byly ochotny konat ústupky[230]. Díky tomu se lidé více setkávali s liberálními názory a životním stylem vyspělých západoevropských zemí a více tak pociťovali, že se při srovnání vlastních podmínek s těmi západními nemohou v mnoha oblastech rovnat[231]. Tento rozdílný kontrast oblasti životního stylu, kultury a konzumní zábavy silně pociťovali zejména mladí lidé, kteří ony vlivy doslova až hltavě přejímali a napodobovali.

A byla to právě generační výměna, jaká toto období první poloviny šedesátých let nejvíce ovlivnila a patřila tak k nejzávažnějším společenským jevům. Do společenského života vstupovala nová generace, která svůj život zažila v poválečném Československu a neměla žádné historické vazby k existujícímu režimu. Narodila se do společenských poměrů, které aktivně nevytvářela a nemohla je srovnávat s ničím jiným než s vlastní zkušeností domácích poměrů a postupným poznáváním západních zemí. To v mladých lidech posilovalo kritické postoje k domácímu režimu a také neochotu a angažovanost v něm. Mladá generace se do společenského života snažila prorazit vlastní cestu a vytvářela si vlastní zájmy a životní hodnoty lišící se od generace svých rodičů a vládnoucích autorit prosazujících socialistický způsob života[232].

V umění zanikal monopol socialistického realismu a uvolňoval se prostor pro dosud zakazované umělecké směry a umělce, jejichž díla se opět dostávala na veřejnost. Svobody dostává mnoha avantgardním autorům: roku 1964 je uspořádána výstava Josefa Šímy, která je první od roku 1947[233] a konají se i mezinárodní konference o díle Franze Kafky v květnu 1963 či Karlu Čapkovi v září 1965[234]. Významnou kulturní událostí byl především III. sjezd Svazu čs.

---

[230] Tamtéž. s. 135-136

[231] Srovnání v zaostávání životního standartu člověka v socialistickém Československu s vyspělou západní Evropou zpracoval Radoslav Selucký ve své stati *Ekonomické faktory a smysl života*. In: CVEKL, Jiří – SELUCKÝ, Radoslav – MLYNÁŘ, Zdeněk – MACHOVEC, Milan: Hledání jistot: úvahy o věčné otázce. Praha: Mladá fronta, 1966. Svazácká knihovna.

[232] KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy… c.d., s. 94-96

[233] Mladý svět č. 5/1964 s. 2

[234] Zajímavé bylo, že Mezinárodní konferenci o Franzi Kafkovi o několik let později ostře napadli domácí komunističtí ideologové, a taktéž jejich kolegové z Německé demokratické republiky, a označovali jí za počátek začínající kontrarevoluce vrcholící v pražským jarem

spisovatelů z května 1963, který rehabilitoval kritický ráz a myšlenky sjezdu roku 1956, a k jehož odkazu se otevřeně přihlásil. Ostré kritiky dostál dosavadní přístup Ladislava Štolla ke kulturní politice a proběhla také generační výměna ve vedení svazu, kdy staré dogmatiky s L. Štollem v čele, Jana Drdu, Josefa Rybáka, Jiřího Taufera a Ivana Skálu vystřídali svobodomyslnější spisovatelé jako Jan Procházka, Jiří Šotola, Jan Skácel či Ivan Klíma, Ladislav Novoměstský a Ladislav Mňačko. Liberalizace ve svazu se stále více prohlubovala a ten se postupně dostával do stále většího konfliktu s aparátem ÚV KSČ, kdy proces konfliktu kulturní inteligence s politickým vedením vrcholil na dalším sjezdu o čtyři roky později, kdy došlo k definitivnímu rozkolu mezi spisovateli a mocí[235].

Strach a nejistotu, jež byly typické pro společenské ovzduší padesátých let, vystřídala atmosféra většího sebevědomí a svobodomyslnosti, které u umělců, inteligence i řádových občanu nabývalo na síle a samotné rozpory mezi stranickými funkcionáři a lidem rostly, což vedlo až k něčemu, co se v polovině šedesátých let podobalo poziční válce, kdy docházelo k stále větším střetům kultury s mocí, což zasívalo podnět k většímu politickému konfliktu[236]. Nové politicko-kulturní klima značně uvolnilo prostor individuální tvůrčí práci a podnítila společenskou aktivitu inteligence. Kulturní život se mohl nebývale rozvíjet, dostával nový rytmus a rovněž přebíral mnoho západních impulzů a kulturní obroda tak bujela v nebývalé míře[237]. Oživla nejen střední generace tvůrců, ale především nastupovala skupina mladých lidí, kterou nejvíce symbolizuje plejáda mladých hudebníků, zpěváků a zpěvaček v populární hudbě a také nástup československé nové vlny v kinematografii. Hojně vznikají malé divadelní scény slavící obrovské úspěchy[238] a československým tvůrcům se otevírají dveře do zahraničí, a naopak zahraniční tvůrci, zejména

1968. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek I… c.d., s. 550-551

[235] KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek II… c.d., s. 955-956

[236] KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy… c.d., s. 143

[237] A ač v kulturní politice KSČ začaly liberalizační změny, tak uvnitř strany stále silně přetrvával proud držící se ideologické šablony, jež byla dozvukem nedávného tažení proti revizionismu a ideologické diverzi. In: KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968…c.d., s. 334-336

[238] To ponejvíce symbolizuje raketový vzestup divadla Semafor a také to, jak divadlo reprezentovalo československou divadelní kulturu v zahraničí. V červnu 1963 vyjelo na zahraniční turné, kdy podniklo několik představení a koncertů ve východním i západním Berlíně, poté ve Varšavě a Poznani. Zejména v západním Berlíně divadlo zapůsobilo takovým způsobem, že bylo pozváno ještě jednou, aby své představení zopakovalo. Západoberlínské diváky prý nejvíce uhranul Karel Gott za své podání písně *Only you* od The Platters, za jaké sklidil bouřlivý potlesk. In: Mladý svět č. 28/1963 s. 13

západní, zdomácňují v Československu. Uvolnění vzešlé z popudu XII. sjezdu KSČ tak otevíralo dveře do světa a sama kultura si pomalými krůčky získávala stále větší autonomii, jež byla zadušena až srpnem 1968 a následným normalizačním vývojem.

4.1. Přichází nová vlna filmových tvůrců

Počátkem šedesátých let se situace v čs. filmu opět výrazně mění v důsledku opětovného kulturního uvolňování, kdy si straničtí funkcionáři dobře uvědomovali, že se socialistickým realismem takto dále nedojdou. Lidé byly nasyceni převažující východní filmové produkce a toužily po tom, co nabízí západní kinematografie[239]. To se projevilo velmi záhy a roku 1965 převažovala mezi dovezenými filmy díla západní, ta činila 53,7% celkové filmové zahraniční produkce promítané v čs. kinech, a o rok později činila návštěvnost západních snímků 54,5% oproti 26,6% filmům z východního bloku[240]. Počet sovětských filmů v čs. kinech strmě klesal po celé období šedesátých let, což se změnilo až nástupem normalizace, kdy sovětská díla opět převažovala[241], a českým sálům v letech 1963-1964 vévodily májovky *Poklad na Stříbrném jezeře (1962)* nebo *Vinnetou (1963)* H. Reinla, dále západní hity jako *Růžový panter (1963)* B. Edwardse či *Babeta jde do války (1959)* Christiana-Jaquese s Brigitte Bardot, a do kin se konečně dostal i hollywoodský trhák s Marilyn Monroe *Někdo to rád horké (1959)* B. Wildera anebo *Sedm statečných (1960)* J. Sturgese[242]. Všechny tyto snímky zaplnily kapacitu kin vždy nad 70%, což vytvářelo silný kontrast k filmům sovětským, kdy k nejúspěšnějším v návštěvnosti patřil film *Živí a mrtví (1964)* A. Stolpera, jež kinosály zaplnil jen z 39,6%[243].

Dalším důležitým jevem liberalizačních snah bylo i přehodnocování kritiky vzešlé z konference v Banské Bystrici. Ta byla najednou vnímána jako

[239] Pro ilustraci lze uvést oblibu západních filmů v Praze, kde ke konci padesátých let dosahovala návštěvnost kin s filmy ze západních zemí 45,4% a filmů ze sovětského bloku jen 9,3%. Celorepublikově návštěvnost sovětských filmů paběrkovala, zatímco návštěvnost filmů ze západní produkce sahala až k 61% celkové kapacity kin. In: SKOPAL, Pavel. Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970... c.d., s. 184

[240] KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy… c.d., s. 91

[241] Mezi lety 1960 a 1968 klesla produkce sovětských filmů z více jak 50 za rok na méně než 20, a naopak západoevropské a americké filmy zvýšily svou produkci v čs. kinech ze 40 v roce 1963 na více jak 80 k roku 1968. In: SKOPAL, Pavel. Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970... c.d., s. 125-126

[242] Třeba *Sedm statečných* přilákalo do kin celkem 4,9 milionu diváků a *Někdo to rád horké* na 2,8 milionu.

[243] Tamtéž. s. 186-187

nelítostný zásah, který narušil nezávislý vývoj filmové produkce se současnou tématikou, jaký se dotkl zejména žánru komedie a satiry, a mnohá díla odsouzená v rámci festivalu byla po čtyřech letech uvolněna do distribuce. Dřívější zastánci jejich neuvedení do kin tehdejší zásahy obhajovali slovy, že v té době byla jiná situace než dnes a vnímali ho jako nutný zásah pro dobro společnosti[244]. Plátna kin mohla konečně spatřit *Hvězda jede na jih* O. Lipského a *Tři Přání* Kadára a Klose, která měla v anketě Mladého světa dokonce druhé nejlepší hodnocení žebříčku filmové kritiky[245]. Současně se v tomto období rodil fenomén, který navždy poznamenal celá šedesátá léta, šlo o tzv. novou vlnu filmových tvůrců, kdy se v jedné generaci sešlo hned několik neopakovatelných uměleckých talentů, jež za poměrně krátkou dobu stvořili několik vysoce kvalitních a úspěšných filmů díky nimž získávaly uznání i v zahraničí.

A začaly se dít věci. Povinný optimismus socialistického realismu opěvující krásu života v lidově demokratickém zřízení vystřídala, díky uvolňující se situaci ve společnosti, značná dávka skepse. Místo nadšení z jasných zítřků převládalo rozčarování a jakási morální kocovina z posledních let, kdy nastupující mladá generace žila v pocitech vykořeněnosti a beznaděje. Byla znatelná snaha dobrat se pravdy o skutečném stavu společnosti skrývající v sobě, i přes častou chmurnost, kousek naděje a změnu[246]. Příběh děl se často zakládal na groteskních, banálních či absurdních nápadech a situacích, a mnohem větší důležitost, než samotná zápletka, mělo zachycení individuálních emocionálních stavů jedince a nálad okamžiku. Témata se soustředila na život jednotlivce, který postrádal heroické atributy či vůli ke změně, cítil se izolován, převládala nedůvěra k situaci ve společnosti a život de facto tratil smyslu ztrácející se v konzumním způsobu socialistického života[247].

Důležité pro novou vlnu také bylo, že téma mládí se v tomto období dostává významně do popředí a je zobrazováno zcela novým způsobem. Do roku 1963 byli mladí v naprosté většině přizpůsobováni následováníhodnému (*Zítra se bude tančit všude*, *Žalobníci*, *Slečna od vody*) nebo výstražnému modelu (*Vina Vladimíra Olmera*, *Probuzení*) a jen ve vzácných výjimkách z tohoto schématu výrazněji vybočovali (*Snadný život*, *Štěňata*), avšak nikdy ne zcela radikálně. Nyní přichází období, kdy je mladá generace zachycena o mnoho volněji. Mladí lidé jsou zobrazováni při svém vstupu do etapy dospělosti, kdy hledají

[244] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968…c.d., s. 339-340

[245] Celkem 11 filmů uvedených do čs. kin v letním období roku 1963 hodnotilo šest kritiků a *Tři přání (1958)* získaly průměrnou známku 1,8, o chlup lepší byl jen italský snímek *Italky a láska (1961)*, jenž se pyšnil známkou 1,6. In: Mladý svět č. 31/1963 s. 12

[246] Panorama českého filmu. Olomouc... c.d., s. 133-135

[247] Tamtéž.

své uplatnění a prožívají významnou vnitřní fázi hledání sebe samých. Objevuje se typ mladého člověka bez zájmů a cílů, rozčarovaný, zdánlivě rezignovaný na svět dospělých, s kterým se neztotožňuje, a který mu nerozumí, což například bravurně zpracoval Miloš Forman ve snímku *Černý Petr (1963)*. Postavy mladých lidí často nijako nevybočují z průměrnosti, a ani se mezi nimi nenachází vyložený hrdina vyčnívající z kolektivu, a zajímavá je také proměna postavy ženy, jež konečně pozbývá typu žena-pracovnice a proměňuje se v ženu-milenku. Tvůrci se zkrátka snažili zachytávat život mladých lidí, i život samotný takový, jaký skutečně je. Film a skutečný svět pro ně tvoří jeden kontinuální celek, který je současně skutečností a protisvětem, jakýmsi zrcadlem, skrze které nám dílo ukazuje, jaký člověk vlastně je, se všemi jeho dobrými či špatnými vlastnostmi, z čehož se před námi skládá obrázek světa, ve kterém žijeme[248].

V záběru práce však není zachytit celý tento fenomén nové vlny. Cílem je se pouze dotknout jejích počátků, kdy vznikla její první významná díla ukazující život mladé generace v zcela revolučním hávu[249]. V tomto ohledu je za zlomový pokládán onen rok 1963, kdy vznikl *Konkurs* a *Černý Petr* M. Formana, lehce zapomenutý *Okurkový hrdina* Čestmíra Mlíkovského, *O něčem jiném* V. Chytilové anebo *Křik* Jaromila Jireše. My se však zaměříme jen na vybrané z nich, díky nimž uvidíme, jak dynamicky se obraz mládeže vyvinul oproti předchozím létům, a ve svém zobrazení věrně ilustroval dobovou náladu mladých v období překotných společenských změn v náruči politicko-kulturního uvolňování.

4.1.1. Okurkový hrdina

Prvním z převratných děl ohlašujících, že léta šedesátá se budou nést v uvolněném duchu ovládaném mladou generací je jediný režijní počin Čestmíra Mlíkovského ***Okurkový hrdina (1963)***[250]. Snímek se soustředí

[248] Při poznávání člověka je pro autory nejdůležitější exaktnost výpovědi, vycházející z jejich zkušenosti z živé reality a jejich chápání. Režisér je subjektem umělecké myšlenky a nikoli objektivním vypravěčem děje. Autoři nové vlny využívají maximální autentičnosti filmového sdělení, aby vystihli pocitový a myšlenkový kontext člověka v daných životních situacích. In: ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 361-365

[249] Za jakýsi předstupeň nové vlny je považován její postupný nástup, kdy se M. Forman podílel na scénáři k filmu *Štěňata (1957)* Ivo Nováka, kde byly zřejmé rysy typické pro novou vlnu. Rukopis nové vlny byl také patrný ve studentských snímcích V. Chytilové *Strop (1961)* a *Pytel blech (1962)* a nejvíce se projevil na díle slovenského režiséra Štefana Uhera *Slnko v sieti (1962)*, které je považováno za první celovečerní film, v němž byly postupy typické pro novou vlnu nejvíce uplatněny.

[250] Český hraný film IV. 1961-1970: Czech feature film. Praha… c.d., s. 337-338

výhradně na citové a morální hodnoty hlavní postavy Matěje (V. Sloup) a pomíjí jakékoli spojení s kinematografií předchozích let, kdy se svým pojetím vyloženě distancuje od dozvuků budovatelských a ideologických konvencí projevujících se po konferenci v Banské Bystrici. Láska je zobrazena velice dynamicky, kdy v postavě hlavního hrdiny prochází emočními výkyvy, jež mají dramatický význam první opravdové zamilovanosti mládí, jakou tu věrně odráží. Motiv práce je tu umístěn maximálně do pozadí a děj je věnován lyrickému obrazu mládí se svými radostmi a útrapami, kdy i Matěj je ke své práci v podstatě lhostejný a středobodem jeho vesmíru se stává citový svět jeho lásky k dívce Slávce (A. Procházková), parta jeho přátel a užívání si plodů mladého života. Film před diváka staví obraz prvního sexuálního prožitku mileneckého páru, kdy se poprvé velice otevřeně řeší otázka panenství a prvotního sexuálního aktu.

Uvolněnost mládí je tu do té doby zobrazena na nejvyšší míru, což se s postupným uvolňováním kultury nese i na poli odívání mladých lidí, kdy je tu jasná ukázka toho, jak se móda a kultura ruku v ruce proměňovaly a liberalizovaly. To vidíme např. ve scéně, kdy mladá skupinka kluků z patra kavárny dalekohledem mapuje dění na náměstí a neopomíná šmírovat mladé slečny*: „ta Věra má čím dál kratší sukni, no fakt, už jí sleduju delší dobu a furt po centimetrech ubírá.“* Sukně se stále více zkracovaly a po centimetrech ubíralo i sevření kultury rukou ideologie, jež musela postupně povolovat pod tlakem mladé generace. Ženy začínají nosit elegantní kalhoty a v rubrice *Móda* Mladého světa, která přinášela zahraniční módní trendy, se objevují i dvoudílné plavky, které pronikají i na obálku dvou letních čísel z let 1963 a 1964[251]. Jedním z hlavních symbolů uvolněné mladistvé módy se tak stávají bikiny, minisukně a dámské kozačky, v nichž se brzy začaly veřejně ukazovat mladé populární zpěvačky jako Marta Kubišová či Helena Vondráčková a díky své oblíbenosti pomáhaly formovat dobové trendy v odívání a životním stylu mládeže[252].

V Mlíkovského snímku je patrný i další rys tehdejších mladých lidí a jejich dobového cítění – dělání si srandy z autorit a socialistického pohledu na mladého člověka, který měl být člověkem novým, vymaňujícím se z přežitků maloměšťáctví a buržoazie. S tím se mladí lidé neztotožňují a mají dost přehnaného důrazu na ideologii a neustálého omílání socialistických frází, které jim nic neříkají To jasně plyne z odpovědí mladých, jimž televizní reportér klade otázku, jak si představují nového socialistického člověka: *„no*

[251] Ty však pronikaly do ženského šatníku už na konci padesátých let, kdy je můžeme vidět např. ve filmech *Žižkovská romance (1958)* či *Slečna od vody (1959)*. In: Mladý svět č. 28/1964 s. 12

[252] HLAVÁČKOVÁ, Konstantina. Česká móda 1940-1970: zrcadlo doby. Praha: Olympia, 2000. ISBN 80-70-33-017-1. s. 98

víte, my tak nepřemýšlíme, jestli jsme noví, my tady prostě děláme, čteme knížky a chodíme do divadla a do kina, rádi tancujeme... no víte já nevím, jestli to noví lidi dělaj nebo ne, abysme byli šťastný.“ Na názor, že mladý člověk musí být uvědomělý, odborně vzdělaný a dát se cele do služeb společnosti reagují mladí pošklebky a smíchem. To jasně ukazuje dobové cítění mladých, kterým na ideologické problematice a prázdných šablonách nezáleží, jsou unaveni z všudypřítomného prosazování politické angažovanosti, chtějí se bavit a žít svými sny a svět dospělých se pro ně stává cizím místem, z kterého se snaží uniknout. Brojí proti němu svou mladistvou vzpourou, kritikou, humorem a myšlenkovou revoltou, jaká je silně cítit v duchu semaforských písniček.

4.1.2. Černý Petr

S naprosto revolučním obrazem mladého člověka vstupujícího do dospělého života přichází ***Černý Petr (1963)***[253] Miloše Formana, jehož postoj nazírání na mladé nemá nic společného s usměrňujícím pohledem dospělých či přílišnou stylizací, do jaké byli mladí na filmovém plátně často uvrháni. V Černém Petrovi (L. Jakim) přináší typ dospívajícího bez zájmu a cílů, který prožívá své problémy v zahuštěném kolotoči vztahů s dospělými a jejich světem, s kterým se střetává. Ve vztahu Petra a světa dospělých poznáváme (zejména v postavě Petrova otce výborně ztvárněného nehercem J. Vostrčilem), že onen generační problém a rozdílnost má kořeny v rozdílné povaze vnímání světa dětí a dospělých, kdy si mladí díky jiné optice nazírání na svět se starší generací nerozumí, navzájem se rozchází a vzájemný generační dialog naprosto selhává[254].

Film zavádí diváka do jednoduchých situací, často naprosto banálních, avšak dokumentárně přesných, v nichž nechává autor mladé lidi přirozeně myslet a cítit, spontánně reagovat a jednat, kdy jejich život působí naprosto autenticky a odpovídá mentalitě a cítění drtivé většině tehdejší mládeže. Mladí lidé se neztotožňují se situací a poměry ve společnosti, vnitřně s ní nesouhlasí a odmítají se přizpůsobit zavedeným konvencím a nedokonalému společenskému řádu. Dospělí jsou v tomto světě již zabydleni, zvykli si podřídit se systému a svůj neprotestující postoj se snaží přenést i na mladého člověka, čemuž se však

[253] Český hraný film IV. 1961-1970: Czech feature film. Praha… c.d., s. 71-75

[254] Že *Černý Petr* věrně zobrazoval skutečný život a pocity mladých lidí dokládá i jeho oblíbenost u mladých diváků a žebříček mladé filmové kritiky Mladého světa, kde si vysloužil nejlepší známku (1,4) z celkem 12 snímků uvedených do kin ve stejné době. In: Mladý svět č. 20/1964 s. 7

jejich děti vzpírají a odmítají uznávat jejich hodnoty a vzorce chování[255]. Mladá generace myslí jinak než jejich rodiče, mají odlišné představy o své budoucnosti, ale ty ve stávajícím prostředí nemohou realizovat, protože jsou ze všech stran obklíčeni autoritami, z čehož vyplívají konflikty a generační pocity ztracenosti, odmítání, vzpoury anebo nezájmu.

Svůj nesouhlas Petr promítá do svého vztahu k práci, kdy samotný příběh hokynářského učně odporoval všemu, co od filmu o mládeži doposud žádala socrealistická estetika. Postava Petra necítící pražádnou radost či potěšení z práce spočívající v tom hlídat zákazníky v samoobsluze zda nekradou – na tomto schématu je podán obraz mladého člověka zcela rezignujícího na autority svým odmítnutím dospělého světa[256]. To se např. projeví v situaci, kdy Petr vidí kradoucího stařík a nesebere v sobě dost odvahy a zájmu zakročit. Pachatele pouze sleduje ven z obchodu, posléze za ním hluše chodí celým městem, a nakonec ho nechá být. Kvůli tomu chybí po celý den v zaměstnání a tím přirozeně vzbudí nelibost svého vedoucího, a ještě více tím rozlítí otce, který mu často dává pompézní kázání plná frázovitosti. A jsou to právě ony rozhovory Petra a otce, jež jsou vyšperkovány k absurdní dokonalosti a podávají dokonalý důkaz naprostého selhání generačního dialogu: Otec: *„tys měl zdání, že on něco odcizil.“*, Petr: *„já jsem to nevěděl určitě ale no.“*; *„taks neměl za nim chodit a zůstat v zaměstnání.“*; *„to taky nešlo, já jsem to říkal těm ženskejm u nás, a oni říkali, abych za nim šel... tak jsem za nim šel no...“*; *„no a co to mělo za následek a za výsledek?“*; *„no nic no, jsem za nim chodil celej den.“*; *„no chodil, a v zaměstnání jsi nebyl.“*; *„byl“*; *„no chvíli jenom. A cos dělal potom. No mluv. Odpověz.“*; *„Šel jsem domu.“*; *„Ale, tys šel domů. To nějako brzo. Tys měl jít ještě do zaměstnání, ne?! Jaktožes šel domu, jak si to představuješ? Copak si může každej dělat co chce?“*, a takto to může pokračovat do nekonečna, autorita v podobě otce syna poučuje a toho jeho slova zcela míjejí a neslučují se s jeho životní představou a cítěním[257]. Petrova pasivita a nezájem tu nejsou ničím vrozeným ba naopak, dává tím najevo svůj nesouhlas s autoritami z jejichž vlivu se nemůže vymanit a je vlastně obětí jejich úsudku. Petr se ani nesnaží uniknout z tohoto zajetí a zůstává k němu

[255] ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 362-363

[256] ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy… c.d., s. 90-92

[257] Z článku Mladého světa *Jsme problém?: „Mnoho lidí nás vychovává. Těch, co jsou za to placeni. A mezi nimi je mnoho takových, kteří to dělají jen proto, že jsou za to placeni. Berou naši výchovu jako zaměstnání. Nerozumí nám, nerozumí ani tomu, co mají dělat. Zvykli jsme si na ně, ale nebereme je vážně. Někteří to ani nepostřehnou. A když ano, je to ještě horší. Nikdy se přece nemůžeme shodnout.“* In: Mladý svět č. 1/1963 s. 3

alespoň na povrchu lhostejný, avšak uvnitř je tomu jinak, což se projevuje jeho vztahem k práci anebo v jeho kontaktu s vrstevníky[258].

Korunu Petrovu neztotožnění se a neporozumění světu dospělých nasadí závěr filmu, kdy se v samoobsluze znovu objeví onen muž, kterého Petr půl dne bezvýsledně sledoval po městě, což Petr ihned oznámí vedoucímu s očekáváním, že hříšníka lapí a potrestají. Následuje však šok, kdy Petr vidí, jak si pan vedoucí s mužem potřásá rukou a přátelsky ho odvádí do své kanceláře, a my se můžeme jen domnívat, zda šlo o přítele pana vedoucího či někoho politicky vlivného na koho je ruka vedoucího krátká, a proto mu podobné přečiny prochází. To Petra naprosto vykolejí, jednání dospělých nerozumí a nechápe, zda ve společnosti řízené dospělými vůbec existuje rozdíl mezi dobrým a zlým a v podstatě rezignuje, když vidí ženu kradoucí zboží a nic neudělá[259]. Chápe, že by to nemělo smysl. Celý svět dospělých jako by k němu promlouval cizím jazykem a on proti němu brojil svou tichou vzpourou a nesouhlasem[260]. Vše dokoná závěrečný monolog Petrova otce, který zatluče poslední hřebíček do rakve generačního rozkolu a neporozumění: *„Vidiš? Ten maká. Z toho chuligán nebude. A ty? Nevim. Nebaví mě. Nechce se mi do toho. Nevim. Kdo to má teda vědět? Máma? Táta? Nemám ti za zlé, že nevíš. V tvém věku se to stává. Na to přijdeš později. Ale dokud nebudeš vědět, co máš dělat, budeš dělat to, co chci já.“*

Onu rozdílnost a uvolněnost mladých oproti starší generaci nádherně ilustrují banální rozhovory, jako je např. rozhovor Petra a Pavly (Á. Vrbová) u vody, kde si mj. prozpěvují *Marnivou sestřenici* od Suchého a Šlitra, což jen dokazuje, jak moc byli mladí semaforskými písničkami ovlivňováni. Petr: *„Kam to koukáš?“*; Pavla: *„do trávy.“*; *„a proč zrovna do trávy?“*; *„zelená*

[258] ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii… c.d., s. 363

[259] To, že mladí byli rozčarováni z pokrytectví a nesmyslné logiky dospělého světa, který nechápali, vidíme i z těchto slov mladých lidí pro Mladý svět: *„Jeden den jsme recitovali básničky o Stalinovi. S tou největší dětskou úctou. Druhý den jsme museli ve všech knížkách jeho jméno zamazávat tuší. Nepochopili jsme to hned. Dlouho nám trvalo, než jsme našli správnost všeho, co se stalo. Tím víc jsme začali nenávidět prázdná slova a přetvářku. A nemáme rádi diletantství (…) a sami se nakonec učíme formálním metodám politické a společenské práce, takže nám ani není hanba nad vymyšleným hlášením, nad hausnumery v nějakých kolonkách, nad odbytou prací, nad zfalšovaným výkazem.“* In: Mladý svět č. 1/1963 s. 3

[260] Onen nezájem a takřka rezignovanou odmítavost vůči rozhodnutí autorit a vůlí s nastalou situací něco aktivně dělat dokládá i rozhovor Mladého světa s jedním mladíkem z žižkovského klubu mladých: *„Heleď tobě se líbí, že tu neděláte nic jiného, než promítáte filmy nebo se díváte na televizi?“; odpověď: „Nelíbí“, říká a mocně potáhne z cigarety. „A co bys teda myslel, že by se mohlo dělat?“; mladík: „Já nevím, od toho tu je předsednictvo.“; „A líbí se ti to, co vymýšlí?“, „No… nelíbí.“* – aneb rozhovor jako vystřižený z Formanova filmu. In: Mladý svět č. 7/1962 s. 6

barva uklidňuje oči, ne?“; *„a proto jsou krávy tak klidný, protože pořád koukaj do zelenýho... jé promiň, já to tak nemyslel“*; *„Ty býku.“*. Anebo: Pavla: *„Hele ty kluci tam pořád stojej a koukaj sem“;* Petr: *„tak je nech koukat, já bejt jima tak se ani do trenek nesvlíknu“; „copak za to někdo může jak vypadá?“; „a mohla bys třeba s někym z nich chodit?“; „Asi ne“; „Proč?“, „Voni sou takový divný.“; Viď, no mě se taky zdály hned, že sou takový divný.“* A celý obrázek volného dialogu zakončí dva zedničtí učni Čenda (V. Pucholt) a Zdeněk (Z. Kulhánek) humorným konfliktem, který ukončí až prasklá guma u trenýrek.

Výjimečný je film i tím, že přináší obraz toho, jak vypadaly tehdejší tzv. odpolední čaje či taneční zábavy[261], kam mladí velice rádi chodívali, a patřily k důležité složce jejich trávení volného času[262]. Vidíme záběry na opilé dospívající konzumující alkoholické nápoje, kdy dokonce stavějí věž z prázdných kelímků od piva, a nechybí ani absurdní rozhovory, kdy V. Pucholt zkouší na L. Jakima své proslulé *„Ahoooj“*. Taktéž jsme svědky jeho úsměvně nesmělého namlouvání a flirtování s mladou slečnou, jež jeho první pozvání k tanci ladně odmítne slovy: *„Vždyť nehrajou*.“, a na pozvání druhé se Čenda musí posílit alkoholem, načež dívku mezitím k tanci vyzve jiný chlapec, a on se natruc opije, hledá útěchu u svého zednického mistra a nakonec usne. Opít se musí i Petr, aby měl kuráž vyrazit s Pavlou na parket, tam kamera zabírá mladé tanečníky řádící na rychlé twistové rytmy, při kterých vidíme pohyby typické pro rock´n´roll, který svým kontrastem stojí proti tanečnímu projevu starších, kteří zůstávají věrní klasice, což taktéž krásně ilustruje onu generační rozdílnost linoucí se celým filmem[263].

[261] Již v období padesátých let byly odpolední čaje nejoblíbenější formou zábavy městské mládeže. Čaje se konaly v odpoledních hodinách (zpravidla od 15-19 hod.) a vedle tance je vyplňovala také vzájemná komunikace s ostatními účastníky. In FRANC, Martin a Jiří KNAPÍK. Volný čas v českých zemích 1957-1967. Praha: Academia, 2013. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2229-5. s. 506-508.

[262] Zajímavostí je, že tuto část filmu z taneční zábavy M. Forman natočil tak, že najal kapelu, a v Kolíně (kde se snímek natáčel) uspořádal tancovačku, na kterou pozval všechny lidi z okolí, protože si nemohl finančně dovolit zaplatit tak veliký komparz. Vidíme tu tedy skutečné tehdejší obyvatele města, což vytváří naprosto autentický a přirozený obraz, jak tehdejší čaje vypadaly. In: ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy… c.d., s. 93

[263] Odpolední čaje či tanečních zábavy byly pro kulturní odlišení mladé generace od svých rodičů přínosné i proto, že se na nich mladí mohli setkávat s novou západní hudbou, nejčastěji rock´n´rollem, který kapely pozvolna začaly propašovávat do svého repertoáru. *„Od poloviny padesátých let řada tanečních, kavárenských i barových skupin měla v repertoáru rock'n'rollové skladby, někdy i rychlejšího typu, které se pod rouškou noci a ve chvíli rozjaření zahrály. A nejen posluchači, ale ani kapela často nevěděla, že vlastně hraje rock'n'roll...”* In: KOUŘIL, Vladimír. Český rock'n'roll 1956-1969. Praha: Jazzová sekce, 1981. Jazzpetit. s. 10

4.1.3. Starci na chmelu

A největším symbolem toho, že se šedesátá léta nesou ve znamení mladé generace, byl kultovní muzikálový film Ladislava Rychmana ***Starci na chmelu (1964)***[264], v němž generační revolta promluvila v celé své síle. Už jen samotný oděv tří ústředních kytaristů – džíny, černé triko a sluneční brýle s kytarou – evokoval jasné spojení mládeže se západními vzory, jakým měl být především rock´n´roll, jenž sám o sobě symbolizoval generační odlišení a takřka otevřenou vzpouru. Ona kytara tu nebyla pouhým hudebním nástrojem, ale stávala se symbolem revoltující mladé generace, jaká svou silou dokázala hýbat společenským a kulturním děním, a stávala se důležitou složkou společnosti, jejíž hlas už neměl být pomíjen.

Příběh vymaňuje mladého člověka z vlivu dospělé autority, který díky chuti žít a milovat hodlá jít za svým snem i přes ty nejtěžší překážky a hrozící represe. To krásně dokládá hlavní píseň, zavinutá do big beatového aranžmá, *Milenci v texaskách* linoucí se celým filmem a doprovázející myšlenkovou linku milostného příběhu. Její text hlásá: *„Chodili spolu z čisté lásky, a sedmnáct jim bylo let / A do té lásky bez nadsázky se vešel celý širý svět / A v jedné zvlášť slabé chvíli, za noci silných úkladů / Ti dva se spolu oženili, bez požehnání úřadů.“* Oněmi úřady je tu myšlena svrchovaná moc ve formě učitelského sboru a rodičovských autorit. Mladí se již nehodlají podřizovat a za svůj životní prostor odhodlaně bojují a nebojí se svou revoltou otevřeně postavit dospělému světu. Současně se toto dílo stalo zcela revolučním i proto, že se film zabývá milostným a sexuálním vzplanutím mladé lásky – středoškoláků Filipa a Hanky (V. Pucholt, I. Pavlová) – a jejich konfliktu s autoritou, kdy se film jednoznačně staví na stranu mladých, kteří se tak otevřeně vymezují proti svým rodičům[265]. Tady i samotný charakter dvou hlavních postav tu stojí v kontrastu „záporného“ Honzy (M. Zavadil), který je rozený kariérista a pokrytec, ale navzdory tomu je oblíbený u učitelského sboru, jež reprezentuje ty kdož rozhodují, tj. moc/autority. A jak je známo moc má ráda flexibilní a přizpůsobivé lidi ochotné pro její nedemokratické vedení pracovat, a naopak nesnáší individualisty. Ti jsou pro ni a její vládu nad společností zárodkem vlastního myšlení a úsudků, čímž se stávají semeništěm protikladných sil a zároveň jsou potencionálně nebezpečnými svou schopností vlastního myšlení, které může podrývat moc autorit.

Starší generace chce nad mládím panovat kontrolou a určovat, jak by mladá generace měla žít, avšak sama si naprosto neuvědomuje, že živelnost a sílu

[264] Český hraný film IV. 1961-1970: Czech feature film. Praha… c.d., s. 455-458

[265] SOELDNER, Ivan. Pozitiv-negativ filmového muzikálu. In: Taneční hudba a jazz... c.d., s. 152

mládí si nelze podmanit a tvarovat ku obrazu svému. To např. vesele hlásají další verše *Milenců v texaskách*: „*Až vám to je či není milé / měla ho ráda, měl ji rád / A bylo by dost pošetilé / pro život hledat jízdní řád*.“ Život se nedá předem nalinkovat a už vůbec ne z rukou autorit. Mladí zkrátka touží žít po svém a vymezit se proti starším, s nimiž nesouhlasí. To je patrné i z rozmluvy Filipa s paní učitelkou, který se jí ptá, zda existuje Bůh, načež mu paní soudružka rázně odpoví: *„Není!“* a na Filipovu námitku: *„Ale jak to můžete vědět?“*, nereaguje a jeho existenciální bezostyšně otázky důrazně smete ze stolu. Dospělý zkrátka nebyli otevření novým směrům myšlení, což mladou dorůstající generaci provokovalo a dráždilo a hodlali se proti oněm zavedeným konvencím a myšlenkovým schématům otevřeně postavit a vymezit. Díky tomu se střetával svět starý se světem novým a právě filmový muzikál Starci na chmelu se stal jakýmsi manifestem mladé generace a ve své době jedním z nejoblíbenějších snímků, protože dokázal dokonale vystihnout ducha doby a ono cítění drtivé většiny dorůstající mládeže. V postavách Filipa a Hanky vidíme zamilovanou dvojici, jaká je ochotna naslouchat vlastnímu já, je odhodlána bojovat za ideál své lásky a svých vlastních postojů, a to vše bez jakéhokoli ohledu na následky, které by jejich vzpouru proti autoritám mohlo postihnout.

5. Život ve znamení mladé generace

V druhé polovině 50. let byl znatelný růst životní úrovně a mohl tak být uskutečňován pozvolný vstup do konzumní společnosti reálného socialismu. Zrod masové kultury s sebou nesl zmírnění ideologických nároků na kulturu, v čemž režim viděl takříkajíc „menší zlo“, než kdyby hrozily podobné události jako v Polsku či Maďarsku. Rozmach společenské kultury na konci padesátých a počátku šedesátých let tak pomáhal ventilovat společenská pnutí a potíže, a především umožňoval uspokojení základní lidské společenské tužby: touha bavit se a kulturně žít[266].

Kořeny tu má také další nesmírně důležitý faktor – dorůstající generace dětí narozených ve druhé polovině třicátých let a počátku let čtyřicátých nyní vstupovala do veřejného života[267]. Ta o sobě nechala slyšet již na studentském majálesu roku 1956 a čím dál více pozvedala svůj hlas nešetřící kritickými projevy vůči režimu a jeho politice. Každým dalším rokem přibývala vrstva mladých, jež reprezentovala rodící se novou generaci, jaká do té doby neměla

[266] KNAPÍK, Jiří. V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956. Praha: Libri… c.d., s. 284

[267] To se zčásti týká i příslovečného boomu poválečně narozených dětí. Jejich vliv na kulturní oblast však více spadá až do poloviny šedesátých let, což je období, do kterého záběr mé práce již nezasahuje.

v socialistickém Československu obdoby, a jaká se nejvíce projevila v generaci poválečně narozených dětí, které do veřejného života vstupovali v první polovině šedesátých let[268]. Sevření kultury se pozvolna uvolňovalo právě pod vlivem mladé generace, jež o sobě dávala čím dál hlasitěji slyšet. A její hlas zněl pořádně. Mladí byli stále více ovlivňována západními vlivy a měnilo se i jejich pojetí trávení volného času. Ten čím dál více získával statut legitimní součásti socialistického života a už nebyl spoután pouze silně ideologizovaným modelem z předchozích let. K tomu docházelo i díky postupnému snižování pracovní doby a celkovému zlepšení životní úrovně, což zvolna otevřelo cestu ke konzumnímu přístupu využívání volného času a tím i růstu zábavy v životě běžného člověka[269].

Režim to však viděl jinak. Předúnorové kulturní stereotypy, spolková činnost a individuální trávení volného času byly vnímány jako buržoazní přežitek anebo dokonce jako podezřelý znak negativního postoje k samotnému státnímu zřízení. Pozornost státu směřovala proti kavárnám a nočním podnikům vnímaným jako útočiště lidí, kteří se nechtějí zapojit do budovatelské práce pro blaho socialismu[270]. Na společenské podniky a bary bylo nahlíženo jako na místo povalečů, kteří parazitují na snaze pracujících vrstev poctivě budujících socialismus a s podobným podezřením hleděl režim také na zábavu tzv. pásků[271].

V polovině padesátých let se tak rozjela kampaň proti problematické mládeži a boj proti chuligánství a páskovství stát chápal jako stěžejní úkol na cestě ke stvoření nového socialistického člověka[272]. Avšak zvyšující se obliba

[268] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968... c.d., s. 24

[269] Komunistické vedení však dlouho zastávalo konzervativní způsob vedení kulturního života a preferovalo jeho kolektivní formy a aktivní přístup pracujících v různých kulturních činnostech, a naopak odsuzovalo pasivní trávení volného času zaměřeného jen na příjem zábavy. Dle vyjádření ministerstva školství Ladislava Štolla z r. 1956 by pracující neměli být jen konzumenty, diváky či posluchači, nýbrž by se měli také sami podílet na hnutí lidové umělecké tvořivosti a rozvoji kulturního života, což si však mladí lidé mohli vyložit po svém a volnočasové kulturní vyžití se v jejich představách s představami mocných často rozcházelo. In: FRANC, Martin a Jiří KNAPÍK. Volný čas v českých zemích 1957-1967… c.d., s. 27-28.

[270] Zejména kavárny patřily už v období první republiky k velmi oblíbeným centrům společenského života. V poúnorovém období však prodělaly obrovský úpadek, který souvisel s krizí sociálních skupin, jaké navštěvovaly kavárny nejvíce, tj. intelektuálů a kultivovaných příslušníků střední třídy včetně studentů. In: Tamtéž. s. 506.

[271] Tímto termínem byli označováni mladí lidé vnímaní jako nekritičtí přívrženci západního životního stylu. Byli obviňováni z různých nešvarů jako výtržnictví a alkoholismu a organizovali se v neformálních uskupeních – partách, na které bylo nahlíženo jako na semeniště kriminality. In: KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Svazek II… c.d., s. 662-663

[272] Ze špatného chování mladých bylo s oblibou viněno působení západní ideologie a často také samotí rodiče, což v záplavě stranických organizací pro mládež, které měli být hlavní

mladých lidí v západním pojetí kultury jim to velice stěžovala, a to zejména svou oblibou v k nám pronikající jazzové a rock´n´rollové hudbě. Za páska či chuligána byl tak často označován každý, kdo se měřítkům mladého člověka dle socialistického pojetí vymykal, působil nekonformně a u konzervativní společnosti tak vzbuzoval negativní reakce[273]. To v dnešním pohledu může působit až úsměvně, když přihlédneme k tomu, jak despotický komunistický režim vůči mladým lidem a jejich trávení volného času dokázal být. Dobovou zaujatost proti fenoménu páskovství, a ne tak černobílé mládeži, ilustruje tato věta z diskuse o mladých lidech časopisu Mladého světa: *„na besedách se stává, že chlapec, kterému by jste na ulici řekl pásek, na dlouhé naléhání děvčat cituje Nezvalovy básně"*[274].

Větším objemem volnočasových aktivit tak začaly narůstat návštěvy zábavních podniků, které jsou odjakživa spojené s hudbou a tancem. Už dříve bylo naprosto běžné, že se lidé po pracovním týdnu převlékli do svátečního a vydali se do místní hospody za zábavou. A v polovině padesátých let získávaly na oblibě taneční kavárny, kde se konali tzv. čaje o páté neboli odpolední čaje. Jako příklad může sloužit pražský Luxor na Václavském náměstí, který se stal první vzorovou nealkoholickou kavárnou pro mládež. Existovaly i o poznání méně příkladné kavárny jako například již v *Probuzení* a *Štěňatech* zmíněná kavárna Alfa na Václavském náměstí, která se nazývala Boulevard, a tehdy byla opravdovým centrem západní hudby v Praze. Jedině tady se zpívalo anglicky a daly se tu načerno koupit žvýkačky – tehdy těžko dostupný imperialistický produkt. Pro takové kavárny bylo označení „odpolední čaje" spíše symbolické, neboť pití alkoholu tu nebylo nic výjimečného a řadily se k oblíbeným místům dospívající mládeže. Proměny dostála i výše zmíněná kavárna Luxor, z které se v šedesátých letech stalo místo, kde převažovali nonkonformní mladí lidé a denně se tu odehrávala různá představení – něco mezi literárním divadlem Viola a hudebním Semaforem[275].

Mezi mládež stále více pronikaly západní vlivy a zejména mezi básníky se těšily veliké oblibě dekadenti. Na toto téma dokonce probíhali literární diskuse

---

platformou socialistické výchovy, působilo spíše ironicky. *„Rodiče prý mají zesílit svůj vliv na děti! Najednou! Nejdříve byla mládež z výchovného vlivu svých rodičů takřka úplně odtržena a všechno pedagogické i mravní působení přeneseno na školu, Pionýra, Svaz mládeže a učňovské domovy, o partaji ani nemluvě – a teď najednou se vina za úpadek mládeže svaluje – na rodiče, kteří nota bene jsou od rána do noci v zaměstnání, aby uhájili holé živobytí."*

Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 26.10. 1957 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 377

[273] KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Mezi pionýrským šátkem a mopedem: děti, mládež a socialismus v českých zemích 1948-1970. Praha: Academia, 2018. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2890-7. s. 578-580

[274] Mladý svět č. 11/1960 s. 4-5

[275] Mladý svět č. 11/1964 s. 2 a 31/1964 s. 1

a řešilo se, co s tímto nemilým problémem, který soudruhům nebyl zrovna po chuti[276]. Jejich obliba byla zřejmá i u nás, o čemž svědčí Jiří Suchý ve svém Vzpomínání, kdy vyjadřuje svůj mladiství obdiv k duchaplnosti O. Wilda, křehké morbiditě Jiřího Karáska ze Lvovic, a kterak mu vzory byl Arthur Breisky, Charles Baudelaire či Karel Hlaváček se svou *Mstivou kantilénou*[277]. A západní vlivy nezůstaly jen u poezie. Oblastí, kde se projevili nejvíce a která je s mladými lidmi neodmyslitelně spojena byla hudba. Ta do socialistického Československa pronikala prostřednictvím zahraničních rozhlasů, a zejména díky AFN Münich a legendárního rádia Luxembourg se k posluchačům dostával nový typ hudby, o jaké se jim do té doby ani nesnilo – rock´n´roll. *„A tak hlavně prostřednictvím těchto rozhlasových stanic začaly k nám v druhé polovině padesátých let pronikat zvěsti o nové hudbě s tvrdě útočným rytmem, nezvyklým nástrojovým tembrérem a s hrdelním, provokativně odvázaným zpěvem neškoleného mužského hlasu. Pubertální a adolescentní mládež se s touto hudbou u nás velice rychle ztotožnila“*[278].

Mladí lidé horentně ladili přijímače a fascinací novou hudbou se jí pokoušeli napodobovat. Vznikala tak první amatérská uskupení snažící se o rock´n´roll[279], což režim sledoval jen velmi nelibě a pokoušel se tyto tendence co nejvíce potlačit. Byl si moc dobře vědom, že tímto vším vysílá mladá generace jasný signál svého generačního odlišení, ba rovnou nesouhlasu se světem dospělých, který jí obklopoval, a proti němuž se vymezoval, a odmítali se tak podřídit poměrům, jaké panovaly. V tomto období si režim také uvědomoval, že ztrácí mládež. Vznikal zápas o mladé, v jakém si však vedoucí komunisté neuvědomili, že způsob, jakým boj vedou onu propast ještě více prohlubuje.

Vnucování socialistického způsobu života se ve většině bodů odlišovalo od představ mladé generace a strana tak ztrácela kontrolu nad ovlivňováním myšlení mladých lidí. Ti politiku KSČ vnitřně odmítali, opadal jejich zájem o

---

[276] *„Zdá se, že v Rusku jsou právě tak syti oficiálního socrealismu jako v Polsku a u nás. Universitní mládež prý se tam netají obdivem k „dekadentním“ básníkům, např. k Mallarméovi a Apollinairovi, což dělá těžkou hlavu sovětským politickým usměrňovatelům…“*

Vzpomínka Čestmíra Jeřábka z 16.4. 1957 In: JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958... c.d., s. 364

[277] SUCHÝ, Jiří. Vzpomínání… c.d., s. 47

[278] KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0634-6. s. 327

[279] Jedním z prvních byl roku 1957 Akord club vystupující v pražské Redutě, dalším poděbradští Samuels Band, Sputnici, FAPS orchestra či Crazy boys a EP HiFi. Jednotlivá amatérská uskupení se rozpadala a nová opět vznikala a jejich počet rostl jako houby po dešti. Amatérské kapely hrající rock´n´roll postupně získávaly na popularitě, a dokonce se zprofesionalizovaly, což se roku 1964 povedlo např. skupině Olympic či Mefisto. In: VANEK, Miroslav. Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989. Praha: Academia, 2010. ISBN 9788020018700. s. 208-219

politický život, stranické organizace a veřejnou angažovanost. Byla kritizována nezáživná a nudná činnost ČSM a mladé už zkrátka nebavilo podílet se na kulturní činnosti v rámci stranických organizací, kdy je svět dospělých přehlíží a nedokáže jim porozumět[280]. Vztah mladé generace k režimu se silně vyhraňoval a namísto uvědomělého budovatele socialismu vzhlížela ke svým generačním druhům na západě. Šlo především o touhy, které jim domácí režim nemohl splnit – mladí chtěli volně cestovat, učit se jazyky, svobodně se sdružovat, mít svobodu slova a vybírat si životní styl a cíle dle vlastního uvážení, což se nejvíce projevovalo v poslechu populární hudby a oblibě zakázaných autorů[281]. Tento boj o mladé se pro režim stal bojem s větrnými mlýny, ve kterém byl nucen pochopit, že pod tlakem sílící mladé generace je třeba začít dělat ústupky a sešroubovanou kulturu postupně uvolňovat. Komunistická moc si velice dobře uvědomovala, že když si proti sobě postaví mládež, bude jí v budoucnu čekat obrovský problém[282].

Polem střetu mezi mladými a generací autorit se stávalo již zmíněné odlišné vnímání trávení volného času odrážející se především v novém typu hudby a tance, ale onen střet se promítal také ve způsobu, jakým se mladí lidé oblékali. Svým oděvem dávali taktéž otevřeně najevo odlišnost a svou generační silou začali proměňovat dosavadní kulturní stereotypy a životní styl, což se nejvíce projevilo ve sféře populární kultury. Tento generační střet se počal měnit počátkem šedesátých let, kdy oko autorit konečně začínalo chápat, že proti mladé generaci nezmůže nic silou, a uvědomilo si, že tvarovaní mladých dle zavedené socialistické představy jest slepou ulicí. Začali uznávat právo mládeže na svobodnější sebevyjádření a mladá generace počala dostávat stále větší prostor a postupně si vydobývala svůj ostrůvek svobody, který se měl nejvíce projevit od druhé poloviny let šedesátých[283].

Kultura se tak uvolňovala díky obrovskému tlaku mladých lidí a režim musel povolovat a ustupovat, ze svých představ o správném pojetí kulturního života a trávení času mladé generace. A to se náhle počalo projevovat velice

[280] ČSM byla druhou největší společenskou organizací a od konce padesátých let byl znatelný postupný úpadek jejího vlivu na mladé lidi. Její koncept typu: práce-kniha-sport mládež spíše odpuzoval než přitahoval a snaha strany vnutit mladých socialistický způsob života dle jejích ideálu selhávala. To bylo extrémně znatelné v letech 1960-1967, kdy počet členů klesl ze dvou milionů na jeden milion. In: KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy… c.d., s. 130

[281] Tamtéž. s. 139-140

[282] Dobové ankety výmluvně ukazovaly, že třeba jen 4% studentů se po skončení studia chtějí účastnit veřejné činnosti v duchu socialismu, anebo že pouze 18% mladých mělo důvěru ve vedoucí politiky. In: KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968…c.d., s. 41-42

[283] KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Mezi pionýrským šátkem a mopedem: děti, mládež a socialismus v českých zemích 1948-1970… c.d., s. 655-656

rychle. Jazz byl oficiálně přijat jako důležitá součást kulturní sféry a stal se již zavedeným hudebním žánrem domácí hudby[284], jehož české představitele chválili i přední světoví odborníci[285], a v Praze se v říjnu 1964 dokonce konal i první mezinárodní jazzový festival[286]. Vedle jazzu si cestu z pronásledovaného hudebního odvětví klestil i ze západu pronikající rock´n´roll, který se u nás skryl pod méně nápadnějším názvem big beat, protože samotné označení „rock´n´roll" stále dovedlo popudit vedoucí stranické představitele[287].

Dostupnějšími se stávají i informace o západních hvězdách moderní taneční hudby a po jazzu je i rock´n´roll postupně brán na milost, což je nejvíce zřetelné kolem poloviny šedesátých let, kdy se o něm média už nevyjadřují výhradně v negativním světle a postupně ho zařazují do linie oficiální Československé kultury, ač stále nechybí častá slova kritiky a výhrad[288]: *„Jednoho dne byla v Praze vyprodána poslední kytara. Rock´n´rollová vlna, největší a nejživelnější směr v poválečné populární hudbě, dorazila na pouti světem i k nám. Teď tomu říkáme big beat a máme radost, že se při tom nebourají sály – jak jsme se zprvu báli – a že se nám to líbí. Někteří z mladých lidí se z pasivních posluchačů změnilo v hráče, někteří znají pár akordů, jiní se*

[284] Onen přerod vnímání jazzu stranickými představiteli kořenil v konci 50. let, kdy se sváděl největší boj o to, jak se k jazzové hudbě kvůli její obrovské oblíbenosti postavit. Počátkem 60. let se vnímání moderní taneční hudby počalo měnit a mocní museli ustoupit její nesmírné oblíbenosti u mladých, která drtila a pohřbívala masovou a ideologicky pohodlnou píseň. Politikové dozráli k přesvědčení, že není v jejich silách tento hudební žánr zastavit a museli se tak smířit se vzniklým stavem a změnit svůj dosavadní konzervativní postoj k taneční hudbě. Naopak se rozhodli získávat nad ní kontrolu ku užitku moci a včleňovat jí do kulturní politiky, avšak věčné rozpory a střety populární hudby a kulturní politiky pokračovaly i nadále a často se stávalo, že docházelo k usměrňování a zákazům. In: KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968…c.d., s. 307-311

[285] Jeden z nejpřednějších znalců jazzové hudby Harold Jovien vychválil zejména orchestr Karla Krautgartnera. In: Mladý svět č. 1/1963 s. 13

[286] Mladý svět č. 46/1964 s. 10-11

[287] Otázkou zůstává, kde se vůbec mezi českými hudebníky výraz big beat vzal. Dle Aleše Opekara vzniklo české chápání slova big beat vlastně náhodou. Šlo o chybné zobecnění nahodilého projevu diskžokeje z rádia Luxembourg Alana Freeda: *„This is really big beat"*, který tak označoval rytmičnost a živost rock'n'rollových hitů. Tato slova neunikla československým posluchačům a ti si rázem výraz big beat spojili s novým hudebním směrem. Začali ho užívat nezávisle na sobě a samotné slovní spojení big beat se postupně etablovalo jako označení rock'n'rollové hudby skrývající se před zraky úřadů. In: OPEKAR, A.: Bigbeatové šlápoty. In: Rock&Pop, 1996, č. 6.

[288] To se však nedá říci o letech předchozích, kdy byla proti rock´n´rollu vedena otevřená válka stranických ideologů. To např. ukazuje zmínka o koncertu rock´n´rollové hvězdy Billa Halleyho v Západním Berlíně, ve které si z tohoto hudebního žánru sarkasticky utahují a přináší i fotografii dvou mladých rozjařených lidí, kteří jsou ihned označeni za chuligánské pásky: *„Američané, kteří do západního Berlína dovážejí takovou „kulturu", mohli být s chlapci podobným těmto dvěma, spokojení. Bill Halley je přivedl na svém vystoupení k bezhlavému šílenství. Tanec přešel rychle ve rvačku a v ničení všeho kolem. Přesně podle výchovného plánu bonnského státu…"* In: Mladý svět č. 1/1959 s. 4

blíží virtuozitě, někteří kopírují do detailu (špatně nebo dobře) nahrávky z Luxembourgu, jiní už dovedou vypovídat o obsahu písně, o sobě i o druhých, ať už česky nebo anglicky…"[289]. Ono přijetí rock´n´rollové hudby značí další zásadní přelom v kulturním uvolňování způsobené generační silou mladých, jaké v polovině šedesátých let zažívá nebývalý rozlet.

Avšak naprosto stěžejní událostí popohánějící nezastavitelný kolos mladé generace v náruči uvolňované kultury kupředu byl vznik divadla Semafor na podzim roku 1959, jehož tvorba a písničky skladatelského dua Suchý/Šlitr ovlivnily celou generaci mladých a samy se staly symboly šedesátých let. Semafor a další malá divadla se stávala odrazovým můstkem pro mnoho amatérským kapel a zpěváků očarovaných rock´n´rollem, kdy měl skoro každý významný hudebník šedesátých let cosi dočinění právě se Semaforem případně s Redutou. S nimi přichází jména jako Viktor Sodoma ml., Hana Hegerová, Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Miki Volek, Karel Gott či skupina Olympic, a ty se rychle stávají běžnou součástí každodenního kulturního života[290]. Divadelních a hudebních uskupení kvapem vzniká nesmírné množství a původní okouzlení západní hudební scénou v sobě nese nechuť a formu vzpoury mířenou proti politickým a rodičovským autoritám ventilovanou hudebním či divadelním projevem[291].

Vznikají divadla malých forem jejichž hnutí má kořeny již v přelomu let 1957/1958 a postupně dochází k jejich obrovskému rozpuku[292]. Malá divadla jako celek navazují na válkou přerušenou tradici autorských kabaretů,

---

[289] Velký článek Pavla Bobka o rock´n´rollu v Mladém světě nazvaný jednoduše *Rock´n´roll*, v němž jsou čtenářům poprvé nekriticky představeni největší americká jména tohoto žánrů a stránkám dominují velké fotografie Elvise Presleye a Cliffa Richarda. In: Mladý svět č. 6/1964 s. 8-9

[290] BARTUŠEK, Petr: *Trhliny v oponě. Fenomény rocku v Československu šedesátých let*. In: PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. Předjaří: Československo 1963-1967. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. ISBN 978-80-87912-45-4. s. 57-58

[291] Tímto nejvýraznějším symbolem vzpoury se mezi zpěváky stal Miki Volek, kterému na kontroverzi kromě samotné rock´n´rollové hudby přidávala i jeho image a jeho zpěvácký projev. Neustále nosil černé brýle, na tehdejší dobu velmi dlouhé vlasy, při koncertě byl v neustálém rytmickém třasu, podupával, předkopával, konal taneční procházky po pódiu s volným mikrofonem na kabelu, dělal záklony, úklony, předklony a boxersky zaťatou pěstí divoce taktoval nebo pobízel posluchače ke zpěvu. In: ČERNÝ, Jiří. Zpěváci bez konzervatoře. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. s. 7

[292] Onen kulturní kvas malých divadel trefně charakterizoval skladatel Jindřich Brabec: *„Na jeviště vtrhla generace nestejnorodá, značně věkově rozvrstvená, ale nadšená, která během několika let absorbovala celou řadu impulzů a módních vln. V podivuhodné směsici se proplétala satira a poezie s rock´n´rollem a moderním jazzem, módním charlestonem a revivalistickým hnutím, twistem, beatem, pokusy o absurdní divadlo s kabaretem a muzikálem."* In: BLÜML, Jan: *Hudební a kulturní analýza české pop music v letech 1963-1967*. In: PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. Předjaří: Československo 1963-1967… c.d., s. 71-72

avantgardních revuí a literárních scének a stávají se svérázným dobovým fenoménem. Fungovala jako platforma skrze kterou se mladá generace mohla vyjadřovat a plně uplatňovat svou touhu po vlastním novém a svobodnějším světě. Významně se podílela na formování společenského vědomí a ovlivňovala život mladé, ale i střední generace, a při jejich obrovské popularitě představitelům moci nezbývalo, než tento fakt zkrátka přijmout a snažit se o to, aby mezi nimi a malými divadly nevznikl konflikt, který by se vystupňoval do neudržitelných rozměrů[293].

V rámci malých divadel vznikaly tzv. textappealy[294], jež jako první pořádal Jiří Suchý s Ivanem Vyskočilem a posléze M. Horníčkem v pražské Redutě, odkud cesta vedla k Divadlu na zábradlí[295], a již zmíněnému založení divadla Semafor[296]. Písně a humor semaforských písniček a ono dělání si srandy ze zkostnatělých pohledů společnosti na dorůstající mládež proti sobě stavělo konzervativnost rodičů a uvolněnou hravost jejich dětí. V přehnané ideovosti, jaká lemuje celé období padesátých a počátek let šedesátých viděla mládež svého úhlavního nepřítele a sama se ubírala cestou moderní literatury a poezie. Svůj postoj a emoce vyjadřovala cestou sebeironie, humoru a pravý smysl schovávala do podtextu, ve kterém ho jen ona dokázala výrazně vycítit, protože se s jejím světem a pohledem na něj dokonale ztotožňoval[297].

Milostné texty semaforských písniček se hravě pohybovaly na okraji legrace, satiry, ironie a cynismu a pro příslušníky své generace byly o mnoho

---

[293] KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968…c.d., s. 350

[294] Textappealy byly typ divadelních pořadů, jež měly za cíl zapůsobit na diváky (tj. apelovat). Představení byla pořádaná formou literárního kabaretu skládající se z písniček, povídek a krátkých scének. Textappeal byl složen z původních písniček, příhod a komentářů. Ty byly komponovány jako příspěvky nebo pohledy k danému tématu, do čehož byla vkládána trocha muziky jako takové. Autoři skrze textappealy sdělovali publiku své osobní názory, postoje a pocity. Proto mohli vystoupení volně domýšlet a konfrontovat s reakcemi publika. Měly charakter rozhovoru, otevřenosti, kontaktu a přátelství, i když šlo na první pohled o sólové výstupy. Zpočátku neoficiální atmosféře napomáhalo také prostředí suterénní místnosti s malým pódiem a pocitem jakési intimity, kdy mladí lidé cítili pocit sounáležitosti v pocitech a postojích vůči okolnímu světu. In: HERCÍKOVÁ, Iva. Začalo to Redutou: z text-appealů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan. Praha: Orbis, 1964. Edice malých forem. s. 11-12.

[295] Divadlo Na Zábradlí si první pochvaly svého fungování vysloužilo velmi rychle a zejména na stránkách Mladého světa jsou chváleny jejich textappealy a hudba přenesená z Reduty, a také nová hra Kdyby tisíc klarinetů a přiblížena je i divácká kultura, jaká je do divadla přitahována: *„Soubor je nový a mladý a opravdu dnešní. Obecenstvo je nové, mladé a rovněž dnešní: mladí dělníci, vojáci, studenti, jak v kabaretech bývalo odjakživa…“* In: Mladý svět č. 6/1959 s. 13

[296] JUST, Vladimír a František KNOPP. Divadlo v totalitním systému... c.d., s. 81-82

[297] DORŮŽKA, Lubomír. Od folklóru k Semaforu. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. Hudba na každém kroku (SHV). s. 104-106

bližší než frázovité hromadění patosu, líbivých slov a okázalosti typické pro většinu soudobé oficiální hudební produkce. Tematicky zesílená textappealová pásma monologů, satiricko-kritických komentářů a písní propojená s improvizací a komunikací s publikem překvapovala neobvyklými tématy spojující studentskou recesi s provokativností a dadaistickou poetikou, a to bylo přesně to, co mluvilo ze srdce i duše mladých lidí, jejichž pocity a životní atmosféra nabývala na důležitosti a zažívala rozlet jako nikdy předtím[298].

Dalším nesmírně důležitou platformou, jež přispívala k rozšíření vlivu mladé generace na kulturu byl již mnohokrát zmíněný časopis *Mladý svět*, který čtenářům přinášel informace o české i světové populární hudební scéně a je také svázán s první anketou popularity *Zlatý slavík* pořádající se každoročně od roku 1962. Ta navíc dokazuje, jakou hegemonií v československé kultuře vládly písničky Semaforu a umělců působících na jeho prknech[299]. V Mladém světě se běžně objevují západní hvězdy jako Paul Anka, Gérard Philipe, Bing Crosby, Claudia Cardinale, Brigitte Bardot či Elvis Presley a časopis je pro mladé otevřeným oknem do světa skrze které mohou nasávat západní kulturní vlivy. K tomu roku 1964 přibývají další vlivné populární časopisy *MY* a *Melodie* a rozhlasový pořad manželů Miroslavy a Jiřího Černého *Dvanáct na houpačce*, *Houpačka* či *Mikrofórum* skrze něž se mladému publiku také více otevírají obzory do světa tehdejší zahraniční populární hudby, a díky nimž mládež získávala stále více informací o The Beatles, The Rolling Stones a dalších dobových fenoménech, jejichž popularita určovala směr světové popmusic[300].

A jedním z dalších důležitých znaků mladé generace a uvolňující se kultury byla i měnící se móda. Ta dychtivě přebírala vlivy ze západu, což bylo dlouhou dobu trnem v oku stranických ideologů, kteří si byli velice dobře vědomi, že móda teenagerů je neodmyslitelně svázána s jejich protestem proti starší generaci, touhou po odlišení a proti zaběhlým společenským konvencím[301].

---

[298] Tamtéž.

[299] Za rok 1962 jsou dle čtenářské ankety nejoblíbenější zpěváci W. Matuška. Yvetta Simonová, Eva Pilarová, Jiří Suchý, Milan Chladil či Hana Hegerová a Jiří Vašíček. V kategorii nejlepší písně zvítězí *Láska nebeská* Suchého a Šlitra, druhé místo patří písni *Dříve než na louce* J. Vomáčky a K. Šaška, a třetímu místu opět neunikne duo Suchý/Šlitr s *Písní pro Zuzanu*. In: Mladý svět č. 5/1963 s. 12-13

O rok později pěvecké anketě již vévodí Karel Gott, druhý W. Matuška a třetí Eva Pilarová. Nejlepší písničku získá píseň *Oči má sněhem zaváté* Suchého a Šlitra jimž patří i druhé místo s písní *Motýl* a třetí příčku získá *Tam za vodou v rákosí* J. Štaidla a K. Mareše. In: Mladý svět č. 10/1964 s. 8-10

[300] VANEK, Miroslav. Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu... c.d., s. 219-221

[301] Československá oficiální místa se potýkala s problémem jakéhosi revolučního ignorování společenských pravidel odívání mladých lidí. Zároveň si uvědomovali, jakou roli důležitosti hraje styl oděvu ve společnosti a obávali se, aby se z mladých nestaly „parádivé

Volné dýchání kultury reprezentuje i elektrická či akustická kytara, jež se sama o sobě stala nejvýraznějším symbolem vzpoury mladé generace vůči světu dospělých a objevuje se takřka v každém vydání Mladého světa třímaná v rukou mladého muže či ženy a mladá generace je označována generací twistu, rock´n´rollu a tranzistorového pokolení[302].

Uvolňování kultury zažívalo zlaté časy a mladá generace vzhlížející k Západu zažila roku 1965 to, co se dosud zdálo jako neuskutečnitelné – do Československa zavítala tehdy slavná rock´n´rollová kapela Manfred Mann a dalším významným zahraničním hostem byl Louis Armstrong, který koncertoval v pražském Semaforu. Při příležitosti majálesu téhož roku přijel i symbol beatnického hnutí Allen Ginsberg, jež byl za bouřlivých oslav zvolen králem majálesu a ze samotné studentské oslavy se stala demonstrace proti stávajícím poměrům. Studenti otevřeně vyslovovali svůj nesouhlas s komunistickou mocí a celá akce měla vliv na nárust tzv. mániček u nás, kdy se vlasatá mládež stávala reprezentantem revolty Západu a hnutí hippies mezi mladou generací zažívalo nebývalý rozmach. Symbolickým vyvrcholením tohoto období se stal I. československý beatový festival v prosinci 1967, jež se stal definitivním nastolením květinových 60. let[303]. Světem hýbala sexuální revoluce doprovázena vynálezem antikoncepce, kdy žena mohla se svým tělem nakládat naprosto svobodně, protestovalo se proti válce ve Vietnamu, zažehnala se karibská krize, vznikla Berlínská zeď, vztahy mezi USA a SSSR zažívaly další dynamické změny a Československo čekalo největší období politicko-kulturního uvolnění a naděje symbolizované pražským jarem, po kterém se však nemilosrdně blížil srpen 1968, kdy měla být do té doby nebývale rozkvetlá československá kultura a společnost mířící k liberalizaci zadušena nemilosrdným zásahem „spřátelených“ vojsk Varšavské smlouvy[304].

slečínky a napomádovaní frajeři“, kteří by se ocitli mimo jejich kontrolu. In: HLAVÁČKOVÁ, Konstantina. Česká móda 1940-1970: zrcadlo doby... c.d., s. 97

[302] Mladý svět č. 39/1964 s. 4-5

[303] BARTUŠEK, Petr: *Trhliny v oponě. Fenomény rocku v Československu šedesátých let* In: PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. Předjaří: Československo 1963-1967… c.d., s. 63-64

[304] Podkapitola částečně čerpala z kapitoly z mé bakalářské práce *Pronikání západní hudební kultury do Československa*. In: ČERNÝ, Lukáš. Pronikání západní hudební kultury do Československa… c.d.

Závěr

Podíváme-li se na druhou polovinu padesátých let a počátek let šedesátých optikou mladé generace a způsoby, jakým byla na filmových plátnech prezentována, uvidíme několik překotných a dynamických změn v tom, jak se obraz mládeže v tomto období proměňoval a vyvíjel. Pro to, aby mohla mladá generace zažít nebývalý rozkvět v lůně tající československé kultury charakteristické pro ono období šedesátých let musela se nejprve odpoutat od svázaného obrazu nadšené budovatelské mládeže typické pro zakladatelské období socialismu z první poloviny padesátých let. Komunistický ideál adoroval mladého člověka vyzdvihující jeho politickou uvědomělost, jehož jedinou radostí a náplní života je budovat socialismus a tonout v extázi činností určených pro dobro kolektivu, jako to můžeme vidět ve Vlčkově snímku *Zítra se bude tančit všude (1952)*, anebo jeho nadšení v boji proti třídnímu nepříteli, kdy potírá západní vlivy reprezentující vše špatné a podvratné jako v agitačním filmu *Únos (1952)* Kadára a Klose. Lidský osud měl být odkázán pouze vůli režimu a stvoření nového socialistického člověka se mělo stát tím, co bude hlavním životním posláním mladých lidí.

Tato snaha režimu schvátit mládí pod svou kontrolu lemovala takřka celé období lidové demokracie počínajíc únorem 1948 a listopadem 1989 konče. Avšak po politickými a společenskými tlaky, změnami, otřesy a událostmi se onen pohled na mladé lidi různě proměňoval a vyvíjel, stejně jako politicko-kulturní situace a samotné sevření československé kultury komunistickou mocí. Kultura se po poúnorovém sešroubování slepou ideologií daleko neblížila umrtvení žijícímu pro pouhou službu režimu, který si z ní hodlal udělal nástroj svých vlastních cílů a snažil se zcela vymýtit jakékoli náznaky jejího svobodného pohybu. Jak kultura, tak samotný mladý člověk, měla být svázána s režimem v jednu nedělitelnou homogenní hmotu pomíjejíc individualitu upozaďující i samotný lidský cit. Vše mělo být podřízeno ideologii a službě socialismu. Režimu se však nevyhýbaly celospolečenské krize nabourávající mnohé oblasti od ekonomiky až po samotnou ideologii a vnitrostranické problémy, a ty si vynutily záblesky změn, jež počínaly naznačovat, že prvotní vlaštovky naděje politicko-kulturního uvolnění pomalu přichází. Ty měly kořeny v onom roce 1953 a smrti J. V. Stalina a s ní související změnou politického kurzu sahající i do politicko-kulturní oblasti, kdy se vody zamrzlé kultury konečně začínaly čeřit.

Takřka zlomovým se stal revoluční rok 1956, kdy se naděje k politicko-kulturnímu tání staly nejrealizovatelnější a sama inteligence, umělci i řádoví občané cítili, že teď přichází jejich šance změnit dosavadní kulturní stereotypy a poměry. Současně se pootevíralo i okno k západu, kdy do Československa počínaly pronikat západní kulturní vlivy ponejvíce reprezentované jazzem a

rock´n´llem, které mladí lidé nasávali jako příslovečné houby a objevovali úplně jiný svět, než jaký jim naskýtal prostor socialistický. Tání počínající rokem 1956 se rychle promítlo i do obrazu mládeže, která už nebyla zobrazována výhradně jako těleso oddaně sloužící ideologii, ale pomalu si mohla nalézat větší prostor pro vlastní autonomii. Ta byla zosobněna ve *Snadném životě (1957)* M. Makovce či *Štěňatech (1957)* I. Nováka, kdy konečně vidíme mladé lidi bavící se životem, řešící své vlastní individuální problémy mládí a tančící z pouhé radosti, a ne z budovatelského nadšení jako bezhybné loutky ideologie. Objevuje se mladý člověk mající své vlastní individuální touhy a sny, zažívající první lásky, a také poprvé vidíme mladého člověka nesouhlasícího s rozhodnutím autorit (jaké se netýká zavádění nových pracovních metod, kde se často mladý zapálený komunista střetával s příslušníkem starší generace, jako u budovatelských filmů), kdy se dokonce jejich rozhodnutí vzpírá a snaží se jednat dle vlastního srdce a uvážení.

Ve sféře kultury začínají vznikat divadla malých forem a první amatérská hudební uskupení fascinované západní hudbou, vše z rukou mladých lidí, kteří tím i současně dávají najevo svůj nesouhlas se systémem moci v Československu panujícím. Stále více je dáván prostor také kritice chyb režimu, postupně se uvolňuje atmosféra strachu lemující většinu padesátých let, a hlas volající po svobodnější společnosti je slyšet z řad inteligence (II. sjezd čs. spisovatelů) i většinové společnosti, což straničtí představitelé nesou stále více v nelibosti a povolené kohoutky kultury, jejíž proud nabývá na síle, se chystají opět nemilosrdně utáhnout. Proto už na konci roku 1958 na XI. sjezdu KSČ vyhlásí cíl dovršení kulturní revoluce a politicko-kulturní poměry chtějí navrátit před rok 1956, kdy definitivní nastolení socialismu v zemi symbolicky završí přijetím nové ústavy roku 1960 deklarující vítězství socialismu v Československu. V tomto mezidobí let 1959-1962 je mládí z většiny prezentováno buď jako následováníhodný vzor (*Slečna od vody (1961), Žalobníci (1960)*, anebo jako odstrašující delikventní mládež zosobněná ve snímku *Probuzení (1959).* Liberalizační dědictví roku 1956 se však nedalo zcela vymýtit a objevovali se i snímky, ve kterých mládí už není výhradně svázáno s ideologií a službou režimu, ale uchová si i své svobodnější pozice a samotná problematika mládeže a jejího střetu s autoritou se začíná pomalu otevřeněji řešit. To skvěle ilustruje např. *Pytel blech (1962)* či *Dva z onoho světa (1962)*, v nichž jsou již silně patrné známky generačního odlišení a neporozumění si dvou odlišných generačních světů.

Kulturní utužení však trvalo jen krátce neboť si režim uvědomoval, že opětovné uvolnění je pro fungování společnosti ovládané stále větší mírou mladé generace nevyhnutelné. To přišlo rokem 1963 a obraz mládí se mohl konečně promítnout v nebývale uvolněném duchu odpovídající skutečnosti jako nikdy předtím. Onen obraz se snažil odpoutat od odkazu let padesátých,

kdy se lidská individualita ztrácela v nánosu kolektivu a důrazu na práci v socialistickém zřízení a sama problematika mladého člověka byla konečně chápána v kontextu celkového stavu společnosti, jež se promítal do opravdového života mladých lidí, do jejich myšlení, postojů, názorů a dobového cítění.

Oficiální politická linie se stále častěji střetávala s myšlením mladé generace, která se proti ní stále více stavěla a vymezovala, což mělo původ už v samotné rozdílnosti chápání světa těchto dvou odlišných pólů. Vnímání světa se v srdcích mladé generace lišilo od představ dospělých a samotného systému moci, který chtěl mít mladého člověka pod kontrolou. Ten byl od svého narození a vstupu do školy zařazen do procesu, kdy se ho režim snažil tvarovat dle svého záměru skrze různé stranické organizace jako pionýr, Svaz mládeže (ČSM), zájmové kroužky či soutěže tvořivosti mládeže, snažil se je vychovávat ku svému ideologickému obrazu a do žil jim vstřikovat své pokroucené představy o pojetí světa, kultury a společnosti. S tím se však mladí lidé postupně více a více neztotožňovali a s představami režimu o svých vlastních životech a podobě společnosti se vnitřně rozcházeli. Toužili uplatňovat vlastní subjektivitu a individuální touhy, jak v pracovním životě, tak především ve svém volném čase. Se světem dospělých docházelo k čím dál ostřejšímu konfliktu a mezi starší a mladou generací se rozevírala propast, jakou do té doby socialistické zřízení nepoznalo.

Mladí své generační odlišení demonstrovali především v moderní taneční hudbě, jako byl nejprve jazz, poté rock´n´roll a big beat, a tlak mezi nimi a autoritami rostl do nebývalých rozměrů. Kritičnost a odpor vůči oficiální politické linii, zkostnatělým společenským konvencím a vůbec proti celkové situaci ve společnosti se stupňoval a svého vrcholu dostoupil v oněch šedesátých letech, kdy byl tlak mladé generace tak obrovský, že vládnoucí kruhy donutil dělat ústupky a snažit se mládeži porozumět a navazovat s ní dialog, což se stejnou měrou projevovalo i na poli kultury. Celá šedesátá léta se však podobala jakémusi schizofrennímu stavu, kdy režim své písty kontroly a sevření v oblasti kulturního a společenského života povoloval, avšak mezi ním, kulturou a mladými lidmi koexistovalo neustálé pnutí a konflikty, jaké se vystupňovaly např. Strahovskými událostmi roku 1967. Generační předěl, selhání generačního dialogu a vzpoura mládí proti zavedeným konvencím a autoritám začínala žít svým vlastním životem a ono generační odlišení zůstalo navždy zosobněna v kultovním Rychmanově snímku *Starci na chmelu (1964)*, který se stal jakýmsi manifestem a symbolem uvolněné kultury ve víru mladé generace šedesátých let. Hlas mládí zaznával do všech koutů a táhl s sebou kulturu, která se pod jeho tlakem a silou uvolňovala, což vykrystalizovalo až celospolečenskými a politickými liberalizačními snahami a pražským jarem roku 1968.

Rozhýbání sevřené kultury tedy bylo podníceno silou mladých lidí, kteří se nehodlali poddat strohosti socialistickému realismu a ideologii, pod kterou kultura léta tonula, a sama mladá generace se stala dynamickým činitelem, jaký toto uvolňování kultury sám podněcoval. To vše se projevovalo v rozkvětu malých divadel, osvobozování jazzové, big beatové a populární taneční hudby, kdy se silou mladé generace měnila i móda, dámské sukně se zkracovaly úměrně s politicko-kulturním táním, vývojem procházelo i celospolečenské myšlení a horlivě se přejímaly západní trendy, jež spolu s jeho kulturními vlivy dostávaly v socialistickém prostoru stále širší pole působnosti. Symbolem zlatých šedesátých se takřka bleskově staly semaforské písničky skvěle demonstrující onen generační protest, rozdílnost myšlení mladých, a především pocity a ducha doby, v jakém rozpuk mladé generace bujel v uvolňujícím se kulturním kvasu získávající pro sebe větší a větší svobody. Tyto postupné politicko-kulturní přelivy, změny a tání jsem se pokusil ukázat prostřednictvím československého filmu, na kterém byl obraz uvolňující se kultury jasně patrný na onom měnícím se obrazu mladé generace. Konflikt rozdílnosti generací hnal pootevírání oken kultury a liberalizaci společnosti vpřed ohromnou silou, jakou násilně ukončily až pásy tanků v osudový srpen 1968.

Seznam literatury

BARTUŠEK, Petr: Trhliny v oponě. Fenomény rocku v Československu šedesátých let. In: PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. Předjaří: Československo 1963-1967. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. ISBN 978-80-87912-45-4.

BAUER, Michal, ed. II. sjezd Svazu československých spisovatelů: 22.-29.4.1956. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-04-2.

BILÍK, Petr. Československá kinematografie 50. a 60. let (mimo "novou vlnu"): studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3828-3.

BLAIVE, Muriel. Promarněná příležitost: Československo a rok 1956. Praha: Prostor, 2001. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260053-2.

CVEKL, Jiří – SELUCKÝ, Radoslav – MLYNÁŘ, Zdeněk – MACHOVEC, Milan: Hledání jistot: úvahy o věčné otázce. Praha: Mladá fronta, 1966. Svazácká knihovna.

Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárně vědecké konference 36. Bezručovy Opavy (15. - l6.9. 1993). Vydal: Ústav pro českou literaturu v Praze a Slezská univerzita v Opavě 1994. ISBN 80-85879-05-0.

Český hraný film III. 1945-1960: Czech feature film. Praha: Národní filmový archiv, 1995. Fiaf 100 cinema. ISBN 80-7004-082-3.

Český hraný film IV. 1961-1970: Czech feature film. Praha: Národní filmový archiv, 1995. Fiaf 100 cinema. ISBN 80-7004-115-3.

ČERNÝ, Jiří. Zpěváci bez konzervatoře. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás.

DORŮŽKA, Lubomír. Od folklóru k Semaforu. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. Hudba na každém kroku (SHV).

FEIGELSON, Kristian a Petr KOPAL, ed. Film a dějiny: Politická kamera - film a stalinismus. Praha: Casablanca, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0.

FRANC, Martin a Jiří KNAPÍK. Volný čas v českých zemích 1957-1967. Praha: Academia, 2013. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2229-5.

HERCÍKOVÁ, Iva. Začalo to Redutou: z text-appealů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan. Praha: Orbis, 1964. Edice malých forem.

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina. Česká móda 1940-1970: zrcadlo doby. Praha: Olympia, 2000. ISBN 80-70-33-017-1.

HORNÍČEK, Miroslav a Jan WERICH. Hovory s Janem Werichem. Praha: Panorama, 1991. ISBN 80-7038-211-2.

CHARVÁT, Josef, SEDLOŇOVÁ, Miroslava, ed. Můj labyrint světa: vzpomínky, zápisky z deníků. Praha: Galén, c2005. Almanach medicíny. ISBN 80-7262-266-8.

JEŘÁBEK, Čestmír, JEŘÁBEK, Dušan, ed. V zajetí stalinismu: z deníků 1948-1958. 2. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-87029-27-5.

JUST, Vladimír a František KNOPP. Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.

KAPLAN, Karel. K politickým procesům v Československu 1948 - 1954: dokumentace komise ÚV KSČ pro rehabilitaci 1968. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994. ISBN 80-85270-28-5

KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956. Brno: Barrister & Principal, 2005. ISBN 80-86598-98-5.

KAPLAN, Karel. Československo v letech 1953-1966. 3. část. Společenská krize a kořeny reformy. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. ISBN 9788004257453.

KAPLAN, Karel. Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968. Společnost a moc. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-87029-31-2.

KAPLAN, Karel. Kořeny československé reformy 1968. Brno: Doplněk, 2000. Knihy dokumenty. ISBN 80-7239-061-9.

KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Mezi pionýrským šátkem a mopedem: děti, mládež a socialismus v českých zemích 1948-1970. Praha: Academia, 2018. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2890-7.

KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2019-2. Svazek I. A-O.

KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2019-2. Svazek II. P-Ž.

KOUŘIL, Vladimír. Český rock'n'roll 1956-1969. Praha: Jazzová sekce, 1981. Jazzpetit.

KUSÁK, Alexej. Kultura a politika v Československu 1945-1956. Praha: Torst, 1998. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-055-3.

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

KOPAL, Petr. Film a dějiny. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0.

KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0634-6.

LUKEŠ, Jan, ed. Černobílý snář Elmara Klose. Praha: Národní filmový archiv, 2011. Knihovna Iluminace. ISBN 978-80-7004-145-1.

MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. Česká filmová hudba. V Praze: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9.

MĚDÍLEK, Boris. Bibliografie Karla Čapka: (soupis jeho díla). Praha: Academia, 1990. Edice soupisů Strahovské knihovny. ISBN 80-200-0050-X

NIKOLSKIJ, Sergej Vasiljevič. Karel Čapek. Československý spisovatel. Praha 1952.

Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.

PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. Československo v letech 1954-1962. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2015. ISBN 978-80-87311-57-8.

PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. Předjaří: Československo 1963-1967. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. ISBN 978-80-87912-45-4.

RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu. V Praze: Oeconomica, 2010. ISBN 978-80-245-1696-7.

SCHMARC, Vít. Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu *Zítra se bude tančit všude*. In: FEIGELSON, Kristian a Petr KOPAL, ed. Film a dějiny: Politická kamera - film a stalinismus. Praha: Casablanca, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0.

SKOPAL, Pavel. Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970. Brno: Host, 2014. Filmová knihovna (Host). ISBN 978-80-7294-971-7.

ŠLINGEROVÁ, Alena. *Strategie a reprezentace soukromí v českém poválečném filmu*. In: KOPAL, Petr. Film a dějiny. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0.

SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace. Praha: Academia, 2013. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2303-2.

SUCHÝ, Jiří. Vzpomínání. Edice olivovník. Galén 2012. ISBN 978-80-7262-752-3.

ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu. Praha: Horizont, 1991. ISBN 80-7012-055-X.

ŠTÁBLA, Zdeněk a Marie BENEŠOVÁ. Obraz člověka v české kinematografii z let 1922, 1932, 1942, 1952, 1963. Praha: Filmový ústav, 1969.

Taneční hudba a jazz 1966-67 Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby. Praha, Supraphon, 1967.

TIGRID, Pavel. Marx na Hradčanech. Brno: Barrister & Principal, 2001. ISBN 80-85947-76-5.

VANEK, Miroslav. Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989. Praha: Academia, 2010. ISBN 9788020018700.

Bakalářské práce

ČERNÝ, Lukáš. Pronikání západní hudební kultury do Československa. Praha, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce Beneš, Zdeněk.

Tisk a periodika

Literární noviny, roč. 1952

Časopis Květen, roč. 1956, 1957

Mladý svět, roč. 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964

Film a doba, roč. 1955, 1956, 1957, 1958, 1959 In: Film a doba: měsíčník Československého státního filmu pro otázky a problémy filmového umění. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068.

Iluminace, roč. 16 (2004), č. 4 In: Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu = the journal of film theory, history, and aesthetics. Praha: Národní filmový ústav, 1989-. ISSN 0862-397X.

Rock&Pop, 1996, č. 1, č. 6 In: Rock & pop: časopis pro rock, pop, folk, jazz a jiné. Praha: Lidové noviny, 1990-^^^^. ISSN 0862-7533.

Audiovizuální prameny

Zítra se bude tančit všude, 1952, Vladimír Vlček

Měsíc nad řekou, 1953, Václav Krška

Stříbrný vítr, 1954, Václav Krška

Hudba z Marsu, 1955, Ján Kadár, Elmar Klos

V proudech, 1957, Vladimír Vlček

Snadný život, 1957, Miloš Makovec

Štěňata, 1957, Ivo Novák

Žižkovská romance, 1958, Zbyněk Brynych

Touha, 1958, Vojtěch Jasný

Sny na neděli, 1959, Václav Gajer

Konec Jasnovidce, 1957, Vladimír Svitáček, Ján Roháč

Tři Přání, 1958, Ján Kadár, Elmar Klos

Probuzení, 1959, Jiří Krejčík

Červnové dny, 1961, Antonín Kachlík

Pytel blech, 1962, Věra Chytilová

Dva z onoho světa, 1962, Miloš Makovec

Okurkový hrdina, 1963, Čestmír Mlíkovský

Černý Petr, 1963, Miloš Forman

Starci na chmelu, 1964, Ladislav Rychman

Internetové zdroje

https://neviditelnypes.lidovky.cz/kultura/hudba-o-pestrem-zivote-jedne-pisnicky.A100112_181006_p_kultura_wag, vyhledáno dne 21.3. 2020

http://www.webmagazin.cz/index.php?stype=all&id=9805, vyhledáno dne 4.4. 2020

KOFRÁNKOVÁ, Václava: „A všichni dohromady uděláme moc…“ (Domácí a zahraniční ohlas Císařova pekaře). Dostupné z: https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/kofrankova.pdf, vyhledáno dne 19.4. 2020

Městská divadla pražská, Dostupné z: https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/abc/, vyhledáno dne 20.4. 2020