

MARTIN ŠRAJER / 28. 5. 2024

# Karel Kachyňa

Ladislav Helge jej považoval za nejlepšího vypravěče českého filmu. Jiní kolegové zas oceňovali jeho profesionalitu a pracovní nasazení. Také díky němu byl Karel Kachyňa schopen natáčet od dokončení školy až do své smrti minimálně jeden snímek ročně. Bez dobrovolné nebo vynucené pauzy. Tajemství tohoto velkého vypravěče českého filmu, abychom parafrázovali název jednoho z jeho méně známých děl, tak možná spočívala v „obyčejné“ oddanosti řemeslu, kterému i podle vzpomínek blízkých věnoval víc času než čemukoliv jinému.

Kachyňa, narozený 1. května 1924 v jihomoravském Vyškově, měl odmala blízko k přírodě. Snad proto si opakovaně vybíral náměty odehrávající se na venkově (*Noc nevěsty*), v otevřené krajině (*Závrať*) nebo hlubokém lese (*Kočár do Vídně*). Činil tak alespoň v dobách, kdy měl možnost relativně svobodného výběru, co bude točit. Možná i pro své skromné venkovské poměry se sám nepovažoval za myslitele. A ani po srpnu 1968 mu nebyl přisouzen hlavní díl viny za realizaci několika politicky kontroverzních děl.

Nikdy už ale nedosáhl srovnatelné umělecké úrovně jako v dobách spolupráce s Janem Procházkou, jehož scénáře mu umožňovaly rozvíjet výtvarné vnímání přírody a cit pro obrazové metafory.

Uvedené predispozice vedly k tomu, že za protektorátu, kdy byly univerzity zavřeny, se Kachyňa rozhodl studovat uměleckoprůmyslovou školu ve Zlíně. Zaměřoval se na figurální malbu. Talent pro kresbu a kompozice později mnohokrát zužitkoval při vytváření obrazových podkladů s rozkreslením scén na jednotlivé záběry, tedy v zásadě storyboardů. Výraznou součástí ozvláštňujících postupů v Kachyňových filmech, jedním z jeho poznávacích znamení, se stane využívání objektivů s krátkou ohniskovou vzdáleností.

V posledním roce války byl Kachyňa s bratrem totálně nasazen v Německu. Válečná zkušenost ho nejspíš přiměla vstoupit hned v roce 1946 do komunistické strany. Téhož roku byla dekretem prezidenta republiky Edvarda Beneše zřízena filmová škola FAMU. Kachyňa se na ni přihlásil a stal se jedním z prvních absolventů. Společně s kolegou a kamarádem Vojtěchem Jasným studoval kameru a fotografii. Díky přímluvě Elmara Klose byli oba přijati do Studia dokumentárních filmů v Praze, pak do Československého armádního filmu.

Ve své rané tvorbě se Kachyňa spolu s Jasným, oba přesvědčení komunisté, věnovali propagandou protežovaným tématům venkova, zemědělství nebo obrany státních hranic před narušiteli. Jejich absolventským filmem byl inscenovaný dokument *Není stále zamračeno* (1949) s typickým budovatelským námětem. Sledujeme kolektivní úsilí o vytvoření státního statku v pohraničí a naplnění zadaného plánu. Obrazově nápadité ilustrace k agitačním heslům snímal kromě Jasného a Kachyni také další z jejich talentovaných spolužáků, Jaroslav Kučera.

Za uvedený film obdrželi mladí filmaři Státní cenu a hned se tak octli na výsluní režimní přízně. Navázali reportáží z pražského kongresu studentstva *Za život radostný* (1950), pohledem do nitra továrny Letov v Letňanech *Věděli si rady* (1950) nebo agitačním dokumentem oslavujícím združstevňování *Neobyčejná léta* (1952), který zapojuje snad celou znakovou výbavu socialistického realismu. V roce 1952 byli oba za Armádní film vysláni do Číny, aby (na barevný film!) zachytili cestu Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého a podobu asijské velmoci před kulturní revolucí (viz např. film *Lidé jednoho srdce*, 1953).

Cesta do Číny vedla napříč Sovětským svazem, kde zapálení straníci poprvé viděli, jak se opravdu žije v zemi, která byla v Československu vydávána za vzor. Zejména pro Jasného znamenalo setkání s chudobou a permanentním státním dohledem silnou deziluzi. Oba dva nicméně i po návratu pokračovali v natáčení filmů oceňovaných komunistickým režimem. *Ztracená stopa* (1955) je příběhem pohraničnicka, který se svým postřeleným psem dopadne narušitele hranic. Vznikla v roce 1953, do kina byla ovšem uvedena o tři roky později.

Prvním filmem Kachyni a Jasného promítaným v československých kinech se stal špionážní příběh *Dnes večer všechno skončí* (1955), odehrávající se opět ve vojenském

prostředí. Polarita dobra a zla zůstává jednoznačná. Na správné straně stojí pohraniční vojáci, na špatné zahraniční špioni.

V roce 1956 Jasný z Armádního filmu odchází, čímž také končí jeho spolupráce s Kachyňou, který bude pro filmové studio československé armády pracovat o dva roky déle.

Koncem padesátých let se v československé kinematografii objevilo několik neschematických filmů kladoucích větší důraz na obraz a formu. Čelními představiteli této „ur-vlny“ byl vedle Helgeho nebo Kadára s Klosem právě Kachyňa, vždy příkládající velkou pozornost vizuálnímu pojetí. Svůj první film tohoto nového, civilnějšího typu natočil na Barrandově pro tvůrčí skupinu Novotný–Kubala, která do FSB přešla z Armádního filmu a výrobní plán jí přikazoval realizovat jednou ročně film s vojenskou tematikou.

Drama *Tenkrát o vánocích* (1958) o československém praporu bránícím v předposledním roce války slovenskou podhorskou vesnici je sice stále politicky podbarvenou látkou, ale oproti předchozím Kachyňovým agitkám můžeme vidět zřetelný posun v charakterizaci postav. Osudy jednotlivých vojáků jej zajímají víc než heroická hesla a gesta. Nejde přitom o plakátové hrdiny, ale osobnosti s reálnými obrysy. Také svou barokní obrazností se *Tenkrát o vánocích* odlišuje od ostatních, formálně šedivějších filmů z vojenského prostředí.

Dalším Kachyňovým nadprůměrným žánrovým filmem byl *Král Šumavy* (1959), který zapadal do snah ministerstev obrany a vnitra ukázat v příznivém světle roli Pohraniční stráže, dohlížející v padesátých letech, aby žádný vetřelec nepřekročil státní hranice. Předpoklad, že napínavé pojetí zvýší atraktivitu snímku, se ukázal být správným. Na ideologicky vyhovující alternativu k západním „žánrovkám“ se prodalo přes čtyři miliony vstupenek. Technicky bezchybný hraničářský thriller se tak stal nejnavštěvovanějším filmem roku 1960.

*Král Šumavy* byl zároveň jedním z řady filmů, pro který Kachyňa kvůli nezvyklým obrazovým kompozicím předem vytvořil – spolu se spolužákem z FAMU, kameramanem Josefem Illíkem – kompletní obrazové řešení. Využívání různých ohniskových vzdáleností a nezvyklých úhlů a pohybů jednak přispívá k působivosti, jednak pomáhá vyjadřovat psychologii postav a jejich ideovou pozici. Podhledy nebo záběry

komponované po vzoru sociálně realistických obrazů rovněž přispívají ke glorifikaci obětavých strážců hranic.

Po *Práčetí* (1960), filmu o sirotkovi vysvobozeném z koncentračního tábora, natočil Kachyňa *Pouta* (1961), adaptaci psychologické novely *Lítost*. Tím započala jeho spolupráce s Janem Procházkou, který bude autorem scénářů ke všem následujícím Kachyňovým filmům ze šedesátých let.

Podle Kachyňových vzpomínek si rozuměli lidsky i profesně. Oba pocházeli z Moravy, byli poznamenáni válkou a notovali si v pohledu na svět a na lidi. Oba též započali své tvůrčí dráhy jako pravověrní komunisté a v post-stalinistickém období postupně – jako mnoho dalších intelektuálů jejich generace – dospěli ke snaze o kritickou revizi starých dogmat

Za počátek nové etapy své práce označoval Kachyňa *Trápení* (1961) o mladé osamělé dívce, která pečuje o zraněného koně. S tímto filmem podle Procházkova scénáře přesměroval svou pozornost od vnější akce k vnitřnímu světu postav. Stejně, tedy jako pocitové příběhy navazující na tradici českého lyrismu, koncipovali další dva díly své trilogie o dospívání, *Závrať* a *Vysokou zed'*. Svět dětí a dospívajících ukazují bez idealizace, v podmanivých širokoúhlých kompozicích s nápadnými vizuálními symboly (těžební věž, zed').

Kachyňa se programově nevyčlenil z nové vlny – jeho filmy o hořkém procitnutí z iluzí souzní s dobovým myšlenkovým proudem. Na druhé straně zastupoval starší, v něčem možná pragmatičtější generaci a krácel vlastní cestou technicky zdatného realizátora cizích námětů, nikoliv autorského filmaře. Procházkova pravomoc se ostatně neomezovala na dodání literárního scénáře. Kachyňa s ním konzultoval i výběr herců, na němž si dával velmi záležet, a dalších profesí, například kameramana. Jednalo se tedy od začátku o kolektivní proces.

Skeptický, přitom humanistický pohled na člověka, je vlastní i *Naději* (1963), tragickému příběhu milostného vzplanutí alkoholika a prostitutky s Hanou Hegerovou a Rudolfem Hrušínským v hlavních rolích. Další filmy Kachyni a Procházkovy ovšem znamenaly posun od zkoumání vnitřních světů a vztahů mezi lidmi ke zkoumání vztahu mezi člověkem a dějinami, kterými je dotyčný smýkán. Aby mohli reflektovat celospolečenský vývoj od víry k pochybnostem, rozšířili svůj záběr o širší společenské

a historické souvislosti.

Přidali se tak k dalším filmařům, kteří v šedesátých letech nedogmaticky revidovali zmanipulovaný obraz našich dějin. Postupně se zaměřili na okupaci a konec války (*Ať žije republika*, *Kočár do Vídně*), poválečnou kolektivizaci (*Noc nevěsty*) a období stalinistických čistek v padesátých letech (*Směšný pán*, *Ucho*).

Válečný velkofilm *Ať žije republika*, realizovaný ve spolupráci s ministerstvem národní obrany a Československým armádním filmem, sleduje konec války na moravské vsi ideově neposkvřeným pohledem dvanáctiletého Olina.

Subjektivní kamera Jaromíra Šofra, s přeexponovaným obrazem a nápadnými světelnými kontrasty, nás upozorňuje, že sledujeme zkreslené vzpomínky, ne věrnou rekonstrukci. Horečnatý tok reálných i snových obrazů ale není oslavou osvobození. Naopak dochází ke zpochybnění mýtu o národním hrdinství. Prezidentu Novotnému se film podle Kachyňových vzpomínek měl navzdory této deziluzi líbit. Dokonce jej prý hájil před sovětským velvyslancem, kterému se *Republika* jevila jako dílo protisovětské.

V *Kočáru do Vídně* (1966) Procházka s Kachyňou podobně nesmlouvavě zobrazili počínání partyzánů zaslepených válkou. Důmyslně vystavěný psychologický thriller, kterému pochmurnou atmosféru opět dodává kamera Josefa Illíka, si z velké části vystačí bez dialogů. Pohled na poválečné zúčtování byl ale tentokrát natolik pochmurný, že scénář zprvu neprošel schválením Hlavní správy tiskového dohledu. Dokončení a realizaci filmu umožnila až přímluva prezidenta Novotného, Procházka vlivného přítele, který však hotový snímek nepřijal.

Film stojící na počátku Procházkovy rozepře s mocí nakonec prošel do distribuce, ale několik scén muselo být změněno či odstraněno a také mnohé ohlasy v tisku byly odmítavé. Dnes je tíživost *Kočáru do Vídně* vnímána jako jedna z jeho předností. K těm dalším patří komplexní ženská postava – ve filmech nové vlny, stavějících obvykle do popředí chybující a pochybující muže, jev ojedinělý. Krista v nezapomenutelném podání Ivy Janžurové, je zároveň obětí i mstitelkou.

Další silná ženská figura hledající odhodlání ke vzpouře se objevuje v *Noci nevěsty* (1967). Syrová venkovská balada, znovu za své výtvarné kvality vděčící Illíkovi, pohlíží

na éru kolektivizace jako na období, kdy zanikají staré pořádky, ale na nový řád se lidé dívají nedůvěřivě. Dochází proto ke střetu dvou fanaticismů, náboženského a politického. Ten první zastupuje Jana Brejchová, pro kterou byla postava bývalé jeptišky jednou z nejvděčnějších dramatických rolí. Temný, nejednostranný pohled na dějiny ještě prohloubil konflikt mezi Procházkou a stranou.

Vedle myšlenkově závažných děl, kam můžeme zařadit ještě komorní nemocniční drama *Směšný pán* (1969) o dopadech politických procesů z padesátých let, či neidylickou venkovskou „vztahovku“ *Vánoce s Alžbětou* (1968), napsal Procházka v šedesátých letech i odlehčenou komedii *Naše bláznivá rodina* (1968) o potrhlejší rodině Solničkových. Původně ji měl režisovat Jan Valášek, ale ten při závěrečných pracích zemřel. Snímek za něj dokončil Kachyňa, pro kterého půjde o jednu z mála komedií v jeho jinak poměrně seriózní filmografii.

Na jaře 1969 Kachyňa, roztrpčený s vývojem událostí v zemi, demonstrativně vystoupil ze strany. Předpokládal, že přijde zákaz. Přesto byl odhodlán zfilmovat ještě jeden narychlo vytvořený scénář. *Ucho* napsal Procházka během několika týdnů. Projektoval do něj svou úzkost z neustálého státního dohledu a šikany. Kachyňa tradičně promyslel aranžmá scén – asistovala mu při tom Ester Krumbachová – a mohlo se začít točit.

Komorní expresionistický thriller o mentalitě totalitní společnosti byl dokončen ještě v roce 1969 (první servisní kopie nese datum 29. prosince 1969), ačkoli se s ním původně počítalo až pro následující rok.

Protagonisty filmu jsou první náměstek ministra a jeho manželka, kteří se v pozdních nočních hodinách vrátili z vládní recepce do své pražské vily. Od začátku mají intenzivní pocit, že něco není v pořádku, že je někdo sleduje a poslouchá. Stávají se vězni vlastního svědomí i stísněných, jen svíčkami osvětlených pokojů. V pohledu na ně nám často překáží zdi nebo nábytek. Způsob rámování a svícení jim nenechává volnost. Jejich soukromí jim nepatří, nevědí, jestli jsou ještě součástí systému, nebo už z něj na příkaz shora byli vyloučeni.

Jan Procházka byl ze strany vyloučen v únoru 1970. Následoval zákaz jakékoli oficiální tvorby a přísný dohled StB, který v kombinaci s podlomeným zdravím vedl ke spisovatelově předčasné smrti. Kachyňa sice natočil *Ucho*, *Noc nevěsty* i *Kočár do*

Vídňě, podepsal manifest Dva tisíce slov vyzývající k reformě komunistické strany a jako pedagog zaštil trezorový studentský film *Nezvaný host* (1969) od Vlastimila Venclíka, ale žádný postih jej nečekal. Mohl nerušeně točit dál. Jde o jednu z nevyjasněných záhad dějin českého filmu.

„Rovněž nepochopitelné je postavení Kachyňovo. Přestože natočil ,nejhanebnější antisocialistický a antisovětský pamflet“, přestože mu Rusové dodnes nezapomněli *Kočár do Vídně*, přestože byl důvěrným přítelem Jana Procházky, povolili mu na jaře točit a k jeho vlastnímu úžasu mu nyní Toman nabídl další práci,” podivoval se ve svém deníku Pavel Juráček.

Jednu z možných odpovědí na otázku, proč Kachyňa nebyl umlčen, poskytuje mimořádný úspěch jeho následujícího filmu *Už zase skáču přes kaluže* (1970).

Adaptace románu Alana Marshalla sice vznikla podle Procházka scénáře, kterého v titulcích kryl Ota Hofman, ale její kladné přijetí doma i v zahraničí posloužilo novému vedení zestátněné kinematografie jako mocný argument proti obavám, že po personálních čistkách na Barrandově dojde ke kvalitativnímu úpadku natáčených filmů. Zbavit se Kachyni, který coby tvůrce bravurně ovládající filmové řemeslo představoval pojistku kvality, by bylo kontraproduktivní. Stačilo, aby se v tisku distancoval od Procházky a přistoupil na narativ, podle kterého se politicky angažovaným spisovatelem nechal obloudit.

Procházka na sebe nicméně dál upozorňoval svou absencí. Kachyňovy filmy ze sedmdesátých let, kdy už si nemohl stejně svobodně vybírat náměty, nedosahují kvalit *Kočáru do Vídně* nebo *Noci nevěsty*. Až na pár výjimek, například politické drama o Slovenském národním povstání *Horká zima* (1973), se ale Kachyňovi dařilo nacházet kompromis mezi tím, co chtěl sám dělat a co mu bylo dovoleno, a vyhýbat se ostentativním úlitbám moci.

Mimo kontroverzní oblasti se udržoval točením poetických filmů o dětech nebo s historickou tematikou. Obě tematické roviny propojovaly snímky *Vlak do stanice Nebe* (1972), *Láska* (1973) nebo *Robinsonka* (1974) podle dívčího románu Marie Majerové. Kachyňa v sedmdesátých a osmdesátých letech celkově častěji vycházel z osvědčených literárních předloh.

Na motivy skutečného příběhu o tragické smrti šestnáctileté dívky při potlačování dělnické stávký, tak jak jej ve svém románu popsal Alfréd Technik, vznikla například *Pavlinku* (1974). *Škaredá dědina* (1975) podle povídky Petra Jilemnického je sociálně kritické drama z období hospodářské krize.

V roce 1978 realizoval Kachyňa z jednoho rozpočtu rovnou dva filmy, letní komedii *Setkání v červenci* o milostném vztahu učitelky a studenta, kterou započala jeho mnohaletá kolaborace s kameramanem Janem Čuříkem, a sondu do světa osamělé dospívající dívky *Čekání na déšť*. Často se vracel k válečným událostem a své mladé hrdiny stejně jako dříve konfrontoval s krutostí světa (*Cukrová bouda*, 1980, *Oznamuje se láskám vašim*, 1988).

Karel Kachyňa patřil během normalizace k nejvytíženějším barrandovským režisérům. Pracovní efektivita, ale také menší důraz na obrazovou promyšlenost a přijímání hotových námětů konvenujících jeho tvůrčímu naturelu (do fáze literárních příprav zasahoval méně než v procházkovském období) mu umožnily natočit během dvou dekád celkem 22 celovečerních hraných filmů.

Málokdy se ovšem jednalo o naprostý umělecký debakl. Svým dramaturgickým citem, soustředěným vedením herců, dokonalým ovládnutím filmového řemesla a důrazem na autenticitu dokázal vždy víceméně zakrýt nedostatky námětu. Dokonce i kolážovité psychologické drama *Smrt mouchy* (1976) o mladíkovi trpícím kvůli dětskému traumatu fobií z much se slovy Jaromíra Blažejovského nepovedl „zvláštním, dráždivým způsobem“.

Za vrcholy Kachyňovy normalizační filmografie bývají označovány *Lásky mezi kapkami deště*, podávající lyrizovaný obraz života na pražské periferii za první republiky, nebo dvojice tragikomických doktorských příběhů inspirovaných jednou a tou samou literární předlohou Adolfa Branalda: *Pozor, vizita!* (1981) a *Sestřičky* (1983).

Alena Mihulová, kterou Kachyňa objevil pro druhý uvedený film, se během natáčení *Sestřiček* stala životní partnerkou o jednačtyřicet let staršího režiséra a objevila se ještě ve čtyřech jeho snímcích. Obdobně Kachyňa nabídnul první významnější hereckou příležitost Vladimíru Dlouhému, Lukáši Vaculíkovi nebo Ondřeji Vetchému.



Ke kritičtějšímu postoji k dobovým poměrům se Kachyňa stejně jako další tvůrci odhodlal až v druhé půli osmdesátých let, kdy natočil dva filmy ze současnosti. V *Dobré světlo* (1986) naráží fotograf aktů na úzkoprsou maloměstskou morálku. V komunální satíře *Kam pánové, kam jdete?* (1987) dochází ke střetu jedince v krizi středního věku se státní byrokracií. Kachyňovo pracovní nasazení nezpomalila ani sametová revoluce, kterou přestavbové filmy předjímal.

Roku 1990 se Kachyňa stal profesorem na FAMU. Vedle výuky se ale dál naplno věnoval filmování. Dvakrát sáhl do pozůstalosti Jana Procházky. Vedle málomluvné venkovské balady *Kráva* (1993), představující pro svou vypravěčskou úspornost Kachyňovo pozdní mistrovské dílo, natočil nemocniční drama *Městem chodí Mikuláš* (1992). K němu napsal s Procházkou scénář už v šedesátých letech. K civilní tónině filmů ze šedesátých let se vrátil i ve *Fany* (1995), realistickém psychologickém portrétu komplikovaného vztahu dvou sester, které si zahrály Jiřina Bohdalová a Jiřina Jirásková.

Završením Kachyňovy úctyhodné filmografie mohla být filmová verze Hrabalovy knihy *Obsluhoval jsem anglického krále*. Dlouho se snažil získat práva k jejímu zfilmování. O totéž ale paralelně usiloval Jiří Menzel, který byl nakonec úspěšnější a svou poslední hrabalovskou adaptaci uvedl do kin v roce 2006, tj. dva roky po smrti Karla Kachyni.

Režisér více než padesáti hraných celovečerních a televizních filmů, několika dokumentů a seriálů a držitel mnoha ocenění, nejpracovitější vypravěč českého filmu, zemřel v 12. března 2004 v Říčanech.

---

### **Použitá literatura:**

Petr Bilík, *Ladislav Helge – Cesta za občanským filmem*. Brno: Host 2011.

Jaromír Blažejovský, O jednom tvůrčím nezdaru z doby normalizace. In *Film a doba* 62, 2016, č. 4, s. 28–33.

Jiří Cieslar, Stanislava Příkladná, Zdena Škapová, *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002.

Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2014.

Petr Gajdošík, *František Vlácil. Život a dílo*. Praha: Camera Obscura 2018.

Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011.

Jan Jaroš, Petr Kopal, Neobyčejná léta – obyčejná propaganda. *Paměť a dějiny*, 2012, č. 1, s. 84–90.

Edith Jeřábková, Kateřina Svatoňová (eds.), *Ester Krumbachová*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Are 2021,

Pavel Juráček, *Deník III. (1959–1974)*. Praha: Torst 2018.

Antonín Jaroslav Liehm, *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv 2001.

Pavel Melounek, *Karel Kachyňa*. Praha: Československý filmový ústav 1984.

Jaroslav Sedláček, Karel Kachyňa – Nemoc z lásky. *Cinema*, 2004, č. 5, s. 84–88.

Jiří Voráč, *Vojtěch Jasný: Filmový básník v exilu*. Brno: Host 2020.

Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: Levné knihy 2008.