

ČESKOSLOVENSKÁ NOVÁ VLNA

Peter Hames

Přeložil Tomáš Pekárek

[výběr]

OBSAH

<i>Předmluva k prvnímu vydání</i>	7
<i>Předmluva ke druhému vydání</i>	9
ÚVOD	13
Nová vlna a reformní hnutí	14
Filmová hnutí a československá Nová vlna	17
KULTURA A SPOLEČNOST	23
Československá filmová tradice	23
Politické a kulturní pozadí	36
Průmysl a školství	44
PRVNÍ VLNA	47
Poválečná léta	47
Ján Kadar a Elmar Klos	56
Ladislav Helge	60
Vojtěch Jasný	64
Štefan Uher	71
František Vlácil	74
Karel Kachyňa	81
VLIV REALISMU	9
Jaromil Jireš	10
Evald Schorm	10
Hynek Bočan	12
FORMANOVSKÁ ŠKOLA	12
Miloš Forman	12
Jaroslav Papoušek	14
Ivan Passer	15

LITERATURA, OBRAZOTVORNOST A EXPERIMENT	161
Pavel Juráček	163
Jiří Menzel	173
Jan Němec	189
Věra Chytilová	205
<i>Valerie a týden divů</i> – Jaromil Jireš	225
Případ Jana Švankmajera	232
Slovenská vlna: Juraj Jakubisko, Elo Havetta a Dušan Hanák	236
Juraj Herz	246
Brynych, Máša, Vihanová, Sirový a Vachek	255
KINEMATOGRAFIE PO ROCE 1968	263
Normalizace	263
Období po Sametové revoluci	283
ZÁVĚR	295
Česká bibliografie	301
Zahraniční bibliografie	305
Rejstřík	325

PŘEDMLUVA K PRVNÍMU VYDÁNÍ

Když Jiří Mucha prohlásil, že československá kinematografie dokázala přilákat mezinárodní pozornost k jeho zemi lépe než kterékoli předchozí průmyslové nebo kulturní úsilí, pouze konstatoval skutečnost. *Československá Nová vlna* byla i mě a mnohé další zjevením. Přestože jsem přečetl několik románů a zajímal jsem se o východní a střední Evropu, po čistkách v 50. letech převažovala představa o Československu jako o stalinistické zemi – připomínající vizi George Orwella. I když vezmeme v úvahu zkreslené informace západních médií, byla udivivá rozmanitost a nápaditá škála filmů 60. let naprosto nečekaná. Jak to všechno začalo, z jakých tradic se zrodily tyto filmy?

Můj aktivní zájem o československé filmy začal v roce 1970, ale jakmile jsem si začal odpovídat na otázky a pátral po snímcích, zjistil jsem, že jiní lidé se zvědaví důkazů. Mnohé filmy byly nyní považovány za „antisocialistické“, jelikož se jednalo o výsledky reformní doby směřující k Pražskému jaru 1968, a zdálo se, že hnutí, které československou kinematografii proslavilo po celém světě, bylo patrně vymazáno z dějin. Řada snímků natočených v roce 1969 se nikdy neprotáhla a ostatní z dřívějšího období byly zřejmě jednou provždy uloženy do chladného skladiště.

Plně jsem si tuto situaci uvědomil během studijní návštěvy Československa v roce 1973, když jsem objevil černou listinu, na které byly filmy, jež z mého pohledu byly politicky neškodné. K mým původním zájmům jsem přidal snahu zaznamenat a popsat filmy předtím, než budou staženy z distribuce. Z tohoto důvodu jsem neměl možnost naučit se pořádně česky, než jsem začal se svým výzkumem. Nevěřím, že by to byla významná nevýhoda při interpretaci filmů, ačkoli to znamenalo, že nemohu prostudovat starší čísla *Filmu a doby*. Nicméně dostupné překlady prací Antonína Liehmy, Josefa Škvoreckého, Jana Žalma Jaroslava Bočka a jiných autorů mne chránily před jakoukoli nadměrnou subjektivní reakcí. Původní výzkum jsem prováděl před vydáním Škvoreckého knih *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* (1971), Langdon Deweyova *Outline of Czechoslovakian Cinema* (1971) a Liehmových *Ostře sledovaných filmů* (1974) a *Přihlídky Miloše Formana* (1975). Třebaže jsem odkazoval zejména k těmto zdrojům, posloužily mi, abych si potvrdil a doplnil svá vlastní zjištění.

Jsem zavázán British Council, že podpořil můj výměnný kulturní pobyt v Československu v roce 1973, kdy se mi povedlo zhlédnout podstatnou část filmů d

československých filmů, které se dostaly za Západ na přelomu let 1968–69, včetně *Všech dobrých rodáků* a snímků Chytilové, Juraje Jakubiska a Jaromila Jireše, získalo pozornost kritiky, jakou by si zasloužilo. Tento opad zájmu můžeme považovat za součást změn v módě mezi kritiky, zejména v Británii a Spojených státech. Podobně jako byly v 50. letech 20. století něčím nové japonské a polské filmy, jež vyvolaly nadšenou odezvu, tak byly módní československé snímky během let šedesátých.

Po invazi roku 1968 zůstala filmová výroba nedotčená až do reorganizace průmyslu v letech 1969–70, jež vedla k zákazu nebo přerušení natáčení zhruba deseti nových filmů, třetiny roční produkce. Černá listina se následně rozšířila o starší snímky včetně nejdůležitějších děl 60. let. V mnoha případech – viz Jirešova adaptace románu Milana Kundery *Žert* – byl film dokonce vymazán z režisérovy oficiální filmografie.² Výborné filmy, které jen málokdo viděl, natož analyzoval, se už nevyvážely a řada snímků byla unáhleně stažena ze západních distribučních filmoték. Na konečném seznamu figurovalo více jak sto filmů.

NOVÁ VLNA A REFORMNÍ HNUTÍ

Potlačení filmů Nové vlny můžeme pochopit jen v kontextu Československa. Jejich mezinárodní úspěch nevycházel z nějakých „podvratných“ rysů, které by mohly podporovat západní antikomunistickou propagandu. Naopak svoboda projevu dovolila tvůrcům ztvárnit představu o Československu, která vznikla během období studené války. Nebyla to pouhá romantika, která přiměla Lindsaye Andersona prohlásit, že podmínky, za jakých vznikaly filmy v Československu, „měly všechny předpoklady stát se nejlepšími na světě“, nebo Ernsta Fischera nadšeně si povšimnout, že během Pražského jara 1968 bylo Československo „nejsvobodnější zemí, jakou znám“.³

Vývoj tvořivých nápadů ve filmovém průmyslu by měl být považován za jeden z aspektů širšího jevu rozvoje plánů v ekonomice, politice, literatuře a umění, které formovaly československé reformní hnutí. Bylo to hnutí, které směřovalo bezprostředně k pádu Novotného režimu a Akčním programu v dubnu 1968. Hrozba zavedení „socialistické demokracie“ ve východoevropském socialistickém režimu s sebou přinesla zásadní útok na „vedoucí úlohu strany“, což, jak prohlašoval Karel Kosík, byl eufemismus pro „vedoucí postavení mocenské skupiny“.⁴ Šlo spíše o tuto hrozbu sovětskému modelu vlády než o nebezpečí možné kontrarevoluce, co vedlo k invazi vojsk Varšavské smlouvy a pozdějšímu zákazu filmů Nové vlny spolu s dalšími výrazovými formami.

² Filmy se uváděly v oficiálních filmografiích, i když byl od toho distributor odrazován.

³ Lindsay Anderson citovaný Antonínem J. Liehmem, *Ostře sledované filmy: Československá zkušenost* (Praha: Národní filmový archiv, 2001), 131; a Ernst Fischer citovaný Jiřím Pelikánem (ed.) *The Czechoslovak Political Trials, 1950–1954*. (Londýn: Macdonald, 1971), 320.

⁴ Karel Kosík, „Naše nynější krize“, *Literární listy* (11. 4. 1968), 3.

Československo bylo jednou z mála východoevropských zemí s bohatou demokraticko-filantropickou tradicí a se zkušenostmi s demokracií západního stříhu z meziválečného období.⁵ Reformátoři vycházeli z této tradice a zkušenosti a hodlali uskutečnit, co sami chápali jako socialistickou společnost. Na druhou stranu Sovětský svaz nepochybně považoval jakýkoli návrh úředního schválení existence konfliktních idejí za ryze kapitalisticko-buržoazní jev. Nebyl součástí jejich zkušenosti a těžko se dal jinak vyjádřit.

Sovětský svaz vždy rozuměl hře reálné politiky. Komunistická strana by podpořila podobný vývoj v dalších zemích Východního bloku schválením československé ústavy podle sovětského vzoru a zavedením dle slov Alexandra Dubčeka největší možné demokratizace celého sociopolitického systému.⁶ Zavedení nefalšovaných demokratických procesů by s sebou neslo rozpad bezpečnostního aparátu, hlavního nástroje stranické moci a organizace spojené téměř přímo se sovětským vedením. Rozpad „zavrhovaných byrokraticko-policejních metod“ by také vedl k nepředvídatelným dopadům na jiných místech.⁷ S přihlédnutím k těmto faktorům a strategické poloze Československa můžeme lépe pochopit stanoviska Sovětského svazu a Východního Německa. Vládnoucí byrokracie považovaly pravý demokratický socialismus za diskutabilní a tak či onak podřízený požadavkům politiky z pozice síly.

Navzdory politickým a strategickým argumentům pro invazi naznačovaly některé zprávy, že rozhodnutí padlo ze strany malé většiny. Podle Ludka Pachmanna byly výsledky hlasování v sovětském politbyru pět pro invazi, tři proti a jeden se zdržel.⁸ Vedly se debaty, že kdyby Sovětský svaz zaznamenal, jak Dubčekovu vládu veřejnost silně podporuje, nemusela by invaze proběhnout. Je však jasné, že jakmile se jednou stalo, nešlo to vrátit zpět.

Vladimír Fišera prohlašoval, že Pražské jaro se zabývalo politikou v úzkém slova smyslu (tj. intelektuálové měli starost o lidská práva a vztahy se Sovětským svazem).⁹ Co nazval „dělnickým jarem“, začalo na podzim. Plány na zapojení

⁵ Kulturně a geograficky je Československo ve střední Evropě. Termín „východní Evropa“ implikuje politické postavení země jakožto člena Východního bloku.

⁶ Viz Alexander Dubček 22. 2. 1968, citovaný in Paul Ello (ed.) *Dubček's Blueprint for Freedom: His original documents leading to the invasion of Czechoslovakia*. (London: William Kimber, 1969), 20.

⁷ „Standpoint of the Presidium of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia to the Letters of Five Communist and Workers' Parties“, in Paul Ello (ed.) *Dubček's Blueprint for Freedom: His original documents leading to the invasion of Czechoslovakia*. (Londýn: William Kimber, 1969), 327.

⁸ Luděk Pachmann, *Checkmate in Prague*, přel. Rosemary Brownová (Londýn: Faber, 1975), 86. V nedávné práci o Pražském jaru naznačuje Kieran Williams, že sovětské rozhodnutí o invazi bylo spojené s nedůvěrou Dubčekovi a „opakovaným porušením vzájemného působení nomenklatury“. Viz Kieran Williams, *The Prague Spring nad its Aftermath, 1968–1970*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 110.

⁹ Vladimír Fišera, *Workers' Councils in Czechoslovakia 1968–9: Documents and Essays*. (Londýn: Allison & Busby, 1978), 7–12.

dělníků do řízení hospodářství byly součástí dubnového Akčního programu, ale do září vzniklo pouhých devatenáct dělnických rad. Počet se rychle rozrostl, do konce roku přibýlo dalších 260 a v červnu 1969 jich bylo přes 500. Fišera vyzdvihuje nejen spontánnost nárůstu, ale také jejich masový charakter. Vláda je nakonec v červnu roku 1970 zakázala. Přestože neznamenal hlavní důvod pro sovětskou intervenci, byly dle Fišery jednou z hlavních příčin „normalizační“ politiky, která následovala.

Vzhledem k síle veřejného odporu proti invazi neměli kolaboranti s okupujícími silami jinou možnost než se vrátit k ověřeným byrokraticko-policejním metodám 50. let. Jediný způsob, jak odstranit lidi se špatným názorem ze zodpovědných pozic, byla „čistka“ mimořádného rozsahu a hloubky. Již v roce 1970 bylo nějakých 600 000 lidí z komunistické strany buď vyloučeno, nebo z ní odešli a procento členů z řad dělníků kleslo z 38 % v roce 1968 na 24 %.¹⁰ Zvláštní pozornost se věnovala médiím, přibližně 90 % zaměstnanců televize bylo propuštěno. Umění se rychle vrátilo k restriktivnímu modelu let padesátých.

Na mezinárodním poli poskytla československá kinematografie nejviditelnější projev intelektuálního kvasu, jenž probíhal od poloviny 60. let 20. stol. Přestože jeho politický význam zůstal v zahraničí nerozpoznán, předjímal svobodu projevu, která, když se přenesla do tisku, rozhlasu a televize, vyvolala obavy Sovětského svazu a jeho spojenců.¹¹ Kinematografie jako taková nedopadla hůř než jiné výrazové formy po období let 1968–69. Čelní představitelé filmového průmyslu a odborů byli propuštěni a částečně autonomní tvůrčí skupiny se rozpadly. Lidé jako Antonín Liehm, filmový kritik a novinář, a Jan Procházka, spisovatel, scenárista a vedoucí jedné z nejpodnikavějších tvůrčích skupin Švabík-Procházka, se dostali na seznam nepohodlných intelektuálů. Všechny kontroverzní filmy byly zakázány a zjevně neškodné snímky, které měly pochybný původ (tj. pracovali na nich zakázaní spisovatelé nebo režiséři), šly pod zámek. Relativně malý počet významných režisérů se rozhodl pro trvalou emigraci: Miloš Forman, Ján Kadár, Ivan Passer, Vojtěch Jasný a Jiří Weiss. Ti, co zůstali, měli vážné potíže. Jan Němec se připojil k emigrantům v roce 1975. Ve stejné době bylo znovu povoleno točit Jiřímu Menzelovi a Františku Vlácilovi poté, co předložili „uspokojivé vysvětlení“ své činnosti v 60. letech. Po šestileté odluce dokončila v roce 1976 celovečerní film Věra Chytilová. Během té doby se podařilo efektivně umlčet hlavní představitele Nové vlny.

FILMOVÁ HNUTÍ A ČESKOSLOVENSKÁ NOVÁ VLNA

Zřídka se někdo pokoušel vytvořit komparativní studii filmových hnutí, ale tři hlavní proudy jsou obecně akceptovány: sovětská kinematografie 20. let 20. stol. (kterou George Huaco nazval „expresivním realismem“),¹² německý expresionismus a italský neorealismus. Jak zdůraznil Andrew Tudor, všechny tři vznikly ve společnosti, jež prožila drastické sociokulturní trauma, a všechny představovaly významný estetický průlom dosavadních tradic.¹³ Na druhou stranu hnutí 60. let, jako francouzská nebo britská nová vlna, byla svým významem omezenější a nemůžeme je spojovat se společenskými nepokoji tak velkého dosahu.

Terry Lovellová poznamenala, že koncept „hnutí“ je „záměrný“ a má vztah k dalším sociopolitickým konceptům, jako je „revoluce“ a „změna“. Implikuje kolektivní činnost vedoucí k určitému cíli. Také cituje definici A. F. C. Wallace, „revitalizační hnutí ... promyšlená a vědomá snaha zajistit uspokojivější kulturu“.¹⁴ Zatímco většina československých filmařů by zcela jistě popřela existenci jakéhokoli úmyslného uskupení, jelikož neměli žádný manifest a estetické přístupy se různily, zcela jasně je sjednocovalo odmítnutí restrikcí socialistického realismu a touha po vytvoření „uspokojivější kultury“.

Lovellová a Tudor pro své příklady, francouzskou *Nouvelle Vague* a německý expresionismus, využívají teorie Neila Smelsera o kolektivním chování. Jeho soubor determinantů můžeme stejně dobře aplikovat na vývoj československé kinematografie. Lovellová je definuje následovně: „Strukturální způsoblost vést, strukturální napětí, růst a rozšíření všeobecného názoru (ve vztahu k dané situaci), urychlující faktory, mobilizace účastníků k akci a nakonec společenská kontrola“.¹⁵ V Československu byly okolnosti vývoje Nové vlny příznivé, ve společnosti panovalo ekonomické a politické napětí a existovala všeobecná potřeba svobodného projevu. Mezi urychlující faktory náležel kritický a komerční úspěch v zahraničí a společenská kontrola měla vztah k všeobecnému přesvědčení společnosti metodou systému filmových tvůrčích skupin pod vedením kreativních osobností.

Je zřejmé, že československá Nová vlna byla filmovým hnutím a její vývoj byl těsně spjat se sociopolitickými změnami, které se v zemi během 60. let odehrály. Co se nedá tak jednoduše vysvětlit, je nepřátelský či lhostejný postoj vůči vzniklým filmům, který zaujala řada západních marxistů. Když v Benátkách na filmovém festivalu promítali Vlácilův snímek *Holubice* (1960), důležitého předchůdce

¹⁰ François Fejtő, *A History of the People's Democracies: Eastern Europe Since Stalin*, přel. Daniel Weissbort (Londýn: Pall Mall Press, 1974), 322–3.

¹¹ Kritika předkládaná ve filmech byla převážně nepřímá oproti přímočarému výrazivu, pro něž se v roce 1968 rozhodla ostatní média.

¹² George A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (New York: Basic Books, 1965), projednáván v Andrew Tudor, *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film* (Londýn: George Allen & Unwin, 1974), 168.

¹³ George A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (New York: Basic Books, 1965), projednáván v Andrew Tudor, *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film* (Londýn: George Allen & Unwin, 1974), 168.

¹⁴ Terry Lovellová, „Sociology and the Cinema“, *Screen*, 12, 1 (Jaro 1971), 19.

¹⁵ Tamtéž, 21.

Nové vlny, odsoudili ho jako „nepolitickou fantastickou hříčku“.¹⁶ Luc Moullet zavrhnul Němcovy *Démanty noci* (1964) pro jejich reakční estetiku.¹⁷ Jean-Luc Godard, jeden z nejpřednějších kritiků českého filmu, dělal rozhovor s Věrou Chytilovou ve své *Pravdě* (1969) a přišel s rovníci „Chytilová = Zanuck plus Paramount“. Kritizoval ji kvůli nesprávnému postoji a dle svého komentáře mluvila „jako Arthur Penn a Antonioni“.¹⁸

Kromě sporných odkazů k Pennovi a Antonionimu jsou paralely očividně absurdní. Ivan Passer diskusi obrátil a kritizoval Godardovo dílo jako „maloměstské“. Tváří se radikálně, ale dává najevo blahosklonnost vůči divákovi. Passer připodobňuje Godardovy filmy k nehumánním reklamám:

Na reklamě je pozoruhodné, že se z ní nedozvíte nic o lidech, kteří ji dělali, leda snad, že znají své řemeslo ... A právě tohle je také všechno, co vím o Godardovi z jeho filmů. Za nejkrásnější místa ve svých filmech jako by se styděl. A když tihle lidé potom vykládají, že naše filmy jsou maloburžoazní, připadá mi, že vím, odkud se to bere. Všechno, co nesmrdí krví a střelným prachem, je prostě maloměstské. Jenže kdo ví, jestli to není naopak.¹⁹

Podle Antonína Liehma je problémem zásadní nedorozumění mezi Západem a Východem: „plynouce z rozdílné zkušenosti a z toho, že mnozí západní marxisté zcela nemarxisticky interpretovali díla i skutky nikoli na základě jejich místního kontextu, nýbrž zařazovali je do kontextu vlastního, z něhož je ovšem vysvětlit ani pochopit nelze.“²⁰ Liehm také poznamenává důležitou věc, že „ve chvíli, kdy vládne jedna nadiktovaná estetika, jeden nadiktovaný pohled, je už sama odlišná estetika, jiné vidění – byť se třeba i vracely dozadu pro své vzory – nesporným krokem z kruhu. A krok z kruhu je krokem vpřed. Vždycky. Protože vychází do neohrazeného, uvnitř kruhu neznámého terénu.“²¹

Dalším faktorem, který bránil levicové kritice prozkoumat československou kinematografii, byla starost se studiem kapitalistického filmu. Důraz na studium Hollywoodu pochází z pokusů časopisů jako *Cahiers du Cinéma* a *Movie* vrátit uznání komerčním filmům, které vkus tehdejší vládnoucí třídy zavrhoval. Obecné odmítnutí Hollywoodu panovalo mezi levicovými kritiky a zakládalo se, jak Alan Lovell poznamenal, na popularizaci Marxe, jež přivodila zkázu ekonomiky, umění a politiky.²²

Dílo Louise Althussera o ideologii podnítilo analýzu převládajících forem komerční kinematografie, zatímco sémiotika následovala ranou tvorbu Christiana

Metze a prosazovala primární roli vyprávění. A nedávný důraz na gender studies a rasové otázky nevyhnutelně upřednostnil masovou kulturu.

V posledních letech se často užíval výraz „evropský umělecký film“ jako pejorativní popis snímků pravděpodobně určených pro potřeby vybraných diváků. Termín „umělecký film“ se do 60. let 20. stol. moc nepoužíval a jeho původ můžeme odvodit ze snahy amerického průmyslu kategorizovat a využít zahraniční filmy, když se poprvé dostaly na americký trh. Tomu předcházelo rozhodnutí nejvyššího soudu v roce 1948, kdy byla hlavní studia donucena zbavit se distribuce a projekčních prostor. Pohrdavá povaha termínu odráží distribuci zahraničních filmů připomínající ghetto jak ve Spojených státech, tak ve Velké Británii. V USA byla také většina anglofonních snímků, které vznikly mimo zemi, považována za „umělecké“ filmy.

Ačkoli se koncept „uměleckého filmu“ hojně užívá, jen zřídka je obecně definován. Padly návrhy, že by se na něj mohlo pohlížet jako na filmový žánr. Zatímco někteří kritici by do své „umělecké“ kategorie zařadili režiséry jako Federica Felliniho, Ingmara Bergmana, Michlangela Antonioniho, Alaina Resnaisa a určité Petera Greenawaye, jiní by vyloučili tvůrce jako Luise Buñuela a Carla Dreyera nebo oblasti jako „kinematografii třetího světa“ navzdory skutečnosti, že se s těmi filmy obchoduje stejným způsobem.

Antonín Liehm se vytrvale vrací k definicím kultury ve svém sborníku *Generace* s rozhovory s významnými českými a slovenskými spisovateli a intelektuály. Dá se téměř vždy považovat za národní kulturu s kořeny jinde než v trhu. Jeho vlastní názory jsou prezentovány ve dvou projevech: ze sjezdu spisovatelů v roce 1967 a z března 1968 v Českém filmovém a televizním svazu (FITES). Tvrdil, že diktát trhu není nic jiného než diktát zastaralého vkusu, diktát průměrnosti, konzumenta, myšlenek, které společnost již buď přijala, nebo se s nimi smířila. Do protikladu stavěl skutečnou kulturu, která zpochybňuje, nedůvěřuje, zkoumá nezmapovaná území a neznámé možnosti.²³

Liehm stavěl paralely mezi diktátem trhu a politickou mocí, zastával se rozšíření za existující perspektivy vstřícné celkové svobodě kultury.²⁴

V případě skutečného kulturního díla ... se konzument stává aktivním účastníkem procesu, jenž začíná určitým úsilím a pokračuje poté, co se s ním konzument setkal ... ale pravý směr socialismu nevede k masové kultuře, nýbrž k vytvoření skutečné kultury, jež bude přístupná všem, kdo o ni mají zájem, a zároveň se bude usilovně snažit, aby takových zaujatých lidí bylo víc a víc.²⁵

¹⁶ rozhovor s Vládiem in Liehm (2001), 214.

¹⁷ Luc Moullet, „Contingent 65 1 A“, *Cahiers du Cinéma*, 166/167 (květen–červen 1965), 62.

¹⁸ *Pravda* (r. Jean-Luc Godard, 1969).

¹⁹ Ivan Passer v rozhovoru s Liehmem (2001), 349.

²⁰ Liehm (2001), 214.

²¹ Tamtéž, 212.

²² Alan Lovell, *Don Siegel: American Cinema* (Londýn : British Film Institute, 1975), 10.

²³ Antonín J. Liehm, *The Politics of Culture*, přel. Peter Kussi (New York : Grove Press, 1973), 68.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Tamtéž, 82–3.

Přestože „disident“ Ivan Sviták, marxistický filozof, nepsal o kinematografii, ale o poezii, tvrdil, že její význam leží v kultivaci lidské vnímavosti, citlivosti a porozumění světu.²⁶ Akceptoval umění, které převzalo funkce spojené s náboženstvím, a prohlašoval, že sféra tajemství v uměleckých dílech je poslední prevencí proti vpádům víry do dalších forem společenského vědomí – morálky, politiky, filozofie, vědy.²⁷ Karel Kosík uvádí, že skutečné umělecké či filozofické dílo objevuje svět. Vidí a popisuje, co předtím nebylo vidět. Pozoruje a formuluje dříve neznámé a neformulované myšlenky a tímto objevným činem obohacuje realitu.²⁸

Tyto názory je možné porovnat s hlediskem amerického kritika Henryho Pleasantse:

Nejpůsobivější baštou organizace umění se stává ze strany společnosti akceptace konceptu umění jako druhu mystéria, které přesahuje smyslovou rozkoš, jež je oddělená, odlišná a nadřazená zábavě, pobavení a rozptýlení. Dále přijetí umělce jako zdroje odhalení, velebně zodpovědného jen svému smyšlenému talentu a patronátu umění jako světského a intelektuálního protikladu návštěvy kostela a důkazu správného kulturně osvíceného občanství.²⁹

Tento očividně přezíravý postoj vůči uměleckým ambicím je poměrně v protikladu s emotivním jazykem a až příliš charakterizuje, co bychom dnes popsali jako dominantní anglosaský postoj (tj. že umění je pouze vyšší formou „zábavy, pobavení a rozptýlení“ a jen máločím jiným). Je zřejmé, že se jedná o názor velice se lišící od stanovisek tří českých marxistů, které jsem citoval, kteří, řekl bych, tvořili část kulturního prostředí Československa šedesátých let.

Na československou Novou vlnu můžeme v mnoha ohledech nahlížet jako na názornou ukázkou těchto představ. Milan Kundera prohlašuje následující:

Znárodněná kinematografie vyprostila film z pout komerčnosti a zisku, který všude ve světě filmové umění dusí. Je-li socialismus u nás s to být si vůbec vědom sám sebe, nemůže než podporovat tenhle rozmach a hájit svobodu, kterou mladí filmaři získali, protože tahle svoboda je jeho ctí a chloubou.³⁰

²⁶ Ivan Sviták, „Man and Poetry“ (1963), *Man and his World: A Marxian View*, přel. Jarmila Veltruská (New York: Dell, 1970), 105–6.

²⁷ Tamtéž, 117.

²⁸ viz Karel Kosík, „O cenzuře a ideologii“, *Divadelní noviny*, 1969, č. 3.

²⁹ Henry Pleasants, *Serious Music and All That Jazz*, ocitován v Alan Lovell, 4. Citát je lehce mimo kontext. Henry Pleasants byl známým hudebním a operním kritikem a rozhodně nepatřil mezi nepřátele „vysokého“ umění. Nicméně se spíše snažil prosadit širší kritické uznání populární hudby a jazzu. Prohlašoval, že hlas Peggy Lee stál za analyzování stejně jako hlas Marie Callasové.

³⁰ Rozhovor s Milanem Kunderou in Antonín J. Liehm, *Generace* (Praha: Československý spisovatel, 1990), 64.

Z tohoto pohledu můžeme československou Novou vlnu chápat jednak jako „revitalizační hnutí“, jednak jako progresivní vývoj směrem k socialistické kultuře. Odklon od normativní tradice socialistického realismu byl prvním zásadním krokem, který poskytl příležitost tvořit volně a v souladu s vnitřní potřebou. Slavná poznámka Chytilové, že by mělo být nelegální nemluvit pravdu, byla pro danou dobu charakteristická. Ve snaze předložit vlastní verzi pravdy filmaři adoptovali mnohé modely a vlivy – neorealismus, *cinéma-vérité*, francouzskou novou vlnu, nový román, absurdní drama, Kafku a návrat k lyrickým a surrealistickým tradicím meziválečného období. Každý svým vlastním způsobem poskytl možnost vyrovnat se s prožitkem reality.

Mnohočetnost produktů a vlivů znamená potíže pro ty, kdo by rádi jednoduše definovali umělecká hnutí a spojili je s určitou společností a historickým obdobím. Základní jednotu však můžeme objevit pod řadou estetických přístupů. Období Nové vlny představovalo zesílenou estetickou odezvu ve společnosti, která se dostávala z etapy nedobrovolné kulturní ortodoxie. Kdyby nebyl vývoj přerušen, je jasné, že by se styly 60. let nadále rozvíjely. V letech 1968–69 se mnozí tvůrci ohlíželi za svou tvorbou z poloviny 60. let jako za výsledkem určitého období a určité nálady. Například Jan Němec cítil, že po vyřízení účtů s „reakčními silami“ bylo načase změnit postoj a hledat pojitko s širším obecnstvem.

Následující studie vývoje československé Nové vlny je výsledkem analýzy děl jednotlivých režisérů. Režisér v Československu byl zodpovědnou tvůrčí osobou při vzniku filmu a za výsledek nesl plnou zodpovědnost – buď ho ocenili, nebo obvinili. Bylo by zbytečné předstírat, že to nemělo žádný význam. Z různých alternativ je zdejší způsob organizace nejhodnější a nejméně zavádějící. Nehodlá však ignorovat důležitou roli spisovatelů, kameramanů a dalších.

Na počátku je potřeba přijmout některá omezení. Prvním je složité přiblížení se odlišné kultuře na základě částečné znalosti a zkušenosti. Peter Harcourt prohlašoval, že by to člověku mohlo umožnit reagovat na nejpodstatnější formu, která by se jinak ukrývala pod povrchními znalostmi.³¹ Ať je to jakkoli, je zřejmé, že cizinec musí sledovat filmy z pohledu vlastního kulturního kontextu a zkušeností. Nikdy nebudou rovnocenné českým nebo slovenským i přes snahy rozdíly vyrovnat.

Další nesnází byla praktická nemožnost zhlédnout všechny filmy. V prvním vydání této knihy jsem se zmiňoval o dani, již si vzala cenzura, nyní jsem ale spokojený, neboť nejdůležitější vynechávky byly doplněny. Některé mezery nicméně zůstaly, což se týká zejména oblasti slovenského filmu.

Termínu „československá Nová vlna“ jsem užíval poněkud volně a označuji jím obsáhlou inovativní filmařinu šedesátých let. Výraz „česká Nová vlna“ nebo „český filmový zázrak“ nejprve označoval režiséry, kteří natočili debutový snímek

³¹ Peter Harcourt, *Six European Directors: Essays on the Meaning of Film Style* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974), 20.

v roce 1963 (Forman, Jireš, Chytilová), a posléze jejich kolegy, kteří je ve druhé polovině 60. let následovali (Menzel, Němec, Passer, Schorm, Juráček, Bočan, Máša, Schmidt, Vihanová, Krumbachová, Sirový a další). Použil jsem termínu „československá Nová vlna“, abych vyjádřil uznání slovenským režisérům, zejména Štefanu Uhrovi za jeho snímky 60. let a slovenské vlně konce 60. let (Juraj Jakubisko, Elo Havetta, Dušan Hanák). Většina z nich vystudovala FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění) a na raných filmech spolupracovala s českými kolegy.

V dané době měla slovenská kinematografie vlastní vývojové období a po roce 1993, kdy se státy od sebe oddělily, už jde o úplně jiný příběh. I když si slovenský film zaslouží v ideálním případě vlastní studii, jeho dějiny jsou také plny vzájemného vztahu s českou kinematografií.

Také jsem rozšířil záběr a zahrnul režiséry, jež jsem označil jako „První vlnu“, protože vynechat je by bylo nelogické. *Obchod na korze* Jána Kadára a *Elmara Klose*, *Až přijde kocour* a *Všichni dobří rodáci* Vojtěcha Jasného jsou tradičně považovány za filmy Nové vlny, přestože tito režiséři debutovali v 50. letech (v Klosevě případě ve třicátých). Můžeme z v podstatě interaktivní historie vynechat snímky *Slnko v síti* (1962) Štefana Uhra, *Marketu Lazarovou* (1967) Františka Vlášila nebo *Ucho* (1969) Karla Kachyni. Také Forman s Chytilovou byli starší než jejich kolegové, Forman dostudoval v 50. letech. V závěrečné analýze sledujeme specifický sociokulturní kontext, který umožnil větší tvůrčí svobodu všem generacím, třebaže cestu na mezinárodním poli razili mladší režiséři.

Neměl jsem v úmyslu zabývat se rolí animovaného nebo dokumentárního filmu v šedesátých letech částečně kvůli dostupnosti filmů, a zejména protože vyžadují odlišné a odbornější pojednání. Mnozí z novovlnných filmových tvůrců pracovali v dokumentárním filmu – zejména Schorm s Jirešem, ale v době normalizace také Vihanová, Chytilová, Jakubisko a další. Dokument nicméně hrál významnou roli ve vzájemné interakci s hranými snímky a upozorňoval na diskutabilní nebo tabuizovaná témata. Tvůrci 60. let, kteří přitáhli mezinárodní pozornost, byli Václav Táborský a Jan Špáta. Později svou prací upozornily také režisérky včetně Heleny Třeštíkové a Jany Ševčíkové (*Piemule*, 1984).

Nicméně jsem přihlédl k dílu Jana Švankmajera, nejpozoruhodnějšího filmaře, který vzešel na konci 60. let z animovaného filmu, a také k tvorbě Karla Vachka, jehož by někteří označili za dokumentaristu. Zařadil jsem je sem zčásti proto, že je nemožné je opomenout, ale také proto, že jejich práce přesahuje zavedené kategorie. Tím, jak přispěli k inovaci a byli provázáni se zmizelým uměleckým dědicstvím, se dostali mezi hlasy, jež charakterizovaly pozdní 60. léta.

KULTURA A SPOLEČNOST

ČESKOSLOVENSKÁ FILMOVÁ TRADICE

Jan Žalman uvedl svou monografii o československé Nové vlně poznámkou, že kultura malých národů bývá příliš často považována za chabý odlesk významných.³² Co se týče Československa, surrealistické hnutí meziválečných let bylo často považováno v porovnání s Francií za nepodstatnou věc, zatímco o nejvýznamnějších dílech předválečné československé kinematografie, pokud se o nich vůbec někdo zmíní, se píše jako o odrazu německého expresionismu a francouzského realismu. Na československou Novou vlnu se naopak nahlíželo výhradně z hlediska na ní uplatňovaných západoevropských vlivů. Jen málo se udělalo pro prozkoumání způsobů, jakými československá kinematografie udávala tempo nebo jak významně prohlubovala jinde započaté snahy. Jak Žalman zdůraznil, československá kinematografie, o níž je v současnosti takový zájem, by nemohla vzniknout bez některých neodmyslitelných zdrojů a tradic, intelektuální a tvůrčí inspirace ... Kultura čerpá živiny z mnohem hlubších pramenů než z těch, které zásobují politické programy.³³

Přestože se československá Nová vlna vyvíjela za poněkud specifických historických podmínek, měla výhodu, že mohla čerpat ze silné tradice národní kinematografie. První filmy vznikly v roce 1898, a třebaže většina meziválečné tvorby nabízela konvenční filmovou zábavu, existují některé, jež se kvalitativně vyrovnají nejlepším dílům německé a francouzské kinematografie. Osobní výběr by zahrnul *Tonku Šibenici* (1930) Karla Antona, *Ze soboty na neděli* (1931) Gustava Machatého z pera surrealistického básníka Vítězslava Nezvala, *Řeku* (1933) Josefa Rovenského a *Zem spieva* (1933) Karla Plicky. Patrně jako Franz Kafka a Leoš Janáček potřebovali svého Maxe Broda, který by je zpopularizoval a prezentoval jejich význam za hranicemi lokálního prostředí.

Nejvýznamnější dlouhodobé zásluhy československé kinematografii vzešly z činnosti spolku Devětsil. Devětsil byl oddaný revoluci v umění, životě a politice, byl provázán s komunistickou stranou, obhajoval dílo vědomě avantgardní povahy a snažil se prosadit film jako formu umění. Mezi mnohé důležité postavy spojené se spolkem patřil kritik Karel Teige, básník Vítězslav Nezval a spisovatel Vladislav Vančura. Nezval napsal řadu filmových scénářů, zejména *Ze soboty na neděli*, a Vančura režíroval pět filmů, včetně významného *Před maturitou* (1932). Martin Frič, který se stal nejoblíbenějším československým režisérem, natočil s bývalými členy Devětsilu Jiřím Voskovcem a Janem Werichem snímky *Hej rup!* (1934) a *Svět patří nám* (1937). Vančura se účastnil plánování nového znárodněného filmového průmyslu, byl však popraven při vlně nacistických odvetných

³² Jan Žalman, *Films and Filmmakers in Czechoslovakia* (Praha: Orbis, 1968), 9.

³³ Tamtéž, 8.

POLITICKÉ A KULTURNÍ POZADÍ

Po trefně pojmenované „Mnichovské zradě“ v roce 1938, kdy anglo-francouzští spojenci předali Hitlerovi třetinu země, 40 % jejího průmyslu a hraniční obranu, byla německá invaze jen otázkou času. Na konci 2. světové války rozhodla Jaltská konference o sférách vlivu Západu a Sovětského svazu a Rudé armádě byla udělena čest osvobodit Prahu. Sovětská okupace, jež trvala šest měsíců po osvobození, patrně naznačovala téměř nevyhnutelnou podporu komunistické formy vlády. Reálná politika velmocí tehdy převládala, stejně jako v letech 1938 a 1968. Nová vláda nevydržela ani tři roky a nahradila ji komunistická diktatura, která se měla projevit jako jedna z nejvíce konformních a represivních ve Východní Evropě.

Zatímco komunistický nástup k moci v roce 1948 byl od rozhodnutí mocností očekáván, šlo také o silnou tradici komunismu v Československu. Strana vznikla odštěpením od Československé sociální demokracie a ve svých počátcích v roce 1921 čítala nějakých 350 000 členů. Při svých prvních parlamentních volbách v roce 1925 získala 13,2 % hlasů a stala se druhou největší stranou v zemi. Šlo o stranu převážně dělnické třídy, jež měla ryze městskou organizaci. Jak však zdůraznil Vladimír Kusín, početní síla strany a národní a demokratické tradice země kolidovaly s přísnými revolučními požadavky Třetí internacionály.⁴⁶ Do roku 1931, dva roky po zvolení Klementa Gottwalda předsedou strany, klesl počet členů na 40 000. Ke konci 30. let vlivem idejí Lidové fronty popularita strany opět vzrostla a v roce 1938 měla 100 000 členů.

Za války bylo vedení demokratické exilové vlády v čele s prezidentem Edvardem Benešem v Londýně, zatímco představitelé Komunistické strany v čele s Gottwaldem sídlili v Moskvě. Beneš s Gottwaldem logicky spolupracovali, jelikož Sovětský svaz tvořil alianci se západními spojenci a v československém odbojovém hnutí sílil komunistický vliv. Kolem roku 1943 vzniklo to, co se později nazvalo specifickou československou cestou k socialismu.⁴⁷ Opatrně se pěstovala myšlenka, že československý socialismus by mohl zároveň pojmout nacionalismus, demokracii a komunismus, a Gottwald opakovaně zdůrazňoval skutečnost, že československý socialismus se nebude řídit sovětským modelem. Za přítomnosti Sovětů (kteří odešli v létě 1945) vznikly „národní výbory“, které řídili aktivisté vycvičení v Moskvě. Gottwaldovi se také povedlo dosadit komunisty do klíčových ministerstev – vnitra a informací. Ve volbách roku 1946 získala komunistická strana 38 % hlasů a stala se nejsilnější politickou stranou v zemi. Je důležité poznamenat, že skutečně existující lidová podpora dodržovala demokratické a národní ideály. Jak nadnesl Cecil Parrott, českoslovenští komunisté „oproti Rusům ... brali demokracii jako samozřejmost.“⁴⁸

⁴⁶ Vladimír V. Kusín, *The Intellectual Origins of the Prague Spring: The Development of Reformist Ideas in Czechoslovakia, 1956–1967* (Londýn : Cambridge University Press, 1971), 1–2.

⁴⁷ Tamtéž, 4.

⁴⁸ Cecil Parrott, *The Serpent and the Nightingale*, (Londýn : Faber, 1977), 29.

Jiří Pelikán, bývalý člen Ústředního výboru strany a ředitel státní televize, zdůrazňoval, že Československo se od ostatních východoevropských zemí osvobozených Sovětským svazem lišilo ve dvou důležitých směrech: (i) před válkou zde legálně existovala komunistická strana a (ii) průmyslová dělnická třída byla součástí revoluční a demokratické tradice. Také zde nebylo přítomné sovětské vojsko. Zejména kvůli tomuto potenciálu, jenž dovoľoval nezávislý vývoj, byly stalinistické represe v Československu důraznější než jinde.

Už v roce 1952 proběhl soud s generálním tajemníkem Komunistické strany Československa Rudolfem Slánským, uznali jej vinným a popravili. Ze čtrnácti významných komunistů, kteří byli v té době uvězněni, bylo jedenáct popraveno a tři odsouzeni na doživotí. Pozoruhodné také je, že jedenáct ze čtrnácti obžalovaných byli židé. Když vynecháme komunisty, měly čistky na svědomí přibližně 136 000 obětí, jež buď zahynuly, nebo byly uvězněny či internovány. Mezi odsouzené patřil také Gustáv Husák, generální tajemník Komunistické strany Československa po invazi. (V tomto ohledu byl jeho osud podobný jiným východoevropským politikům, kteří později „vrátili“ reformní vlnu – Władysław Gomułka v Polsku a János Kádár v Maďarsku.) Nikterak nepřekvapuje, že v roce 1956, jenž je běžně považován za datum počátku destalinizace, která následovala po Chruščovově projevu na XX. sjezdu, nezareagovalo Československo tak horlivě jako jiné země. Přirozený základ pro jakoukoli rozsáhlejší reformu již byl odstraněn.

Nicméně do této doby musíme počítat začátek introspekce, která měla vést k Pražskému jaru 1968. Intelektuálové a studenti zaujali stanovisko. Na druhém sjezdu spisovatelů v dubnu 1956 spisovatelé jako Ladislav Mňačko a básníci František Hrubín s Jaroslavem Seifertem kritizovali stalinistické praktiky a povedlo se jim zvolit liberální prezídium. Na 1. máje 1956 požadovaly průvody studentů v Bratislavě a Praze uvolnění a větší kontakt se Západem. V letech 1957 a 1958 se objevily první filmy československých tvůrců, které jsem označil jako „První vlnu“. Jakýkoli dalekosáhlý vývoj byl však rychle udušen v zárodku a na sjezdu spisovatelů v roce 1959 se do vedení vrátili konzervativci. Ve stejném roce konference v Banské Bystrici rozhodla o zákazu většiny zásadních filmů, jež vznikly v roce předchozím, a o reorganizaci vedení Filmového studia Barrandov.⁴⁹

Vladimír Kusín ukázal, jak odhalení v roce 1956 a potřeba vysvětlení stalinistické praxe po všech stránkách ovlivnily intelektuální život konce 50. let.⁵⁰ Ota Šik, jenž měl hrát vedoucí úlohu při ekonomických reformách, píše:

Chruščovův historický projev byl tak šokující, že moje předchozí politická činnost ztratila veškerý smysl. Přirozeně mi nestačil důmyslný argument, že Stalinův kult“ byl kořenem všeho zla. Musel jsem se rozhodnout, jestli

⁴⁹ Mezi těmi, kdo měli odvrátit „revizionistické“ vlivy, byl Alois Poledňák, který jako ředitel barrandovských studií předsedal zrodu Nové vlny. V roce 1970 jej zatkl za „protisocialistickou činnost“ a veřejně se ho zřekl.

⁵⁰ Kusín (1971), 19–27.

opustím komunistickou stranu nebo zůstanu, abych dlouhodobou, trpělivou a systematickou práci pomohl změnit systém. S několika stejně smýšlejícími přáteli jsme se rozhodli pro druhou možnost.⁵¹

Šik nebyl jediný, kdo takto zareagoval, a tak je jasné, že za zavřenými dveřmi se hodně přemýšlelo. Změny 60. let mají původ ve XII. sjezdu Komunistické strany Československa, který se konal v prosinci 1962. Přišel s jedním významným ústupkem – založil komisi, která by prošetřovala případy, jež vedly k pronásledování čelných komunistů v období let 1949–54. Výbor pod vedením Rudolfa Baráka byl ustanoven v roce 1955 jako vstřícné gesto destalinizaci, měli přezkoumat soudní procesy z let 1949–51 (kdy byl Slánský u moci). V roce 1956 rozšířili zkoumané období až do roku 1952, zpráva měla být vyhotovena do roku 1957. Přední politici však nepostoupili dál, než že svalovali vinu výhradně na Slánského hlavu. Samotného Baráka, obecně považovaného za nejpravděpodobnějšího nástupce Antonína Novotného na postu generálního tajemníka strany, odsoudili na patnáct let do vězení při tajném soudním líčení v dubnu 1962. Jistý význam tedy mělo, že nový výbor měl vzniknout v roce „Barákovy aféry“ a měl se zabývat případy sahajícími do roku 1954 (do daného období byly zahrnuty procesy se Slováků a počátky Novotného na postu prvního tajemníka). Snaha o seznámení se s průběhem procesů nemůže být příliš silně zdůrazněna, a tak ještě v roce 1968 panoval silný tlak, aby byla pravda vyřčena.⁵² Mezi nejkontroverznější vedlejší produkty Pražského jara patřily vyšetřování Československé televize údajného atentátu na Jana Masaryka a hrozba zveřejnění role sovětských bezpečnostních jednotek. Osobní popis soudních procesů z pera Artura Londona měl vyjít v době invaze v roce 1968.⁵³ Škvorecký popsal Formanův film *Hoří, má panenko* (1967) jako zlehka zakrytý jinotaj proměnlivých pokusů strany čelit pravdě oné doby.⁵⁴

Reforma se v Československu opozdila, a když XXII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1962 obnovil žádost o destalinizaci, oslabil tím Novotného pozici. Dalším faktorem byly regresivní ekonomické podmínky země. Do poloviny roku 1962 byl růst průmyslu v Československu nejnižší z celé východní Evropy a v roce 1963 klesla průmyslová výroba o 0,4 %. V roce 1962 se také ukázalo, že zemědělská výroba je na stejné, ne-li nižší úrovni jako v roce

1938.⁵⁵ Dozrál čas na změnu. Vyrůstající požadavky Slováků na rehabilitaci svých dřívějších vedoucích činitelů jen prohloubily nespokojenost s monolitickým systémem, kterému se povedlo zbourat kdysi nejproduktivnější ekonomiku střední Evropy. Revolta intelektuálů, jež se dala do pohybu v roce 1963, se tedy odvíjela na pozadí vnitřního a vnějšího tlaku a snahy o liberalizaci a projevu ekonomického nezdaru režimu. V roce 1962 Jiří Hájek, konzervativní šéfredaktor měsíčníku Svazu československých spisovatelů *Plamen*, prohlásil:

Dogmatismu jsme se opravdu mnohokrát slavnostně odřekli a možná, že v proklamacích proti němu držíme málem světový rekord ... Dogmatismus však existuje ... Mohu je (příklady) rozšířit mnoha směry, bude-li třeba další konkrétní důkazy, že náš specificky český (a slovenský) dogmatismus z opatrnosti, z omezenosti, ze zvyku a z nejistoty stále žije a že se rozmáhá v poslední době dokonce víc než kdy jindy.⁵⁶

V lednu 1963 zorganizovaly *Plamen* a *Slovenské pohľady* sympóziu o problémech současné prózy, kam pozvaly východoevropské spisovatele (včetně Jugoslávů a Sovětů). Během konference napadla Jarmila Glazarová prózu, jež upadá používáním politického žargonu; Milan Kundera zaútočil na tradici socialistického realismu, stěžoval si na izolaci československé literatury před vnějším světem; Karel Kosík mluvil o přehodnocení díla Jaroslava Haška a Franze Kafky. V květnu Eduard Goldstücker zorganizoval konferenci v Liblicích, kde Kafkovo dílo konečně došlo uznání a rehabilitace.

Přední postavení inteligence v hnutí za změnu souviselo částečně s potlačováním intelektuálů za Novotného režimu a částečně s jejich tradiční rolí svědomí národa. Kusín píše:

Český intelektuál mívá tradičně sklony vzdorovat té zvláštní kombinaci svévole a hlouposti. V několika dějinných etapách, zejména v protireformačním období, byla česká šlechta prakticky vymazána z povrchu zemského. Na konci osmnáctého století zcela plebejský národ čelil tvrdým zkouškám bez aristokracie ve smyslu duchovním i materiálním. A když dozrál čas k národnímu obrození, bylo možné vedoucí představitele rekrutovat pouze z řad inteligence, jež sama pocházela z lidových vrstev národa. Vědci a učenci převzali úkol, který by za jiných okolností řešila šlechta. Z intelektuála se stal šlechtic ducha, obdařený třemi základními rysy svého národa: nacionalismem, demokratismem a sklonem k herezi. České obrození v devatenáctém století bylo výsledkem promyšleného rozhodnutí inteligence.⁵⁷

⁵¹ Ota Šik, *The Third Way: Marxist-Leninist Theory and Modern Industrial Society*, translated by Marian Šling (Londýn: Wildwood House/New York: International Arts and Sciences Press, 1976), 9.

⁵² V dubnu 1968 byl zřízen výbor, který měl soudní procesy prošetřit. Jeho zpráva byla v Československu zamlčena, ale vyšla na Západě. Viz Jiří Pelikán (ed.) *The Czechoslovak Political Trials, 1950–1954: The Suppressed Report of the Dubček Government's Commission of Inquiry*, 1968 (Londýn: Macdonald, 1971).

⁵³ Artur London, *On Trial*, translated by Alastair Hamilton (Londýn: Macdonald 1970). Francouzské vydání vyšlo v roce 1968 a Costa-Gavras ho natočil jako *L'Aveu* (Doznání, 1970). Když byl roku 1970 Vojtěch Jasný v porotě festivalu v Cannes, měl instrukce, aby protestoval během oficiální projekce filmu.

⁵⁴ Škvorecký (1991), 102.

⁵⁵ Galia Golan, *The Czechoslovak Reform Movement: Communism in Crisis 1962–1968* (Cambridge: Cambridge University Press, 1971), 12–13.

⁵⁶ Jiří Hájek, „Pro a proti“, *Plamen*, 4, 12 (1962), 130–1.

⁵⁷ Kusín (1971), 136.

Jedině českou úctou ke vzdělanosti můžeme vysvětlit dopad filozofického díla, jako byla *Dialektika konkrétního* Karla Kosíka, jež prošla třemi vydáními (1963, 1965, 1968) a pokaždé byla vyprodána. Podle Kusína veškerý klíčový vývoj v kultuře (v literatuře, filmu, dramatu a kulturní politice) vznikl přímo nebo nepřímo ve vztahu ke Kosíkově myšlence „konkrétní totality“. Pro Kosíka je konkrétní totalita:

... skutečnost jako celek, který je strukturovaný (a tedy nikoli chaotický), který se vyvíjí (a není tedy neměnný a jednou provždy daný), který se vytváří (a není tedy hotový v celku a proměnlivý pouze v částech či v jejich uspořádání), vyplývají z tohoto pojetí skutečnosti určité metodologické závěry, které se stávají heuristickým vodítkem a epistemologickým principem při studiu, popisu, chápání, vysvětlování a hodnocení určitých tematizovaných částí skutečnosti, ať jde o fyziku či literární vědu, biologii nebo politickou ekonomii, teoretické problémy matematiky či praktické otázky uspořádání lidského života a společenských poměrů.⁵⁸

Kosíkova kniha přeformulovala dialektiku tak, aby základem byla subjektivita. Paul Piccone uvádí, že Kosík nahlížel na dialektiku jako na „metodu duchovní a intelektuální reprodukce reality prací, kterou nechápal jakou pouhou námezdní prací, ale jako teleologickou lidskou činnost“.⁵⁹ Všichni lidé tak mají stejné výchozí podmínky a za zmínku stojí, že Kosík má tendenci mluvit spíše o „člověku“ než o „třídě“.

Může nám připadat, že podnikavý kapitalismus ustoupil pozdnímu kapitalismu a byrokratickému centralismu. Pozdní kapitalismus je charakteristický vládou sociálního kapitálu, zatímco „socialistické“ země východní Evropy jsou ovládané byrokracií. Oboje je charakteristické stupňovaným zhmotněním, falešnou totalizací spojenou s politickým, nikoli ekonomickým rozhodnutím. V takové situaci se pseudokonkrétnost neomezuje na jedinou třídu nebo skupinu, ale stanovuje podmínky všem. Piccone uvádí: „Kosíkova kritika pseudokonkrétnosti přechází v politický projekt eliminování manipulace a kontemplativního hlediska politizací doposud izolovaných jedinců.“⁶⁰ Zatímco brání dělnickou třídu, brání také práva zemědělců a intelektuálů, ze kterých by se neměly stát objekty manipulace. V roce 1968 byla jednou z hlavních složek Kosíkovy socialistické demokracie národní fronta: „politická a sociální jednota dělníků, zemědělců, intelektuálů, mládeže a úředníků“.⁶¹

Jestliže Kosíkova práce ovlivnila vývoj kultury, platí také opak. Filozofové věnovali tolik času interpretaci filmů, dramat, románů a básní, protože ztělesňovaly

⁵⁸ Karel Kosík, *Dialektika konkrétního* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965), 30.

⁵⁹ Paul Piccone, „Czech Marxism: Karel Kosík“, *Critique*, 8 (Léto 1977), 48.

⁶⁰ Tamtéž, 49.

⁶¹ Karel Kosík, citovaný in Piccone (1977), 48.

stejně problémy, jimiž se sami zabývali. Kosík prohlásil, že interpretováním těchto děl a jejich komentováním odpovídali na své vlastní otázky materiálem, který dodal někdo jiný.⁶² Podle něj kultura, zejména kinematografie, útočila na jádro a podstatu existujícího byrokratického režimu. Avšak samotná podstata české kultury dle Kosíka nevyvěřala z jemných politických narážek, explicitní politické kritiky nebo skrytých útoků na vládu, ale ze zdůrazňování takových základních aspektů lidské existence, jako jsou groteskno, tragično, absurdno, smrt, smích, svědomí a morální zodpovědnost.⁶³

Reakce na iniciativu roku 1963 přišla vzápětí. V rozmezí let 1963–65 vznikly inscenace významných západních dramát, včetně díla Friedricha Dürrenmatta, *Nosorožce* Eugena Ionesca (1960), *Čekání na Godota* (1952) Samuela Becketta a *Kdopak by se Kafky bál?* (1962) Edwarda Albeeho. Divadla, zejména Semafor, Divadlo Na zábradlí, Divadlo Za branou a Činoherní klub, se stala populární díky vysoké umělecké kvalitě a neuctivým inscenacím. V sezoně 1963–64 byla uvedena inscenace Petera Karvaše *Jazva*, útok na stalinistickou perzekuci, do roku 1965 se v dílech Josefa Topola a Václava Havla vylíhla československá avantgarda. Havlovo dílo si rychle získalo reputaci po celé Evropě. Za zmínku stojí, že v západních hrách se často daly nalézt odkazy k současné politické situaci, aniž by šlo o záměr jejich autorů.⁶⁴

Čestmír Císař nedlouho před tím, než byl sesazen z funkce ministra školství a kultury, vydal zprávu o divadle, v níž volal po nové intelektuální síle mezi autory, kteří se jen vzácně zabývají „mikrosvětlem“ moderního člověka.⁶⁵ Odsuzoval skutečnost, že českoslovenští diváci vyhledávali západní dramata kvůli těmto tématům. Novotný vyjádřil nesouhlas v říjnu 1966, kdy uvedl, že některá pracovní střediska, jejichž posláním je dohlížet na dodržování norem socialistického života, podléhají také politickému a ideologickému liberalismu a laxnosti tváří v tvář protisociálním činům a excesům.⁶⁶

V románu a literatuře obecně se hlavní změny odrazily v knihách *Oneskorené reportáže* (1963) a *Ako chutí moc* (1967) Ladislava Mňačka. Škvoreckého román *Zbabělci*, který původně vyšel v roce 1958, ale byl zakázaný, vyšel znovu v roce 1963. Co se poezie týče, vznikl časopis *Květen*, který založila skupina lidí, mezi nimiž byli Miroslav Holub a Miroslav Florian, ale v roce 1959 byl pozastaven.⁶⁷ Do let 1964–65 vyrašily kluby, kde se četla poezie, a mezi příslušníky mladé generace byl cítit vliv beatníků.

⁶² Karel Kosík v rozhovoru s Antonínem J. Liehmem, *The Politics of Culture*, transl. by Peter Kussi (New York: Grove Press, 1973), 398.

⁶³ Tamtéž, 399.

⁶⁴ Viz Marketa Goetz Stankiewicz, „The Theatre of the Absurd in Czechoslovakia“, *Survey*, 21 (zima/jaro 1975), 85–100. V roce 1970 zrušili dokonce Moliérova *Misanropa* kvůli „nezodpovědným“ reakcím. Viz Fejtö (1974), 326.

⁶⁵ Čestmír Císař in *Kulturní tvorba*, 28. 10. 1965, citován in Golan (1971), 123–4.

⁶⁶ viz Antonín Novotný in *Život strany*, 21 (1966), 4, citován in Golan (1971), 120.

⁶⁷ Věra Blackwell, „Literature and the Drama“, *Survey*, 59 (duben 1966), 45.

Ve výtvarném umění, oblasti obvykle západními pozorovateli přehlížené, se činnost na nějakou dobu vymanila z oblasti deskriptivního naturalismu a propagandy. Podle Jiřího Padrtu mnozí z těch, co absolvovali uměleckou školu na počátku 50. let, „si během deseti let zopakovali klasické formy kubismu, fauvismu a expresionismu, čímž projevíli svůj odpor vůči oficiálně podporovanému akademickému naturalismu“. V rozmezí let 1956–66 zaznamenává dynamickou změnu, zdůrazňuje, že velké i malé galerie „poměrně bez omezení vystavovaly mnoho odlišných variant abstraktního umění, pop artu a nového figurativního umění, dokonce se objevilo geometrické a kinetické umění“.⁶⁸ Opět bychom měli zdůraznit místní tradici, skutečnost, že surrealismus měl kořeny ještě v předválečném období a že hnutí směřující ke geometrické abstrakci v raných 60. letech mělo vztah k tvorbě Františka Kupky a ruským konstruktivistům.

V tomto kontextu pracovali filmoví tvůrci poloviny a konce 60. let a je důležité si zapamatovat, že existovaly specifické a také obecné vzájemné vztahy mezi kinematografií a ostatními uměními. Otakar Vávra vždy vyzdvihoval význam literatury jako základu pro filmovou práci a velké procento filmů, jež vznikly v době socialistického realismu, vycházelo z literární předlohy. To samé platilo o 60. letech a Milan Kundera dokonce zašel tak daleko, že označil významné filmy jako součást dějin československé literatury.⁶⁹ Náhodný výběr spisovatelů, kteří se stali součástí důležitých českých a slovenských filmů, by zahrnoval:

Ludvík Aškenazy	<i>Křik</i> (1963)
Alfonz Bednár	<i>Slnko v sieti</i> (1962)
Ladislav Fuks	<i>Spalovač mrtvol</i> (1968)
Ladislav Grosman	<i>Obchod na korze</i> (1965)
Bohumil Hrabal	<i>Perličky na dně</i> (1965)
	<i>Ostře sledované vlaky</i> (1966)
	<i>Skřivanci na niti</i> (1969)
František Hrubín	<i>Zlatá reneta</i> (1965)
	<i>Romance pro křídlovku</i> (1966)
Vladimír Křmeček	<i>Údolí včel</i> (1967)
	<i>Adelheid</i> (1969)
Milan Kundera	<i>Nikdo se nebude smát</i> (1965)
	<i>Žert</i> (1968)
Arnošt Lustig	<i>Transport z ráje</i> (1963)
	<i>Démanty noci</i> (1964)
	<i>Dita Saxová</i> (1967)
Sergej Machonin	<i>Návrat ztraceného syna</i> (1966)
Vladimír Páral	<i>Soukromá vichřice</i> (1967)

⁶⁸ Jiří Padrt, „Current Trends in Painting“, *Survey*, 59 (duben 1966), 29; 21.

⁶⁹ Milan Kundera, projev na 4. sjezdu Svazu československých spisovatelů, citován in Dušan Hamšík, *Writers Against Rules*, přel. D. Orpington (Londýn: Hutchinson, 1971), 168.

Jan Procházka	<i>Kočár do Vídně</i> (1966)
	<i>Noc nevěsty</i> (1967)
	<i>Ucho</i> (1969)
Josef Škvorecký	<i>Zločin v dívčí škole</i> (1965)
	<i>Farářův konec</i> (1968)
	<i>Zločin v šantánu</i> (1968)

Situace se však poměrně radikálně změnila poté, co Vávra kritizoval generaci 30. let pro neschopnost napsat obstojný materiál. Noví autoři si byli mnohem více vědomi, co filmové médium potřebuje, a snažili se úzce spolupracovat s režiséry na koncepci filmu. Dále existovala skupina specificky filmových spisovatelů, mezi něž patřili Jaroslav Papoušek (všechny filmy Formana/Passera), Antonín Máša (*Každý den odvalu*, 1964), Pavel Juráček (*Postava k podpírání*, 1963) a Ester Krumbachová (*O slavnosti a hostech*, *Mučedníci lásky* (1966), *Sedmikrásky* (1966), *Valerie a týden divů*), kteří výrazně přispěli k vývoji v 60. letech. Máša s Juráčkem vystudovali dramaturgii na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění (FAMU), ale Papoušek byl vystudovaný sochař a Krumbachová také pocházela z umělecké školy, později se věnovala kariéře kostýmní návrhářky.

Jeden z klíčových vlivů na Novou vlnu měla *Laterna magika* Alfréda Radoka, kombinace živé akce s filmem, jež překvapila na výstavě v Bruselu v roce 1958 a úspěch zopakovala na Expo 67 v Montrealu. Dle slov Miloše Formana *Laterna* využívala „několik projekcí, cinemaskop, jeviště, stereofonní hudbu; taková vlastně kybernetická mašina, kterou bylo neustále třeba hlídat.“ Forman, který se vyučil u Radoka, říká, že „byl natolik geniální, že v době, kdy se muselo mluvit o ničem, přišel na to, jak o tom mluvit tak, že se na to dalo se zájmem koukat.“⁷⁰ Mezi další režiséry, kteří někdy přišli do styku s *Laternou magikou*, patří například Evald Schorm, Jan Švankmajer, Ján Roháč, Ladislav Rychman, Vladimír Svitáček a Martin Tápák.

Značný vliv mělo také divadlo Semafor Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra, jež dávalo vzpomenout na předválečnou práci Voskovce a Wericha. Hudba a texty Suchého a Šlitra byly v centru vývoje československé populární hudby a podstatně tímto způsobem obohatily české filmy. Patrně nejlepší filmovou poctou divadlu Semafor byl film Roháče a Svitáčka *Kdyby tisíc klarinetů* (1964). V podstatě šlo o řadu hudebních čísel, ale měla veškerý entuziasmus a elán charakteristický pro některé z nejlepších hollywoodských muzikálů 40. let. Propojoval je pacifistický motiv, který zkoumal reakce na záhadnou proměnu vojenských zbraní v hudební nástroje. Na filmu spolupracovali Suchý se Šlitrem, Jana Brejchová, Jiří Menzel a Ester Krumbachová, zpěvačky a zpěváci Hana Hegerová, Waldemar Matuška, Eva Pilarová a Karel Gott. Režiséři úzce spojení se Semaforem byli Roháč, Svitáček, Rychman, Menzel a Juraj Herz.

⁷⁰ Forman v rozhovoru s Antonínem J. Liehmem, *Příběhy Miloše Formana* (Praha: Mladá fronta, 1993), 37.

Činoherní klub se pyšnil blízkým vztahem k filmu a dílu Menzela a Schorma. Menzel režíroval Machiavelliho *Mandragoru* (1518) v roce 1965, zatímco Schorm následujícího roku zdramatizoval Dostojevského *Zločin a trest* (1866). Jan Kačer, jeden z režisérů divadla, hrál hlavní role v Schormových, Bočanových a Vlášilových filmech. Další členové, kteří se pravidelně objevovali ve filmu, byli Pavel Landovský, Petr Čepek a Josef Somr.

Mimo práci kameramanů byla vizuální umění spojena s filmem také díky přispění Ester Krumbachové, která se charakteristicky podílela na vizuální složce mnoha filmů, zejména těch, kde spolupracovala na scénáři. Hudbu k českým filmům skládali mimo jiné Zdeněk Liška, Jan Novák, Luboš Fišer a Jan Klusák, kteří zanechali charakteristický hudební otisk, jaký měla britská kinematografie 40. let. Tyto prvky by však postrádaly smysl, nebýt zásadního vývoje ve struktuře filmového průmyslu a specifického přispění FAMU.

PRŮMYSL A ŠKOLSTVÍ

Prvním a nejdůležitějším faktem bylo, že československá kinematografie byla součástí znárodněného průmyslu – se všemi výhodami a nevýhodami, které to zahrnuje. První podněty ke znárodnění sahají až do poloviny 30. let, kdy Levá fronta zřídila spolek pro promítání experimentálních filmů, zejména děl sovětské avantgardy. Jedním z hlavních stoupců vývoje byl Otakar Vávra, jehož kariéra scenáristy/režiséra začala v roce 1931. Během 30. let napsal scénáře pro *Rovenského Maryšu* a *Hlídače č. 47*, spolupracoval s Martinem Fričem a Hugo Haasem. Mezi jeho rané filmy patří *Filosofská historie* (1937), *Panensství* (1937), jež dokončil po Rovenského smrti, *Cech panen kutnohorských* (1938), který získal cenu na festivalu v Benátkách, a *Humoreska* (1939). Nastala doba, kdy měl film získat uměleckou váženost, potenciální novou vlnu, kterou dle Vávry miněni zničila nacistická okupace. Vávra se pohyboval v uměleckých kruzích spjatých s Devětsílem. Vančura, Honzl, Teige, E. F. Burian, Jan Mukařovský, Bedřich Václavek a Julius Fučík jsou jména, která označuje jako tvůrčí základ vývoje kinematografie.⁷¹

Antonín J. Liehm však zdůraznil, že myšlenka znárodnění nebyla tak očividně radikální, jak bylo možno vidět jinde.⁷² Ve střední Evropě panovala silná tradice ve prospěch státního patronátu nad uměním. Za samozřejmost lidé považovali existenci dotovaných divadel, orchestrů a galerií. V malé zemi, kde jazyková bariéra bránila přístupu na zahraniční trhy, se transformace kinematografie na kulturní službu mohla zdát jako logický krok dalšího vývoje.

Projekt budoucnosti se do velké míry točil kolem díla Vladislava Vančury a Československé filmové společnosti. Vančura s dalším spisovatelem Ivanem Olbrachtem hodně tvořili pro film a snažili se pozvednout úroveň kritického psaní.

Za války filmová společnost připravovala plány na znárodnění filmového průmyslu a vytvoření filmové akademie. Jak již bylo dříve uvedeno, Vančura se nedožil realizace svých myšlenek, ale Otakar Vávra při uskutečňování obou projektů hrál klíčovou roli. Dekret o znárodnění průmyslu byl podepsán již v srpnu 1945, a jak Vávra zdůraznil, úspěch v žádném případě nebyl jen výsledkem politiky Komunistické strany.⁷³ FAMU vznikla o rok později.

Druhým důležitým faktorem poválečného vývoje československé kinematografie byla vynikající výrobní zařízení barrandovských studií a pražských laboratorů. Během války Němci rozšířili existující ateliéry, plánovali přesunout podstatnou část vlastního výrobního plánu do Prahy, protože mnichovské a berlínské ateliéry utrpěly při náletech značné škody.

Stalinistické období charakterizuje tvrdá centralizace, což se odráželo na počtu vyrobených filmů – v roce 1950 pouze 22, devět v roce 1951, kolem dvanácti v letech 1952–54. Nicméně v tomto období získali světovou pozornost čeští animátoři. Zčásti díky skutečnosti, že tato oblast filmu nepodléhala takovému politickému tlaku a krajní stylizovanost, charakteristická pro animované a loutkové filmy, byla přijata jako neměnný fakt. Liehm uvádí: „Pro hlídač psy bylo v honbě za loutkovým filmem mnohem těžší proniknout do říše pohádek, bájí a básnických obrazů, když navíc v té době stát doporučoval a hájil folklor.“⁷⁴ Nadto animované filmy Jiřího Trnky a Karla Zemana vznikaly v malých studiích, což jim obecně poskytovalo větší tvůrčí autonomii a svobodu. Pokud měl být film zakázán, stalo by se tak po jeho dokončení, kdy by byly finanční investice ztraceny. Svobodu jim pomohl zachovat také mezinárodní úspěch jejich děl. Přesto šlo zároveň o druh činnosti, která by se nedala vykonávat mimo ochranu znárodněného průmyslu.

Tato organizace v menším měřítku inspirovala pozdější rozdělení barrandovských ateliérů na částečně samostatné tvůrčí skupiny. Decentralizace filmového průmyslu byla ve větší či menší míře výsledkem destalinizace ve všech východoevropských zemích. Původně v Polsku v roce 1955 vznikly nezávislé tvůrčí skupiny pod vedením příjemných vedoucích nebo samotných filmařů, což přímo vedlo k úspěchu polské kinematografie na konci 50. let. Další východoevropské země včetně Československa se brzy přidaly. Kromě Jana Procházky byli klíčovými postavami barrandovských tvůrčích skupin lidé jako Ladislav Fikar, básník a bývalý ředitel nakladatelství Svazu spisovatelů, a Vladimír Bor, jeden ze zakladatelů hnutí „recese“.⁷⁵ V roce 1968 byl za jednu skupinu zodpovědný Pavel Juráček. V polovině 60. let, kdy vznikl FITES, pomohli například Ludvík Pacovský a režisér Ladislav Helge získat uvolněnější podmínky nutné pro rozkvět Nové vlny. Liehm uvádí, že filmový svaz vnikl později než jiné svazy: „Poprvé se ve

⁷³ Tamtéž, 27.

⁷⁴ Tamtéž, 112.

⁷⁵ Hnutí „recese“ vzkvétalo zejména za 2. světové války. Mělo blízko k dadaismu a provokovalo škálou činů od nevinných žertů po mnohem propracovanější výkony, jako například vniknutím do lyžařského střediska SS. Borovu knihu o hnutí zastavila cenzura v roce 1970. Viz Škvorecký (1991), 89.

⁷¹ Otakar Vávra, v rozhovoru s Liehmem (2001), 65.

⁷² Antonín J. Liehm, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience* (New York: International Arts and Sciences Press, 1974), 23. V českém vydání vynecháno.

stalinistickém systému zrodila takzvaná společenská organizace, která nebyla jeho hnacím řemenem ... Postupně, a zejména v roce 1968, se nový svaz stal centrem politických aktivit na poli kultury.⁷⁶

Někdy se role samotné FAMU přeceňuje, ale když Jan Němec tvrdil, že vše, co mu poskytla, byla výuka a správný postoj vůči společnosti⁷⁷, myslel to ironicky. Faktem zůstává, že FAMU zprostředkovala studentům kontakt s významnými režiséry a spisovateli. Například s Otakarem Vávrou, u kterého studovala Věra Chytilová; Václavem Krškou, jenž pracoval s Němcem; Václavem Wassermanem, který se věnoval Jakubiskovi; a Elmarem Klosem. Ze spisovatelů uveďme Miloše Kratochvíla a Milana Kunderu. Miloš Forman zdůraznil význam Vávry, Kratochvíla a Kundery při vlastním studiu a shrnul to následovně: „pocit svobody, stovky filmů a osobnosti, se kterými o nich můžete mluvit... To je asi to nejdůležitější, co vám kdo může dát.“⁷⁸

Škola zahrnovala sedm kateder: scenáristiky, režie (včetně střihu), fotografie, dokumentární tvorby, techniky (včetně zvuku/hudby), produkce a teorie (včetně dějin, kritiky a organizace). První absolventi opustili školu v letech 1949–50, mezi režiséry byli Jasný, Kachyňa, Stanislav Barabáš a Peter Solan, kameraman Jaroslav Kučera; všichni vyšlapávali cestu a účastnili se vývoje v 60. letech. Na druhou stranu významní režiséři jako Kadár, Brynych a Vlášil byli na FAMU buď příliš staří, nebo se do branže dostali jinou cestou. Prakticky všichni režiséři poloviny 60. let však FAMU absolvovali.

Přínos filmových škol se těžko hodnotí, bývalí studenti (kupříkladu Němec) jsou někdy opatrní a nechtějí je přechválit. Nicméně podstatným rozhodujícím činitelem pro studenty byla možnost zhlédnout filmy z celého světa. Když se do Prahy dostaly zahraniční filmy, studenti se na ně mohli podívat, ať už se následně do distribuce koupily, či nikoli. A tak měli studenti FAMU úplný přehled o tom, co se děje ve světě mezinárodního filmu. Patrně nejlépe shrnul význam FAMU Juraj Jakubisko – jako Němec silně individualistický student, který absolvoval v polovině 60. let, téměř deset let po Formanovi:

Škola, už jsem to řekl, vám nedá takové základní vědomosti, které by samy o sobě měly pro umění velkou platnost. Ale přece jen je tu jedna věc: když na FAMU studovali Chytilová, Němec, Menzel, Schorm a ostatní, měli jsme jednu budovu a včetně profesorů a personálu nás tam bylo všeho všudy nanejvýš sto lidí. Každý film byl vlastně taková malá rodinná slavnost.⁷⁹

Jinými slovy pramenil význam FAMU z existence skupiny oddaných a nadšených lidí, kteří prožívali dobu, kdy dozrál čas na kulturní pokrok.

⁷⁶ Antonín Liehm, „From Culture to Politics“, přel. Dr. Vilém Brzorad, in František Silnitský, Larisa Silnitský and Karl Reyman (eds): *Communism and Eastern Europe: A Collection of Essays* (Brighton: The Harvester Press, 1979), 17.

⁷⁷ Rozhovor s Janem Němcem ve filmu *Prague Film School* (1969).

⁷⁸ Miloš Forman v rozhovoru s Liehmem (1993), 17.

⁷⁹ Juraj Jakubisko v rozhovoru s Liehmem (2001), 374.

PRVNÍ VLNA

Jako datum počátku československé Nové vlny bývají obvykle uváděny celovečerní debuty Formana, Chytilové a Jireše v roce 1963. Jako „První vlnu“ bychom mohli označit skupinu režisérů, kteří připravili půdu pro vývoj 60. let tematickým a formálním odklonem od socialisticko-realistických konvencí. Patří sem raní absolventi FAMU, jako Jasný, Kachyňa a Uher, dále absolventi jiných škol než FAMU, jako Vlášil, Helge, Kadár a Brynych. Až na Kadára, který natočil první film v roce 1950, debutovali všichni ke konci 50. let po Chruščovově veřejném odsouzení kultu osobnosti v roce 1956. Osobitě přispěli jak v této době, tak v období Nové vlny jako takové.

Přestože jakoukoli tendenci utvořit jednotnou skupinu přerušila Banská Bystrica, dokázali se všichni postavit zaběhnutým konvencím. Než se však jejich tvorbou budeme zabírat detailněji, je potřeba vzít v úvahu těsně poválečná léta, jelikož také znamenala období uměleckého boje. Filmoví tvůrci tohoto období natočili svůj debut anebo debutovali ke konci 30. let; byli mezi nimi například Otakar Vávra, Jiří Weiss, Jiří Krejčík, Václav Krška a Alfréd Radok. Tvořili v průběhu stalinistických let, kdy jakákoli známka příslušnosti k nějaké skupině mohla být interpretována jako spiknutí. Navzdory nepříznivým podmínkám vznikly některé kvalitní snímky, a pokud režisér nemohl plně zapojit svůj talent, bylo to kvůli době, která mu nebyla nakloněna. Z jakékoli analýzy vývoje československé kinematografie po nastolení komunistické vlády jasně vyplývá, jakým způsobem dle Škvoreckého slov „umělecký common sense“ zabíral proti panujícím ortodoxním názorům. To se týkalo všech generací, což mohou jejich filmy prokázat.

POVÁLEČNÁ LÉTA

Po druhé světové válce vydržela v Československu demokracie západního střihu necelé tři roky před nastolením komunistické vlády roku 1948. Jak již bylo naznačeno, velké množství československých komunistických a levicových umělců bylo v meziválečném období propojeno s avantgardním a surrealistickým hnutím. Když v roce 1947 pronesl v Sovětském svazu A. A. Ždanov řeč, kvůli níž se zakročilo proti básničce Anně Achmatové a skladatelům Aramu Chačaturjanovi a Dmitriji Šostakovičovi, sdělili vedoucí českoslovenští představitelé vlastním umělcům, že socialistický realismus je výsledkem určitých okolností, jež určují historický vývoj Sovětského svazu. V Československu nebudou žádné pokusy o zavedení jediného stylu.⁸⁰ Ve skutečnosti se principy sovětského socialistického realismu, jak jej popsali Ždanov, začaly poměrně rychle dodržovat.

⁸⁰ Jiří Pelikán, „The Struggle for Socialism in Czechoslovakia“, rozhovor s Quintin Hoarem a Robinem Blackburnem, *New Left Review*, 71 (leden–únor, 1972), 10.

V určitém směru můžeme libovolně zhodnotit rané dílo Jireše, Schorma a Bočana (a filmy jako *Farářův konec* a *Den sedmý, osmá noc* zajisté nespádají do „realistické“ kategorie). Nicméně snímky jako *Křik*, *Žert*, *Každý den odvahu*, *Návrat ztraceného syna*, *Pět holek na krku*, *Nikdo se nebude smát*, *Soukromá vichřice* a *Pasták* spojuje jejich přímá konfrontace se soudobými problémy.

To může kontrastovat se skrytějšími a nahodilými metodami Formanova uskupení a s alegorickým přístupem Juráčka a Němce. Vzhledem k tomu, že jejich filmy tolik neboť konvenční formy, mohli bychom argumentovat, že jejich kritika je méně podstatná, dá se lépe rozluštit ve struktuře současné společnosti. Snad s výjimkou *Žertu* by jim kategorie, které vyjmenovali Comolli a Narboni v *Cahiers du Cinéma*, jistě odepřely nejradikálnější status.

Avšak vzhledem k vzájemně působícímu klimatu 60. let není možné prohlašovat, že určité „formy“ byly více či méně radikální než jiné. Pro filmové tvůrce byla přirozená snaha sdělit pravdu v existujících konvencích a formou, jaká jim nejvíce vyhovovala. Ve skutečnosti se odlišná formální řešení nabízela, filmaři společně prosazovali onen druh kritické reflexe člověka a společnosti, jaký nastínil Kosík.

Přestože *Návrat ztraceného syna* a *Pět holek na krku* předkládají portrét společnosti z hlediska všeobecného pocitu neklidu, publikum vcelku zdatně rozpoznalo vyobrazené situace jako své vlastní. Jireš útočí na apatii byrokratického státu, zatímco Bočan napadá pokrytectví a donašečství. Všichni tři vypovídají o ubohosti ducha, společnosti ve stavu krize.

Snímek s nejkonvenčnější formou, Schormův *Každý den odvahu*, vyvolal největší polemiky v raných 60. letech, kdežto *Návrat ztraceného syna* zůstává jedním z nejintenzivnějších a nejhloubavějších filmů Nové vlny. Nevznikaly ve vzduchoprázdnu, ale oba odrážely významný proces sociopolitické změny a přispívaly k němu.

FORMANOVSKÁ ŠKOLA

MILOŠ FORMAN

Nejzřetelnějšími předchůdci díla Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška, o nichž bychom mohli prohlásit, že si vyvinuli vlastní charakteristický styl, byli italská neorealisté a *cinéma-vérité*. V raných filmech se spíše zabývali „zaznamenáváním“ nebo „odhalováním“ každodenní reality než vyjádřením osobních představ. Forman řekl: „Před mnoha lety se říkalo ‚to je jako ve filmu‘ (jako že je to neuvěřitelné), pak přišlo ‚ten to ale nafilmoval‘ (jako že někdo někoho oblaflnul) a teď přichází třetí fáze, kdy se chce, aby divák věřil tomu, co se z plátna říká.“ Objasn timer svůj program, když řekl, že ho zajímá „osud a životní naplnění většiny, těch, kteří nemají šanci stát se Gagariny, Časlavskými nebo Karly Gotty“.¹⁸⁴

Zatímco jejich přístup k filmovému řemeslu byl záležitostí úmyslné volby, je zajímavé, že nikdo z této trojice nevystudoval na FAMU režii. Ti příslušníci Nové vlny, kteří vystudovali, zaujali sebevědomý a „akademický“ postoj vůči problémům režie. Forman, který absolvoval v roce 1955, se vzdělával jako scenárista a stal se režisérem díky vytrvalosti a štěstí. Passer studoval na FAMU, ale nedokončil a Papoušek vystudoval sochařinu a poté napsal povídku „Černý Petr“, která se měla stát základem prvního celovečerního filmu této skupiny.

Realistická/dokumentární tradice filmové tvorby utváří řadu zvyklostí, jež nejsou více či méně „reálné“ než ostatní, ale které bezpochyby mohou ve vhodném kontextu působit přesvědčivě. Není pochyb, co mohlo být považováno za povrchní nebo zda život v Československu „vypadal jako“ svět Formanovy skupiny, či nikoli. Kavárny a tančírny vypadaly přesně jako ve filmech a charakterizace byla v podstatě autentická.

Využitím neherců, zaměřením na všední prostředí a úmyslně funkčním stylem kamery spadají filmy přímo do neorealistické tradice. Forman připustil, že obdivuje tvorbu mladšího představitele neorealismu, Ermanna Olmiho, oba jsou poslední tančírnami. (Sekvence z taneční zábavy ve Formanových *Láskách jedné plavovlásky* tvoří řadu významných paralel s podobnými sekvencemi Olmiho *Místa* z roku 1961.) Podle měřítek *Lásek jedné plavovlásky* však Olmiho tvorba zřetelněji manipuluje a mohli bychom ji téměř popsat jako požitkářskou.

Hnutí *cinéma-vérité* Čechy zřetelně ovlivnilo. Kromě Formanovy skupiny zanechalo stopy také na raných snímcích Schorma, Jireše a Chytilové. Dle názoru Jaroslava Bočka se užití techniky *cinéma-vérité* k vypořádání se se společenskou realitou poskytlo zážitek autenticity, který „českou „novou vlnu“ podstatně poznamenal. Vklínal se nejen do jejích zkušeností filmařských, ale i myšlenkových. Na rozdíl od francouzské „nové vlny“ se ani napříště neuzavře zcela do subjektivity

¹⁸⁴ Forman, citován in Boček (1966), 624, 628.

a intimacy, ale bude polarizovat vztah subjektu a objektivního světa, zmáhat napětí mezi jedincem a společností, člověkem a dějinami.¹⁸⁵

Není zcela jasné, co tím Boček myslí. Pravdou zcela jistě je, ať byl styl jakýkoli, zabývaly se téměř všechny filmy československé Nové vlny jedincem i společností. Nevzniklo žádné dílo za účelem pouhé tvorby umění. Můžeme však prohlásit, že přímý vliv *cinéma-vérité* byl nepatrný a omezil se zejména na krátké a středometrážní snímky – například Formanův *Konkurs* a Chytilové *Pytel blech* (1962).

Stephen Mamber popisuje základní prvek *cinéma-vérité* jako „činnost filmování skutečných lidí v neovladatelných situacích. Neovladatelné znamená, že filmař není v roli „režiséra“ a v tomto případě ani scenáristy. V *cinéma-vérité* se nikomu nesděljuje, co má říkat a jak má co hrát.“¹⁸⁶ Z tohoto hlediska české filmy jasně selhaly. Protože – což platí zejména pro Formanovu skupinu – využívají uvedených prvků, aby u svých podle scénáře zrežirovaných snímků vyvolali dojem platnosti a přesvědčivosti. Svým starobylým realistickým přístupem chtějí vytvořit zdánlivě věrohodnější dílo.

Přestože filmy Formanova uskupení odrážejí vnější vlivy, v mnoha významných ohledech se liší od syrovosti Rosselliniho *Paisa* (1946), sentimentalismu De Sicy a Zavattiniho či Olmiho charakteristického dokumentárního zájmu o „muže v práci“. Filmy kritizují společnost vědoměji (a bez zjednodušování) než jejich italské protějšky; jsou humorné, nemilosrdnější a pronikavěji analyzují postavy. Neustále zkoumají naděje a nezdary různých generací (ačkoli toto je explicitní téma pouze v Papouškově *Nejkrásnějším věku* z roku 1968), konfrontaci se selháním, deziluzí nebo smrtí, které vyvažuje zájem o základní lidské vlastnosti a hořký, avšak ryzí humor. Forman řekl:

Tradicí české kultury je vždy humor s vážným základem, jako *Dobry voják Švejk*. Kafka je humoristický spisovatel, ale zatrpklý humorista. Je to v českém lidu. Víte, smát se vlastní tragédii byla v tomto století jediná možnost, jak mohl tak malý národ na tak nebezpečném místě v Evropě přežít. Takže humor byl vždy zdrojem určité sebeobrany. Když už se nemůžete smát, nezbyvá než spáchat sebevraždu.¹⁸⁷

Ivan Passer také pronesl několik výstižných komentářů, jež by se bez velkých výhrad mohly týkat tvorby jeho kolegů: „Nemám rád ambiciózní filmy, které končí kompromisem. Já mám rád ty „malé“ filmy, které jakoby náhodou jsou závažné. Které ve vás vzbuzují podezření, že jsou důležitější, než na první pohled vypadají.“ Pokračuje:

¹⁸⁵ Tamtéž, 624.

¹⁸⁶ Stephen Mamber, *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (Cambridge, MA: The Massachusetts Institute of Technology, 1974), 2.

¹⁸⁷ Rozhovor s Formanem in Joseph Gelmins, *The Film Director As Superstar* (New York: Doubleday, 1970), 133.

Člověk může prožít velké události, důležitá setkání, která ovlivní jeho život. Ale příliš často se to nestává. Spíš nás všechny ovlivňují všední, banální situace. A tyto situace přece nemohou nebýt zajímavé, to jest hodny zájmu, když nakonec to jsou ony, z nichž se skládá lidský život. Já myslím, že... fyzika elementárních částic dává odpovědi i na otázky, které se týkají hvězd.¹⁸⁸

Forman jako první dosáhl úspěchu. Než se budeme zabývat jeho kariérou detailněji, stojí za zmínku, že se podobně jako Jiří Menzel věnoval v raných tvůrčích letech divadlu. Na FAMU šel až poté, co ho nepřijali do divadelní školy. Jeho starší bratr, který vystudoval u Františka Tichého, pracoval za války u Východočeského divadla. Když společnost navštívila Náchod, kde Formana vychovával strýc, strávil většinu času s bratrem v zákulisí; nacisté nařídili zavřít všechna divadla v Československu. Vzpomíná na poslední představení divadelní společnosti, „veselou“ operetu:

Ve třetím jednání byla velká komická scéna, a najednou se všichni rozběhli, otvírali pusy... ale žádný hlas, dirigent odklepal, a znovu... Trvalo to asi patnáct minut, představení se už nedohrálo a mě to, snad poprvé v životě, strašně dojalo. Od té chvíle jsem věděl, že jediné, co chci, je dělat divadlo.¹⁸⁹

Později na internátní škole se Forman zapojil do organizace divadelního klubu a poslední rok hráli *Baladu z hadrů* (1935), muzikál o Françoisu Villonovi z pera Voskovce a Wericha s hudbou Jaroslava Ježka. Využili Divadla E. F. Buriana, pojmenovali se Divadlo hudební komedie (zapřičinili záměnu s profesionálním Divadlem komedie) a podplatili lepiče plakátů, aby dali jejich propagační letáky vedle programu Národního divadla. Toto představení, jehož součástí byl jazzový orchestr a moderní tanec, propagovali jako „hru o francouzském revolučním básníkovi Françoisi Villonovi“ a dokonce dostali nabídku na hostování u příležitosti okresní konference KSČ. Význam celé epizody spočívá v tom, že dle Formana „z V&W jsme tehdy nesměli uvést ani iniciály“.¹⁹⁰

Po odchodu z FAMU Forman zkontaktoval Alfréda Radoka, kterého velice obdivoval, a následně dostal možnost s ním spolupracovat na scénáři nového filmu, *Dědeček automobil*. Při práci asistenta měl Forman poprvé možnost seznámit se s kamerou a naučit se mnohé o technice, kterou by měl zvládat, pokud by sám chtěl režírovat. V roce 1958 mu Radok nabídl spolupráci na *Laterně magice*, projektu, jenž byl opakem všeho, o co Forman ve své filmové tvorbě usiloval. A tak se Forman vyučil u jedné z nejtalentovanějších postav českého divadla a filmu.

Laterna magika zaznamenala obrovský úspěch na Expo 58 v Bruselu, nicméně její tvůrci byli propuštěni z řady nepodstatných politických a kariéristických

¹⁸⁸ Passer citovaný in Škvorecký (1991), 108.

¹⁸⁹ Forman v rozhovoru s Liehmem (1993), 11.

¹⁹⁰ Tamtéž, 12.

pohnutek.¹⁹¹ Forman pokračoval v divadelní činnosti pod pseudonymem, spolupracoval s Jánem Roháčem a psal burleskní skeče pro Alhambru, divadlo, které dle Škvoreckého popisu mělo mezi sovětskými turisty pověst „doupěte hříšnosti“.

Zhruba v době, kdy Forman pracoval na filmu *Dědeček automobil*, spolupracoval také na dvou dalších snímcích, Fričově *Nechte to na mně* (1955) s Oldřichem Novým a *Štěňatech* (1957) Ivo Nováka. Při *Štěňatech* se poprvé objevil svět formanovské školy. Škvorecký vypráví: „Byl to příběh o mladých lidech, něžný a veselý, a tu a tam jím problemsko leccos ze skutečného života mládeže. Po letech socrealistických pohádek to byla naprostá novinka a kritika prorokovala režisérovi velkou budoucnost.“¹⁹² V podstatě se o Novákovi už moc neslyšelo, ačkoli film *Na laně* (1963) podle scénáře Jana Procházky pojednával o tématu mládí neotře a svěže. Originalita *Štěňat* bývá nyní přisuzována Formanovi, jenž napsal první verzi scénáře, byl pomocným režisérem a souhlasil s Novákem na postu režiséra, protože cítil, že bude brát v potaz jeho nápady.

Navzdory účasti na natáčení filmů se Forman nakonec dostal k debutu díky divadlu. V Bruselu bydlel šest měsíců s Roháčem, Vladimírem Svitáčkem a Jiřím Šlitrem z divadla Semafor. Zde vznikl nápad natočit dokument o činnosti Semaforu:

Suchý a Šlitr a s nimi my všichni ... jsme obdivovali Voskovce a Wericha; ale jejich dávné začátky, zejména legendární Vest Pocket Revui z roku 1927, jsme znali jen z doslechu. Postihl ji osud všech slavných divadelních inscenací – propadla se do nenávratna, proměnila se v legendu, nikdy už nikdo nebude vědět, jak skutečně vypadala. Říkal jsem si, že Voskovec s Werichem by byli rádi, kdyby měli Vest Pocket Revui nafilmovanou.¹⁹³

Už v této rané etapě si Forman přivedl přítele Ivana Passera a kameramana Miroslava Ondříčka. Přestože Forman pracoval s Radokem, musel mu Ondříček ukázat, jak vložit film a zaostřit novou 16mm kameru. Když si promítali denní práce, líbilo se jim, jak vypadají, a dostali nápad, že natočí výběrové řízení, jež mělo tvořit základ filmu *Konkurs* (1963). Forman promítl záznam Jiřímu Šeborovi a Vladimíru Borovi z tvůrčí skupiny Šebor-Bor, jež předtím finančně podpořila *Štěňata* a měla být spojována se všemi filmy týmu Forman/Passer/Papoušek. Koupili materiál a povzbudili ho, ať dokončí, co mělo být patnáctiminutovým filmem. Tehdy si Forman vymyslel základ příběhu, do kterého obsadil Věru Křesadlovou, jednu z mladých nadějí konkursu, jež byla předurčena stát se jeho druhou ženou. Předložil film s nešikovnou délkou 45 minut, ale osud mu opět nahrál do karet, když ho pověřili, aby natočil další pětáctýřicetiminutový snímek a oba spojil do jednoho celku. Filmy *Konkurs* a *Kdyby ty muziky nebyly* se pak promítaly pod společným názvem *Konkurs*.

¹⁹¹ Tamtéž, 37.

¹⁹² Škvorecký (1991), 84.

¹⁹³ Forman citovaný tamtéž, 88.

Oba díly filmu využívají stejné strategie. *Konkurs* se soustředí na výběrové řízení v Semaforu a *Kdyby ty muziky nebyly* na každoroční soutěž dechovek v Kolíně. Oba čerpají sílu z materiálu *cinéma-vérité*, ale v obou se vyskytuje jednoduše rozvíjený příběh. Přestože příběhy mnoho nepřidávají, samostatný přístup ve stylu *cinéma-vérité* by v té době vzbudil námitky.

Síla filmu spočívá ve vtipném, ironickém a účastném pozorování. Nejintenzivnější je prezentace mladistvých kandidátů v *Konkursu*. Slavná scéna (kterou Forman zopakoval v prvním americkém filmu *Taking Off* v roce 1971), kdy různé dívky zpívají stejnou píseň, obličej se střídají a zpívají různé fráze, je zároveň vtipná, krutá a nádherná. Kvalita filmu neleží ani tak v uspokojení z celkové formy jako spíš v autentické atmosféře zkoušky, odkrytí individuálních přání a obav a v případě *Konkursu* v nemelodické vitálnosti mladistvých účinkujících. Suchý se Šlitrem, hvězdy Semaforu, konkurs organizují, ale hrají spíše vedlejší roli, pozornost se od divadla přesunula ke každodennosti. Nicméně i v tomto raném snímku Forman projevuje snahu manipulovat s pozorovaným materiálem, což vidíme na lyrismu (ranní jízda na motocyklu v *Kdyby ty muziky nebyly*), využití stop-záběrů a satirické montáží.

Konkurs dal vzniknout stylu, jenž měl formovat základ veškeré Formanovy tvorby v Československu. Kromě toho se v něm objevila také řada herců a neherců, kteří hráli i v pozdějších filmech. Jan Vostrčil, dirigent jedné z dechových kapel, hrál později otce v *Černém Petrovi* a jednoho z předních požárníků v *Hoří, má panenko*. Vladimír Pucholt, lajdácký člen kapely, hraje v *Černém Petrovi* a *Láskách jedné plavovlásky* a Věra Křesadlová má hlavní roli v *Intimním osvětlení*, *Skřiváncích na niti* (1969, uvedeno 1990) a *Nejkrásnějším věku*.

Povídka Jaroslava Papouška „Černý Petr“ se odehrává v roce 1947, při přípravě první verze scénáře Forman s Papouškem poznali, že problémy, kterými se zabývají, se už neshodují s trápením soudobé mládeže. Kompletně scénář přepsali a soustředili se na novou generaci. Výsledný film (uvedený v roce 1963) a následující snímek *Lásky jedné plavovlásky* (1965) se v první řadě zabíraly problémy této generace. Strukturou vzorce „chlapec potká dívku“ a smícháním *cinéma-vérité* s prvky klasické filmové komedie vytvořili dosud nejintenzivnější analýzu československé společnosti. Jak Forman podotkl, mohli si to hodně dovolit, protože lidé neberou komedie vážně.

Formanova snaha předložit realistický, třebaže ironický kontext filmu je zjevná již během úvodních titulků *Černého Petra*. Když vedoucí samoobsluhy chodí prodějnou sem a tam, aby vpustil prodavačky, v rádiu hrají *Louskáčka* a *Vjezd gladiátorů*. Humor je vlídný a naturalistický. Vedoucí brzy začne familiérně a nekultivovaně hovořit se zaměstnanci, říká jim, aby si dávali pozor na jazyk, protože ten nový chlapec, kterého očekává, je ještě „mláďe“. Jako na zavalitou vidíme Petra, jak se složitě snaží přejít vozovku. Je malý, zmatený a plachý. Vlasy si vyčesává dlaněmi. Žaluzie obchodu se vyhrnou, samoobsluha je otevřená a máme scénu připravenou.

Následuje dialog, vedoucí popisuje podstatu nového zaměstnání, hlídat, aby lidé v obchodě nekradli. Zdůrazňuje, aby nedošlo k rozporu, že ačkoli zákazníkům

stoprocentně důvěřují, čas od času někdo něco ukradne. Ne, že by lidem nevěřili, ale Petrovou činností bude podobným situacím předcházet. Během následujícího děje se ukáže, že Petr se nedokáže vyrovnat s tímto specifickým problémem „socialistické skutečnosti“. Nejenže jako podezřelého zloděje sleduje důvěryhodného přítele pana vedoucího, ale také tváří v tvář skutečnému zloději dokáže jen zírat a ohromeně stát.

Formanův Petr neodpovídal ideálu „socialistické mládeže“, čímž se nejenže neslučoval s estetickými precedenty, ale také rozpoznal skutečný problém v Československu na počátku 60. let, kterým byla apatie dospívajících. Když zvážíme, že velká část devatenáctiletých chlapců neslyšela o Varšavské smlouvě a že podle průzkumu veřejného mínění se 47 % studentů považovalo za politicky neutrální,¹⁹⁴ pochopíme, proč Petrův omezený rozhled nebyl nijak výjimečný. Občas to dokonce vypadá, jako by jeho chování bylo záměrné. Nedostatek příležitostí ovlivnit společenský vývoj nejspíš vedl k takové reakci anebo k zaujetí osobními záležitostmi. V nejhorším případě může vyvolat kriminalitu.¹⁹⁵

Děti bezprostředně ovlivňuje domácí prostředí a portrét rodinného života v *Černém Petrovi* a *Láskách jedné plavovlásky* je nepříjemně pronikavý. Filmy o několik let předcházely snímku *Family Life* (1971) Kena Loache a Davida Mercera a dotýkají se podobných problémů. Formanova posedlost vztahem dítě/rodič je zjevná také na snímku *Taking Off*. Občas bývá naznačováno, že jeho zájem ovlivnila ztráta vlastních rodičů v koncentračním táboře, když mu bylo osm let (zemřeli tam v roce 1944). Se zřetelem na blízké paralely mezi *Černým Petrem* a *Láskami jedné plavovlásky* stojí za to věnovat se oběma najednou, prozkoumat vyobrazení vztahu dítě/rodič, analýzu mladistvé lásky, formální odkazy k němé grotesce a obecnou kritiku společnosti.

Petr (Ladislav Jakim) žije s oběma rodiči v malém bytě, jehož velikost zdůrazňuje těsné panoramování otcovy oblíbené cesty po místnosti během nekonečných monologů. Po úvodním nezdaru v roli hlídače (kdy podezřelého ztratil během pronásledování) jde jednoduše domů. Přivítání stručně a výstižně vyjádří podstatu domácí rutiny, neměnných vztahů a neschopnosti porozumění.

Otec (Jan Vostřil) ho přivítá záplavou bezvýznamných frází: „Kde jsi byl? Znáš vedoucího? Co tady u nás tedy dělal, když tě hledal?“ Když se Petr pokouší podat vysvětlení, otec mu říká, co měl udělat. „Jak to, žes šel domů? Jak si to představuješ? Mně se taky ledacos nelíbilo. Ale musel jsem se postavit a kolikrát často proti své vůli.“ V tuto chvíli se matka, jejíž osobnost byla potlačena léty dřiny, mezi ně vloží a požádá otce, aby nechal Petra na pokoji: „Petr je ještě dítě.“ Petr se poprvé brání, s odmítavým rozhořčením vzhledne od polévky. Otec okamžitě uzavře mužné spojenectví se synem a řekne manželce, aby se ho nezastávala a přihřála polévku. Rozhořčeně přechází před obrazem Panny Marie a začne tirádu

proti ženskému pohlaví: „Samá ženská! (Manželka na chvíli vzhledne, reakce připomíná předchozí Petrův odpor.) A nakonec, co se ženskejma? Vdá se, pracoviště prázdný. A na kom to je? Na kom to zůstane? Na chlapcích.“ Uzavře své kázání s nadějí, že nepřijde další válka, a připomene Petrovi mravní zásadu, „Kdo má blízko k jídlu, má daleko do hrobu.“

Scéna obdivuhodně vyjadřuje napětí a klam přítomný ve vztahu této trojice, jenž se projeví ještě více poté, co se Petrovi nepovede polapit skutečného zloděje. Síla tohoto prvního výstupu, ačkoli se baví na otcův účet, spočívá v samé podstatě prohlášení – otcovy materialistické sklony, mužský šovinismus a zaujetí vlastní životní zkušeností a matčiny starostlivé, nicméně nemístné popudy. Je to situace, která má protějšek ve všech rozvinutých průmyslových společnostech.

Navzdory kritice rodinné situace zde není žádný náznak, že by to Petrovi rodiče nemysleli se synem dobře nebo že by ho nemilovali. Otec se mu snaží pomoci ve vztazích k opačnému pohlaví a daruje mu „užitečnou“ knihu s názvem *Co má každý mladý chlapec vědět o svém těle*. Petr ji už četl, ale s otcem se spojí znovu v případě „nahé Venuše“, jedné z mnoha uměleckých reprodukcí, které jsou k dostání v samoobsluze. Jeho otce překvapí, že takový obraz je na prodej, a matka ho okamžitě okomentuje: „Porád mluvěj všechno socialistický a nechaj si od Petra vozit takový sprostárny. Domluv jim.“ Avšak v otcových očích se neobvykle zableskne a ptá se, co je špatného na nahé ženě, Petr už je pomalu velký kluk, že ano? Není však připravený na Petrovu poznámku, že je hezčí než dívka z jejich obrazu (Panna Marie). Otec zdůrazní krásu Panny Marie, způsob, jakým vás její oči sledují. „Ať to dneska někdo namaluje – to jsou samý čmáranice.“

Závěrečná scéna přichází po Petrově konfliktu s přítelem vedoucího (prvním podezřelým) a poté, co není schopen činu, když se setká se skutečným zlodějem. Musí si vyslechnout další monolog z otcových úst, jenž vypouští komentáře o zločinnosti dnešní mládeže a Petrově upřednostňování kytary před houslemi, které kdysi dostal. („Mnoho se na to nemusí umět, brnky-brnky, trošku zazpívat, snad tě to ukojilo.“)

Přeruší je příchod Petrova kamaráda, zedníka Čendy (Vladimír Pucholt), který již dříve prohlásil, že má svou práci rád, protože si připadá jako „skutečný dělník“. Je přinucen ukázat Petrovi ruce. „Podívej se,“ říká Petrův otec, „z toho chuligán nebude.“ Po několika nelogických výrocích a protimluvech vysloví otec klasický komentář, že když se Petr nedokáže rozhodnout a neví, jakou práci chce dělat, tak bude dělat to, co chce on.

Film končí, když příkladný dělník Čenda bezděčně svému čekajícímu příteli sdělí, že ještě nechce odejít, protože „je to tady zajímavý“. Petrův otec se zeptá: „Víš ty vůbec, co povídáš? Víš ty vůbec, co to je? To je –“ V tomto bodě se rozložený napráhne – a obraz se zastaví. Petr překvapeně vzhledne. Následuje druhý stop-záběr otce a film uzavírají tóny z *Louskáčka*.

Předsudky Petrových rodičů nejspíš stejným dílem podporuje socialismus i katolicismus. Jistě není žádná náhoda, že reprodukce aktu je explicitně spojována s protisocialistickou činností a nepříznivě hodnocena při porovnání s portrétem

¹⁹⁴ Viz *Smena* (28. prosince 1965) a *Život strany*, 6 (1966), 13, citováno in Golan (1971), 100.

¹⁹⁵ V roce 1963 vzrostla kriminalita v Československu o 12 % (rozhlasová stanice Bratislava, 8. 3. 1964, citováno tamtéž).

Panny Marie. Ačkoli Petr a jeho rodiče mají své protějšky v jiných společnostech, tento druh represivní apatie, jež dominuje jejich životům (s výjimkou víkendového úniku za děvčaty a tancem v případě Petra; za dechovkou v případě jeho otce), byl charakteristický pro počátek 60. let v Československu.

Forman popsal původní koncepci postavy otce:

Takový v mnohém moudrý český člověk, napůl sokol, napůl sociální demokrat. Život ho hodně naučil, prošel Rakouskem-Uherskem, první i druhou republikou, nacistickou okupací a vším, co následovalo. Nejméně šest různých režimů. To už vydá na nějakou zkušenost. Typ člověka, který kdysi určitě říkal synovi: Nikdy nefizluj! Dnes už ví, že musí mít vždycky nějaké vysvětlení pro každou změnu situace. Jen ještě neví, jak to vysvětlit synovi.¹⁹⁶

Přestože konečné pojetí nebylo takto specifické, podporují uvedená slova myšlenku, že nevšední stop-záběr Petrova otce po otázce „Víš ty vůbec, co to je?“ vybízí k obecnější interpretaci. Jak může očekávat, že Čenda pochopí realitu zmařených nadějí a pokřivených charakterů, jež zapříčinily vznik „zajímavé“ domácí situace, částečně výsledku doby, ale také dějinného vývoje.

Využití stop-záběru v tomto spojení je velice důmyslné, protože zakončuje film otazníkem podobně jako Truffautův *Nikdo mne nemá rád*. Současně se vyhýbá pocitu *déjà vu*, jelikož se soustředí na otce místo na syna a dokončuje sekvenci záběrem na Petra a druhým stop-záběrem otce. Naznačuje tak, že ani jedna generace nemá výhradní právo na problémy.

Roli rodičů Forman znovu zkoumá v *Láskách jedné plavovlásky*. Téma je poprvé nadneseno, když se dozvíme, že hrdinka Andula (Hana Brejchová) si kdysi rozřízla zápěstí při pokusu o sebevraždu poté, co se její rodiče rozvedli. Když se nečekaně objeví v Praze a hledá svého milence Mílu Vašitu (Vladimír Pucholt), poznáme jeho rodiče, kteří jsou zde podrobněji vyobrazeni. Nejprve je vidíme, jak tiše podřimují před televizí, ve které běží program s hudebním kabaretem.¹⁹⁷ Zazvoní zvonek u dveří a matka na to upozorní otce. „To asi ne“, odpoví (tj. nikdo nikdy nechodí na návštěvu). Nečekaně přijela Andula. Její příchod vyvolá u matky pozoruhodný a neurotický slovní výpad. S manželem se neustále hašteří, jejich vzájemnou izolaci zdůrazňuje použití prostřihů. Andula u tohoto výstupu není, ale když se vrátí, musí podstoupit intenzivní výslech z matčiny strany. V průběhu této scény se jí otec stále pokouší zastávat.

Když nakonec Míla přijede domů, vezmou ho rodiče k sobě do postele kvůli ochraně morálky, kde se stane středem dalšího handrkování o ložní prádlo. Matka dál vykládá o jeho a Andulině špatnostech, jaký budou mít na ni a na sousedy

dopad. Celý výstup byl improvizovaný. Forman vysvětloval, jak se tito neherci, jako otec a matka („byla to dělnice z jedné továrny, objevili jsme ji v pražské tramvaji“), během natáčení neustále zlepšovali: „Poslední natáčecí den jsme měli dost materiálu a času, protože jsme byli v předstihu. Rozhodl jsem se, že bych rád vyzkoušel něco jiného, než jsme plánovali. Pověděl jsem jim, jak si situaci představuji, ale slova jsou jejich vlastní.“¹⁹⁸

Portrét rodičů v *Láskách jedné plavovlásky* je živější než v *Černém Petrovi*. Zejména proto, že ve druhém snímku měla manželka více prostoru. Je to však také důsledek toho, jakým způsobem dva nové Formanovy neherecké objevy, Josef Šebánek a Milada Ježková, dokázaly zažehnout hereckou jiskru (ať už hráli podle scénáře, nebo improvizovali). Otec působí sympatickým a pozitivním dojmem a matka je cokoli, jen ne ušlápnutá. Její excesy jsou spíše výsledkem středního věku než sociálních neduhů, i přes obavy z toho, co by si sousedé mohli myslet.

Domácí situace je zrcadlovým odrazem předchozího filmu. V *Černém Petrovi* jde o situaci se třemi účastníky, kdy matka brání syna před despotickým otcem, zatímco *Lásky jedné plavovlásky* ukazují otce, který brání dívku svého syna před despotickou matkou. Společenský komentář je obecnější a mimo hlavní děj, prozrazuje ho ošumělý byt s odlupující se omítkou, česká národní hymna v závěru tuctového večera a ironický doprovod „Moskevských nocí“¹⁹⁹ v prostřižené scéně, kdy Míla baví mladou dámu v pražském nočním klubu.

Ačkoli *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky* především pozorují dva mladé lidi a společnost, ve které žijí, půvab pro běžného diváka spočívá ve vyobrazených (nezdařených) milostných vztazích. V obou případech je osobní život porovnáván s požadavky každodenní otročiny.

Po první neblahé zkušenosti v zaměstnání se Petr může o víkend zabývat svými skutečnými zájmy. Špehuje Pavlu (Pavla Martínková) dírami po suku v převlékačce na plovárně a jeho rozmluvy se zabývají ženskými nadry, dámskými plavkami nahoře bez a nahotou. Přestože se jeho vztah ke smyslné Pavle rozvíjí jen zvolna, není tak katastrofální jako jeho průniky do dalších oblastí.

Forman s Papouškem prokazuje nevšední schopnost vcítit se do nejistého světa mládeže, což se často odráží v dialogích. Když Petr s Pavlou leží vedle sebe v trávě, zeptá se jí Petr, kam kouká. Odpoví mu, že se dívá do trávy, protože uklidňuje oči, načež Petr řekne: „A proto jsou krávy tak klidné, že pořád koukají do zeleného.“ Poté, co se Petr pokusí rychle zbavit Čendy, který je vyrušil a o němž prohlásí, že je hubený a smrdí mu nohy, pozve Pavlu na schůzku.

Následující taneční sekvence je směsí stylu *cinéma-vérité* a humorné vynalézavosti, prototyp scény z *Lásek jedné plavovlásky*. Obě dvě jsou pak přípravou rozsáhlejšího a propracovanějšího využití tohoto prvku v *Hoří, má panenko*. Poskytuje pozoruhodnou konstrukci pro analýzu nejistých vztahů příslušníků opačných

¹⁹⁶ Forman v rozhovoru s Liehmem (1993), 56.

¹⁹⁷ Je to *Ztracená revue* (1961), televizní muzikál, který získal cenu v Montreaux, režíroval jej Zdeněk Podskalský ve spolupráci s Jánem Roháčem, Vladimírem Svítáčkem a Ladislavem Rychmanem.

¹⁹⁸ Forman v rozhovoru s Gelmisem (1970), 134.

¹⁹⁹ „Moskevské noci“ byla ruská píseň z poloviny 60. let, na Západě byla populární pod názvem „Midnight in Moscow“.

pohlaví. Tuto část uvádí záběr zaplněného tanečního parketu, hudba začne hrát a lidé tančí twist. Ve scéně téměř paralelní té s vojáky a dívkami z *Lásek jedné plavovlásky* vidíme Čendu a kamaráda Zdeňka (Pavel Sedláček), kteří sedí u stolu a poblíž nich u jiného stolu sedí osamělá blondýna. Čenda názorně a s jistou nespěšností ukazuje umění svádění. Posadí se k blondýně, ale nenapadá ho, co by řekl. Když ji nakonec vyzve k tanci, hudba už nehraje. Petr odkládá nepříjemný okamžik, kdy bude muset tancovat, říká, že parket je přeplněný, a tajně za stánkem nacvičuje twist. Než večer skončí, vyzkouší si ho i na parketu. Navzdory vnější bravuře a roli „kladného“ hrdiny se Čenda úplně opije, když se snaží sebrat odvahu k dalšímu pokusu s blondýnou.

Ačkoli je velký důraz kladen na vedlejší postavy a prostředí natáčené ve stylu *cinéma-vérité*, tato sekvence také ukáže, že za Petrovou nejistou fasádou se skrývá tvrdošíjná individualita, která se jen málokdy může doma projevit. Krása a jistota Pavly, když konečně může tančit, zdůrazňuje větší náročnost dospívající dívky a naznačuje, že Petr se bude muset rychle změnit, pokud si ji bude chtít udržet.

Dovolí Petrovi ještě jednu schůzku, během které se dívají na jednu z reprodukcí aktu ze samoobsluhy. Ale to už je konec jejich vztahu. Při venkovské idyle vidíme Pavlinu vítěznou tvář v lyrickém záběru se stromy v pozadí. Připomíná vyobrazení její sebejistoty při tanci. Tyto dvě scény jsou jedinými příklady poetické práce kamery ve filmu.

Petrova žádost o další schůzku je zamítnuta. Poté, co vezme Pavlu domů, jde sklíčeně ulicí, ale najednou zaslechne, že na něj Pavla volá. Matka Pavly však chce pouze vědět, jestli v samoobsluze prodávají sladkokyselé okurky. Jeho prohru ještě podtrhuje záběr z nadhledu z balkonu, čímž vyzdvihuje Petrovu skleslost. Tato scéna vede nakonec k fiasku v zaměstnání. Je „smolařem“ v obou aspektech života. Na druhou stranu není jeho vztah s Pavlou vážný a odmítnutí je překážkou a urážkou jeho ega – nic víc. To samé můžeme říci o Petrových „nezdarech“ v práci.

Pro Andulu z *Lásek jedné plavovlásky* je láska mnohem důležitější. Titulková sekvence začíná podobně jako u *Konkursu*, nehezka plnoštíhlá dívka kouká přímo do kamery ve scéně godardovské plachosti. V pozadí je obyčejná květinová tapeta, dívka hraje na kytaru a zpívá nemelodickou populární píseň (nechává vzpomenout na projev Petrova otce „Mnoho se na to nemusí umět, brnky-brnky, trochu zazpívat“). Jako protiklad nám Forman nabízí záběry Anduliných rukou, kterými v temnotě kroutí. Šeptá své kamarádce o příteli Tondovi, ukazuje jí prsten a fotku. Celá scéna – šeptání, ruce, prohlížení vzácného a osobního majetku – dodává Formanovu dílu poetický a nespěšný prvek. Naprosto se hodí k Anduliným romantickým nadějím.

Poetická atmosféra pokračuje v rozsmávané scéně, která se odehrává v zasněženém lese. Andula si přátelsky a lehce koketně povídá s lesníkem. Později kamarádce vypráví, jak se bavili o páření divoké zvěře, co se páří jednou za rok, až po divoké husy, které jsou jako lidi a žijí spolu sto dvacet let. Andula prozradí, že toho muže už asi znovu neuvidí, protože je ženatý. To přesně a stručně vyjádří, že hledá trvalý vztah a odhalí její falešné představy o vyhlídkách do budoucna.

Pravý milostný vztah začne během ústřední taneční sekvence, kdy si vyměňují pohledy s mladým pianistou Mílou, který navštívil její rodné město Zruč s pražským orchestrem Meteor. Po večírku se Andula a její dvě kamarádky snaží vymanit z péče tří vojáků v záloze, Míla přemluví Andulu, aby s ním šla na pokoj. Následující scéna v ložnici byla ve své době radikální i podle západoevropských měřítek. Jak poznamenal Škvorecký, v Československu to odhalilo dobře utajované státní tajemství, že lidé se svlíkají, když jdou spolu do postele.²⁰⁰ Ve skutečnosti je scéna natočena vkusně, s humorem a delikátností.

Míla se musí hodně vynasnažit a využít veškerých zkušeností, aby pomohl Andule překonat plachost, její zranitelnost je plně zachycena v úvodním záběru této scény. Kamera ji zabírá v polodetailu, jak sedí nahá, otočená k nám zády. Míla jí položí ruku na rameno a ona se instinktivně odsune. Mazlí se s ní a líbá ve chvíli křehké nevinnosti. Je zde také humor, když jsou v posteli, prudce se vysune roleta a nakonec spadne. To Formanovi nabízí šanci nechat Mílu roletu nasadit zpět, mezi nohama se mu klátí šňůra v nápodobě striptýzu, Andula odvrací oči v rozhodujícím momentu těsně před odhalením.

Když za ním Andula přijede do Prahy, Mílovi rodiče ji v bytě moc nadšeně nepřivítají. Přestože Andula jasně vidí, že ji Míla ve skutečnosti nemiluje a že se s jeho rodinou už patrně znovu nesetká, dále na svých klamných představách trvá. Na konci filmu na internátě vypráví kamarádce o dobrých vlastnostech Mílových rodičů – otec je „hrozně hodnej“. Ano, říká, asi k nim bude jezdit často na návštěvu. Milostný poměr s Mílou zaujal místo vedle jejich předchozích snů. Jak uvádí scénář, usmívá se, nejspíš na anděly. Scéna končí, „Andula se usmívá ze spánku úsměvem možná smutným, možná bolestným, možná šťastným. V šeru to nevidíme přesně.“²⁰¹

Psal jsem o Formanově zájmu o realismus, vztahu dítě/rodič a nejistotách a bolestech mladistvých lásek. Přestože hodně z popsaných epizod působí zábavně, jsou také vážné – téměř tragické. Schopnost sloučit oboje má společnou s Chaplinem: „První filmař, který mě dojal, byl Charlie Chaplin. Všechny jeho filmy. Nevím, jestli jsem začal mít rád filmy, protože Chaplin byl tak dobrý, nebo jestli se dotkl něčeho, co už ve mně bylo a o čem jsem do té doby nevěděl, že tam je. Velice mě dojímala jeho směs smíchu a slz.“²⁰² Formanova vlastní schopnost vyvolat tento druh smíšených pocitů nemůže být připisována formálnímu scénáři a režii, třebaže zajišťují nezbytný kontext. Humorný nádech filmů je pro něj a jeho spolupracovníky v podstatě instinktivní. Komičnu do značné míry napomáhají standardní situace inspirované němou groteskou.

²⁰⁰ Škvorecký (1991), 100.

²⁰¹ Přeloženo z francouzského: „Andula souriant en dormant, un sourire peut-être triste, peut-être amer, peut-être hereux. La demi-obscurité empêche de préciser.“ Miloš Forman, Jaroslav Papoušek a Ivan Passer, „*Les Amours d'une Blonde*“, *L'Avant-scène du Cinéma* 60 (červen 1966), 34.

²⁰² Forman v rozhovoru s Gelmisem (1970), 133.

V *Černém Petrovi* je klíčová scéna na začátku filmu, když je Petr poprvé v práci. Je bezprostředně vhozen do samoobsluhy v nápadném bílém plášti a téměř z oka do oka sleduje lidi, kteří zde nakupují. Vymění si pohledy s podezřele vypadajícím mužem a chová se rozpačitě, když je jeho přísný pohled oplacen. Následující sekvence se trochu podobá filmu *Emil a detektivové* (1931) a je natočená s chaplinovským částečným odstupem.

Když muž odejde z obchodu, Petr ho sleduje, jde za ním tak blízko, že mu téměř šlape na paty. Muž se zastaví, aby si zapálil cigaretu, Petr do něj málem narazí, a když je upozorován, předstírá přehnaný zájem o dění na obloze. Když muž odchází z druhého obchodu, vyběhne odtamtud chlapec, jenž vypadá, že chce muže chytit. Petr je nyní přesvědčený, že je to lupič, přidá se k pronásledování, ale dostane se zpět do předchozí nepříjemné situace, když chlapec náhle změní směr a utíká úplně někam jinam. Ze spodu ramene schodiště se kamera dívá klenutou chodbou nahoru na ulici. Projde muž, Petr za ním, ale v následujícím záběru vidíme jen toho muže, Petr pronásledování vzdal.

V *Láskách jedné plavovlásky* je komickou vložkou sekvence na taneční zábavě, ačkoli, jak již bylo dříve uvedeno, má mnoho společných nápadů s tancováním v *Černém Petrovi*. Mistr, zodpovědný za blaho dívek v obuvnickém závodě ve Zruči (Josef Kolb)²⁰³, zařídí, aby město navštívili vojáci. V mnoha provinčních městech byl nedostatek mužů a jeho plány měly poskytnout dočasné řešení. Na jejich počest se uspořádá taneční zábava. Vojáci však nejsou chlapci ve výkonu vojenské služby, jak dívky doufaly, ale záložáci či „stařiči“, jak je děvčata nazvala.

Taneční zábava je výjimečnou událostí, objednal se kvůli ní orchestr Meteor. Na pravé straně sálu sedí mladé dívky a několik starších, nalevu „stařiči“. Rozličné epizody se odehrávají kolem či přímo na parketu, všechny jsou nahlíženy stylem *cinéma-vérité*. Kolb se založenýma rukama se samolibým uspokojením předsedá večírku, který zorganizoval. Zatleská, napůl opilý voják rozmrzele vzhledne (opakuje podobnou epizodu z *Černého Petra*). Když jiný voják vyzve k tanci dívku, ta sepne ruce jako při modlitbě, čímž snad vyjadřuje vděčnost a překvapení. Zvláště obézní a plešatící muž tančí s vysokou, štíhlou brunetou, která je na vrcholu blaha. Ošumělé prostředí a zjevně úmyslný výběr všedních mladých dam a groteskních mužů středního věku má mnoho společného s „krutým“ a „nelidským“ pozorováním, z něhož byl Forman obviněn v případě *Konkursu a Hoří, má panenka*. V tomto případě však takovéto názory odrážejí více diváka než tvůrce. Přestože se večírek ironicky stupňuje a má smutnou dohru, je zřejmé, že událost samotná má úspěch a většina mužů a dívek se dobře baví.

V tomto kontextu se Forman soustředí na dvě skupiny protagonistů, trojici záložníků na jedné straně sálu, kteří přes záplavu těl sledují trojici dívek (Andulu a její kamarádky) na opačném konci. Nejdominantnějšího vojáka, který dá vše do pohybu (Vladimír Menšík), hrál zkušený herec, ale zbylé dva hráli neherci (dva Formanovi staří kamarádi ze školy). Voják, kterého hraje Ivan Kheil, se nedá charak-

terizovat, ale druhý (Jiří Hrubý), se štětinatým sestřihem, brýlemi se silnými skly a dvojitou bradou, je přesným zpodobněním Ladovy karikatury z *Dobrého vojáka Švejka*. Poté, co se obě skupiny navzájem nelichotivě ohodnotí, dá Menšík události do pohybu a u číšníka objedná dívkám na stůl láhev vína. Číšník ho však špatně pochopí a donese láhev ke druhému stolu, kde sedí trojice starších dívek. Menšík se snaží omyl napravit, zatímco se jeho dva kolegové snaží ignorovat úsměvy a povzbuzující přikývnutí, které k nim míří přes parket. Hrubý nicméně přikývnutí oplátí.²⁰⁴ Menšík se plný uspokojení vrátí, upravuje si košili stylem někoho, kdo provedl rozhodný čin, aby zachránil ztracenou situaci. Ke zjevnému znepokojení starších dívek je jim láhev vína odebrána, prostřední (tmavovlasá a celkem atraktivní) odvrátí hlavu a potlačuje slzy.

Když se trojice vojáků rozhodne vstát, Hrubý prohlásí, že nejde – nechce jít v řadě za nimi. Zatímco pokračují bez něj, narovná si kravatu, zastrčí košili, učesne vlasy a sundá snubní prsten. Dívky se blíží ke stolu, Hrubý si pod stolem masíruje prsteníček a nezřetelně se pohupuje do rytmu hudby. Když vstane, aby jim potřásl rukou, vypadne mu z kapsy prsten a odkutálí se po podlaze. Zastaví se neomylně až u nohou tmavovlásky. Hrubý ho sleduje, leze pod stolem a uvědomí si, že je mezi třemi páry ženských nohou, které se skládají jako květiny na noc.²⁰⁵

Po tancovačce vojáci hodlají pokračovat v milostných plánech, ale po setmění není ve Zruči kam jít, pouze do lesa. („V tomhle počasí?“) Dívky uniknou na toaletu, aby probraly taktiku útěku, a ponechají vojáky jejich nejistotám a neklidnému svědomí. Jejich debata se točí kolem večerních výdajů (láhev vína) a Menšík upozorní, že zadarmo „to“ (sex) mohou mít pouze doma, ačkoli co se týče Hrubého, má jisté pochybnosti. Jeden za druhým vyhrožují, že půjdou domů, střídavě vstávají a usedávají jako modernizované verze Laurela a Hardyho. Andula nakonec stráví noc s Mílou a Kolb, s poetickým zadostiučiněním, nasměruje Menšíka neústupně k tmavovlásce, které předtím omylem poslal láhev vína.

Celá taneční sekvence je mnohem propracovanější než prosté interludium v *Černém Petrovi* a také pečlivěji strukturovaná. Důkladná vyváženost vyobrazení tří trojic, z nichž má každá svůj ústřední bod (Menšíka, Andulu, tmavovlásku), panoramování, které sleduje číšníka na kraji parketu a navozuje fyzickou/psychologickou vzdálenost mezi skupinkami, pocit tanečního parketu jako arény a nebezpečného místa – toto vše naznačuje, na rozdíl od „realistického“ úvodu, že na obsahu není nic náhodného. Scénky s lahví vína a Hrubého prstenem jsou prvky převzaté z němé grotesky. Toto vědomé využití situace na taneční zábavě umožňuje Formanovi odhalit mnohé o nadějích a touhách různých generací a pohlaví a zcela jasně je přípravou na *Hoří, má panenka*.

Zásadním rozdílem mezi *Černým Petrem* a *Láskami jedné plavovlásky* je míra otevřené kritiky současné společnosti. Hlavním terčem útoku je byrokracie. Jakmile

²⁰³ Josef Kolb byl i ve skutečnosti mistrem v továrně.

²⁰⁴ Vtip, který nabyl absurdních rozměrů v Papouškově filmu *Homolka a Tobolka* (1971).

²⁰⁵ Přeloženo z francouzštiny: „entre trois paires de jambes féminines qui se sont serrées l'une contre l'autre comme des fleurs se fermant pour la nuit“. Forman, Papoušek a Passer (1966), 15.

se seznámíme s Andulou, vidíme Kolba v kanceláři, kde předkládá svůj plán na import vojáků pro dva tisíce svých odloučených dívek. Za dveřmi kanceláře stojí dívka a skrz matné sklo sleduje diskusi výboru, která uvnitř probíhá. Její osud je na vážkách, jeden úředník poznamenává, že dívky by měly mít dovoleno opustit továrnu, aby se vdaly, ale přednost má splnění výrobního plánu. V reakci na Kolbův návrh major (Jan Vostrčil) upozorní, že okolí Zruče není žádnou strategickou oblastí, kam by mohli vojáky umístit. Ale Kolb ho vyzve, ať si sebe představí v situaci mladé dívky a nezapomene, že dokonce i on bojuje za mír. Plukovník je viditelně na rozpacích a prohlásí, že nemůže definitivně rozhodnout a bude muset žádost tlumočit dál. „Dál! A kdo to je, dál?“ dožaduje se Kolb odpovědi.

Kolbovo odhodlání ho provede vyzkoušenou tradicí svalování viny na jiné a další scénu otvírá transparent „Vítáme příslušníky Čsl. lidové armády“. Hlouček lidí vytvoří kruh a městská kapela vyhrává na uvítanou. Z vlaku vystoupí velice nevojensky vyhlížející skupina mužů středního věku, které jejich důstojníci rozpacitě sešikují. Naděje čekajících dívek jsou zmařeny. Zatímco vojáci pochodují pryč, zpívají nevhodnou vojenskou píseň, „Přes spáleniště, přes krvavé řeky...“. Tento antimilitaristický obraz armády je jak „realistický“, tak inspirovaný Haškem, klade důraz na skutečný vztah Čechů k válce, zejména když cíl nařizuje někdo jiný. Asi nejzábavnější „švejkovský“ obraz ve filmu nastává, když Hrubý opouští taneční sál a vleče za sebou po podlaze dlouhý opasek vojenského zimníku.

I když Forman zaútočil na byrokracii a militarismus, udělal si ještě čas na falešnou demokracii. Po noci strávené s Mílou Andula potká bývalého přítele. Ten se následně dostane do dívčího internátu, způsobí skandál a dožaduje se vrácení prstýnku. Výsledkem je projev vychovatelky, kdy žena „jistého věku“, vážná a zahloubaná promlouvá k dívkám. Poté, co si vyslechnou řadu moralistických ořepaných frází o sexu a manželství, navrhne jedna z nich, že by měly zareagovat na to, co bylo řečeno. O tomto návrhu hlasují. Všichni jsou pro, nikdo není proti. S výjimkou nepatrných úsměvů je trapná vážnost této události prezentována jako fraška, rituální imitace demokracie, kde nikdo neřekne, co si myslí. Vypadá to až příliš autenticky, navíc chybí jakýkoli absurdní humor Havlova *Vyrozumění* (1965). Vidíme Andulinu reakci na dotaz, jestli se někdo zdržel hlasování, v příštím záběru sedí u silnice a čeká na svezení do Prahy, kde je hlavní starostí mládeže rock'n'roll.

Po scéně, kdy vidíme Andulu s úsměvem „možná smutným, možná bolestným, možná šťastným“, je ještě jedna – závěrečná –, kde pracuje v obuvnickém závodě. Dohlíží na ni Kolb a k tomu hraje Schubertova *Ave Maria*. Scény naznačují neměnnost iluze, naděje a rutinní práce. Výjev z továrny připomíná rytmickým otáčením stroje epizodu z Olmiho *Místa*. Andula však nevypadá, že by rezignovala na budoucnost, což charakterizuje Olmiho *Domenica*.

Lásky jedné plavovlásky není „intelektuální“ film a jeho témata nestálosti mladé lásky, generačních rozdílů a zmatení a beznaděje středního věku jsou stejná jako v *Černém Petrovi*. Avšak ukazují více než kterýkoli jiný Formanův film na některé zjevné absurdity v československé společnosti – oficiální morálku, rituální

opakování prázdných frází, apatie – a na skutečnost, že nikdo, s výjimkou Kolba, není připravený prokopávat se byrokratickou sítí, jež vládne životu. Tu obcházejí, ale způsobem, který naznačuje jakýsi podmíněný souhlas.

Formanova tvorba bývá příležitostně citována ve spojitosti s útokem na převahu vyprávění, který proběhl v 60. letech. Zdá se však, že za jeho typicky volnou strukturou je jen málo vědomého záměru. Jednotlivé scény se jen okrajově vážou na převážně implicitní vyprávění. Vedou ho spíše vlastní zájmy než chuť napadnout vyprávění *per se*:

Rídím se při psaní scénáře vždycky jen tím, co je pro mě zajímavé. Nevím ani, jak jsem došel k tomu, že mě logika příběhu příliš nevzrušovala. I když se v určitých momentech, situacích a scénách vždycky projeví. Seřadíte-li nakonec totiž různé zajímavé momenty, pak nemají sice váhu „klasické“ logické stavby, ale zato mají váhu určitého nesmyslu, který má přísný řád v psychologii osob, jež jím procházejí. Nebaví mě hádat budoucnost. Bavi mě dát se překvapovat průběhem událostí.²⁰⁶

Forma se také váže ke společné povaze díla, tvůrčímu využití neherců a zejména příspěvkům Passera a Papouška:

Vyhovovalo nám dělat ve třech: Papoušek, Passer a já. ... Občas někdo z nás poznamenal, že tohle by vlastně byla dobrá scéna do filmu. Aniž jsme si to uvědomovali, už jsme vlastně psali scénář. ... Začali jsme pracovat společně dávno před tím, než se z toho stala práce a úkol.²⁰⁷

Když Forman mluvil o svých zkušenostech z USA, poukázal na absenci společných snah při psaní scénáře a na posedlost připisování tvůrčích nápadů jednotlivcům.

Forman určitě nechtěl úmyslně podkopat narativní tradici. Při svém zájmu o realistický povrch témat se snaží zvýšit iluzionismus svých filmů. Ve skutečnosti Roy Armes kritizoval „nedostatek drsnosti“ ve Formanově tvorbě, čímž chtěl říci, že nás filmy „nenutí pochybovat o tom, jak žijeme a milujeme“.²⁰⁸ Nicméně ve společnosti, kde vznikly, měly filmy přesně takovýto účinek a neměli bychom zapomenout na fakt, že distribuce v Sovětském svazu je považována za příliš negativní. I když o těchto filmech uvažujeme mimo kontext, ve kterém vznikly, jen stěží můžeme Armesovu kritiku podpořit, zejména pokud akceptujeme oprávněnost tvrzení, která jsem o filmech vyjádřil.

Forman používá zcizovací techniky vzešlé z francouzské nové vlny (Truffaut na konci *Černého Petra*, Godard na začátku *Lásek jedné plavovlásky*), ale

²⁰⁶ Forman citovaný in Liehm (1993), 113.

²⁰⁷ Tamtéž, 49.

²⁰⁸ Roy Armes, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema* (Londýn: Secker and Warburg, 1976), 185.

v „realistickém“ a „lidovém“ kontextu. Bylo by možné tvrdit, že jsou účinnější právě z toho důvodu. Je zjevné, že Formanova „realistická“ a „humanistická“ filmová verze románu Kena Keseye, *Přelet přes kukaččí hnízdo* (1976), vyvolala nefalšované pozdvižení a diskusi – nejen mezi kritiky, ale také mezi diváky. Je to přesně Formanův lidový a humanistický rukopis, který umožňuje, že jeho demonstrování témat můžeme „procítit“.

Další Formanův film, *Hoří, má panenko* (1967) byl formálně mnohem radikálnější, společenská kritika se nesla v alegorické rovině. Původně měl v plánu natočit v pražské Lucerně film o lidech, kteří organizují taneční zábavy a estrády. Nápad měl jasný vztah ke Kolbově „zábavě“ v *Láskách jedné plavovlásky*. Forman popisuje, jak jeli do hor psát scénář:

Jednou večer, abychom se pobavili, jsme zašli na pravý ples hasičů. To, co jsme tam viděli, byla úplná noční můra, že jsme o tom nepřestali mluvit do druhého dne. Tak jsme přestali s tím, co jsme dělali, a začali psát tento scénář, protože to bylo něco skutečně fantastického.

Nechtěl jsem podávat nějaké poselství nebo vytvořit alegorii. Chtěl jsem jen udělat komedii, přitom jsem věděl, že když nebudu nic předstírat, když budu upřímný, film automaticky odhalí skrytý smysl. To je problém všech vlád, všech výborů, včetně požárnických. Že se snaží a předstírají a prohlašují, že pro občany připravují šťastný, veselý, zábavný večírek či život. A každý má jen ty nejlepší úmysly. A každý je odhodlaný být šťastný, pomoci. Ale najednou se všechno tak katastrofálně zvrátí, že pro mě je to obraz toho, co se dnes ve světě děje.²⁰⁹

Původně chtěl Forman jednu z dívek, které se účastní soutěže o královnu krásy, učinit hlavní hrdinkou filmu. Vysvětlil však, že to nešlo kvůli jeho zájmu o celkovou atmosféru plesu a činnost požárnického sboru. Nepředvídal nedostatky tohoto přístupu, dokud nezačal film stříhat: „Tehdy jsem pochopil, že kolektivní hrdina neudrží film v celku tak pevně jako jedna hlavní postava.“²¹⁰ To je naprosto pravda, ale nejde o jediný faktor, kvůli kterému diváci těžko hledají cestu k tomuto snímku. První polovina filmu je vytvořena v tradičním Formanově humorném stylu se společenskými komentáři, ale od vypuknutí požáru atmosféra zhořkne a očekávaný humor téměř úplně vymizí. Co se týče celkové struktury a cíle filmu, je změna logická, ale těžko se na ni zvyká v kontextu snímku zacíleného na lidovou a přístupnou úroveň.

Následný vývoj filmu je nadnesen v předtitulkové sekvenci (tento prostředek použil Forman poprvé), kdy nám jsou představena hlavní témata. Začíná detailním záběrem na plakát oznamující, že se bude konat výroční ples požárníků. Ozdobné plameny tvoří rám a je nám přislíben večer s hudbou, tancem, tombo-

lou. Následuje detail černé dárkové kazety se slavnostní sekyrkou. Místní sbor požárníků se rozhodl vyznamenat jejich starého předsedu, který má rakovinu. Zatímco si sekyrku na schůzi předávají, jeden z nich poznamená: „Měli jsme mu to dát vloni, když slavil ty pětadesátiny. Teď to vypadá, jako když mu to chceme honem dát, než umře.“ Velitele požárníků hraje Jan Votrčil a jeho zástupce Josef Šebánek.

Scéna se přesune do tanečního sálu, kde probíhají přípravy na večerní zábavu. Důstojný starý předseda sedí u stolu, má před sebou půllitr s pivem a trpělivě čeká, stejně jako potom celý večer. Josef Kolb (také požárník) vstoupí, září spokojeností a opatrně utírá orosený půllitr. Je zodpovědný za hlídání cen do tomboly a je zde využit kvůli svému „strýčkovství“, jaké předvedl v roli mistra v *Láskách jedné plavovlásky*. Všimne si, že jedna z cen zmizela, a zavolá na svého kolegu Václava, který přidržuje žebřík, zatímco další muž opaluje okraje velkého transparentu. Během následných dohadů ohledně ztracené výhry žebřík spadne a transparent začne hořet, třetí požárník se houpe pod střechou. Oba požárníci dole nedokážou zprovoznit hasicí přístroj, a když jim předseda ukáže, jak se má použít, zjistí, že nefunguje. Poté přijdou na řadu úvodní titulky se sérií zestárlých fotografií, na nichž jsou různé vesnické požární sbory, jako poslední je fotografie toho současného, která vypadá stejně zastarale jako ty předchozí.

Toto velmi dobře vědomé shrnutí témat filmu – neschopnost byrokratické vlády, smíšené pocity spojené s udílením cen, krádež cen, nekvalifikovanost, chaos, během kterého se lidé dohadují o zodpovědnosti – vypovídá o Formanově novém přístupu. Ve skutečnosti film svou strukturou připomíná Papouškovu samostatnou tvorbu více než jiné snímky Formana a Passera. Navzdory další výpůjčce z němého grotesky – epizoda s žebříkem – si Forman osvojil bezprostřednější a kritičtější postoj vůči svým postavám.

První část filmu má střídavou strukturu, obsahuje organizaci soutěže krásy a postupné ztracení cen z tomboly. Soutěž je významnou částí, začíná, když se požárníci v zasedací místnosti dívají na dvoustránkovou fotografii ze soutěže Miss World. Votrčil počítá soutěžící, přitom se tlustým, chlupatým prstem dotkne každé postavy.

Hledání krásy na tanečním parketu je nahlíženo ze dvou hledisek – jdou na balkon, odkud se dívají na nadra, a poté se vrátí dolů a sledují nohy. Záběry na ženu s obřím poprsím, které téměř obklopí muže, se kterým tančí, a na ženu s křečovými žilami jsou krutější než cokoli z Formanových předchozích filmů. Dokonce i na úrovni amatérské soutěže krásy bují korupce. Nakonec dají dohromady seznam finalistek, ale až po odmítnutí a následném přijetí úplatku a poté, co na seznam připsou nějaké jméno a pak zase škrtnou, aniž by kdokoli věděl proč.

Samotná promenáda soutěžících v soukromé místnosti sboru poskytuje nádhernou studii mužské chlupatosti. Před událostí si jeden z nich uhladí vlasy a jiný si dlaněmi pohladí holou hlavu. Potom se zformují do volební komise a čelí prvnímu zklamání – ambiciózní otec Růženy využil svého vlivu, aby ji dostal na seznam finalistek. Zbylé soutěžící jsou zrovna tak neuspokojivé a jednu dokonce

²⁰⁹ Forman v rozhovoru s Gelmisem (1970), 134–5.

²¹⁰ Tamtéž, 135.

doprovází matka. A i když má okouzující tělo, tak dojem kazí rozpačitá a chichotající se tvář.

Sbor nemá tušení, jak má soutěž probíhat, jejich návrhy se střídají od pompézní byrokratické mnohomluvnosti až po taktiku vojenského cvičení. Vše očividně zachrání jedna pozdě přichozí, která si šla domů pro plavky. Bez váhání si začne svlékat šaty. „Počkejte,“ zavolá Vostrčil – dívka se zastaví, šaty má částečně svlečené, hlavu zakrytou jako zahalená socha – „tady se přeci nemůže svlékat.“ Ostatní na něj naléhají, ať ji nechá a on svolí pod podmínkou, že zamknou dveře. Po prvotní puritánské reakci vyčítavě šeptá: „Proč jste to neřekli těm ostatním taky, aby si vzaly plavky?“ Ozve se zaklepání na dveře, neúspěšnou dívku přinutí rychle se znovu obléct a Vostrčil si povytáhne kalhoty a zapne sako, jako by byl přistižen *in flagrante delicto*.

Tyto scény jsou zřetelně propojeny s výběrovým řízením z *Konkursu a Taking Off*, úmyslně neidealizují proces dosažení slávy. Většina soutěžících z *Hoří, má panenko* však byla k účasti na soutěži donucena, důraz je kladen spíše na představivost mužů středního věku než na falešné představy dospívajících dívek. Stejně jako v předtitulkové sekvenci vše skončí naprostým chaosem. Předseda si jde dvakrát mylně pro dar, místo aby šly na pódium soutěžící – dostane se tam pouze jedna z nich (Růžena). Všechny se nakonec schovají na dámské toaletě, muži nahánějí dívky po celém sále a jedna stará paní si nasadí korunku za všeobecného nadšeného aplausu.

S bezvýslednou snahou sboru zorganizovat soutěž krásy je prostřiženo Kolbovo stejně beznadějně úsilí ohlídat ceny do tomboly. Jeho manželka (Milada Ježková), kterou nechal hlídat, zatímco si šel pro pivo, sama vzala jednu z cen, tlačenu, a schovala ji pod stůl do tašky. Zábavu stupňuje opakovaný gag s prstenem z *Lásek jedné plavovlásky*. Růženě se přetrhnou korále, spadnou jí za řadra a rozkutálejí se po podlaze. Zatímco je po kolenou sbírá, zaleze pod stůl s cenami do tomboly, kam za ní vlezl kamarád. Kapela vyhrává *From Me to You* od Beatles, předměty na stole začnou záhadně padat a pod stolem probíhají nespecifikované sexuální aktivity. Připomíná to podobnou epizodu z Buñuelovy *Krásky dne* (1967).

Chaotický konec soutěže krásy překazí požár. Nejenže znamená přestávku od postupného úpadku večera, ale také slouží jako předehra ke změně atmosféry, jež charakterizuje druhou část filmu. Zvuk sirény postupně proniká ráumem zmírající volby královny krásy, Vostrčilův obličej je u vytržení. Jeden dům je celý v plamenech, slyšíme odbíjení zvonu, což je současně poplach i umíráček.

Požárníci naprosto selžou ve snaze uhasit oheň. Jejich lesklá nová stříkačka uvízne v závěji, a tak musejí vynaložit velké množství energie na bezvýznamnou práci, házejí do plamenů sníž lopatami. Nic z toho neprobíhá formou vyprávění, ale v sérii krátkých, fragmentárních výjevů.

Samotný požár a tragédie starce, kterému hoří dům, se stanou podívanou pro shromážděné. Dav přijde z tanečního sálu ve scénách připomínajících komercializaci falešného zázraku ve Felliniho *Sladkém životě* nebo záchranu polapeného muže z *Esa v rukávu* (1951) Billyho Wildera. Výčepnímu přitáhnou dvě číšnice

sáně plné pití a obchod se může znovu rozjet. Jelikož předtím nedostal zaplacen, chodí mezi lidmi a nechává na sebe dýchnout, aby zjistil, jestli mu říkají pravdu ohledně toho, co mu dluží. Starce v dlouhém bílém spodním prádle zachrání z hořícího domu a několik lidí z přihlížejícího davu ho v dobrém úmyslu, ale nemotorně stěhuje, což působí zároveň krutě i komicky. Humor je černý. Výčepní si půjčí stůl zachráněný z požáru, aby mohl pokračovat v práci. Starcův výhled na požár je zakrytý i odkrytý. Posadí ho zády k ohni, aby se na to nemusel dívat, a přisunou jej blíž, aby nenastýdl.

Tuto část uzavírá nezvyklá, hloubavá sekvence, kdy se lidé, zahřátí pitím, dívají na hořící chalupu za doprovodu sborového zpěvu. Účinek je poetický, duchovní a výrazný; člověka by lákalo nazvat jej bratrstvím, pokud by po něm nenásledoval výčet sobecké hrabivosti. Na místě nechají starého požárníka, dostane na hlavu ženský šátek, aby mu bylo teplo. Když si stěžuje, že bude vypadat jako baba, dozví se: „Seš dědek, tak jak je rozdíl?“ Má hlídat starcův majetek, aby nikdo nic neukradl.

Se slovy „pěkně to tady hlídej“ nastává střih zpět do tanečního sálu, kde se mezitím vše rozkradlo. Jeden pár tančí waltz, jiný povrchně rock'n'roll. Před odhalením hromadné loupeže a jako kolektivní gesto darují lidé starci bez domova lístky do tomboly. Když krádež vyjde najevo, nechají dvakrát zhasnout v naději, že nečestně získané věci lidé vrátí pod rouškou tmy. Jediným výsledkem je, že nacapají při činu Kolba, který chce vrátit tlačenu.

Požárníci si po dlouhé diskusi, jestli Kolb měl nebo neměl tlačenu vracet, uvědomí, že nepředali předsedovi sekýrku. Mezitím všichni odešli domů. Předseda pronese úchvatnou a upřímnou děkovnou řeč, avšak když otevře kazetu, zjistí, že sekýrku také někdo ukradl. Smutně a lítostivě se podívá na požárníky. Film se pak přesune zpět ke starcovu domu, v bílém sněhu je vypálený černý obdélník. Stařec jde od ruiny a vlezl do postele, kde leží hlídající požárník. Rozmanité věci, včetně obrazů, šicího stroje a křížku v koši na papír, se válejí kolem postele. Znovu začne znít smutný sborový zpěv a film končí s nádechem poetiky a neskutečna.

Ve druhé části filmu jsou jasné politické postřehy. Nejzřejmějším je proslov před udělením bezcenných lístků do tomboly starci. Mluví marně hledá správné ideologické klišé, vhodně ho doplňuje publikum. „Dovolte, abych vaším jménem předal panu Havelkovi ten krásný projev naší ... („sbírky“ zavolá kdosi) ... ano, ale já jsem myslel něco v tom smyslu, že ta sbírka je výsledkem naší („dobroty“ ozve se další) ... to je něco jiného, já to mám na jazyku ... („laskavosti“ zavolá otec s přísným obličejem) ... ne („soudružský pomoci“ zašeptá jeden mladík druhému, někdo zavolá „solidarity“) ... ano, solidarity – a se kterým v jeho neštěstí hluboce cítíme.“ Obličej publika zůstává během projevu věcný, lehce ironický a jsou obdobou reakce dívek na moralistickou řeč v *Láskách jedné plavovlásky*. Stejně apatické výrazy sledují snahu požárníků získat ceny do tomboly zpět na stůl.

Diskuse, jestli Kolb měl či neměl vracet tlačenu, je také plná frází a ospravedlňování se. Jeho poctivost obecně pokládají za pitomost a jak jeden anonymní

člen sboru prohlásí: „Pověst sboru mi je milejší než nějaká moje poctivost.“ Debatu zakončí tím, že největší darebáci byli ti, kdo kradli a nekoupili si lístky. Dialog pokračuje:

„Ale ty lidi tam čekaj. Tak jim to musíme říct, ne?“ (Ve skutečnosti už všichni odešli.)

„Ty lidi tam byli všecy, všecy jsou podezřelý, tak ať drže hubu.“ (Povídá ten anonymní.)

„Nepodceňovat a věřit lidem.“ (Vostrčil)

Poslední výrok evokuje názory komunistického starosty z filmu *Farářův konec* Škvoreckého a Schorma, plné nekonečně zbožných a optimistických zjednodušování. Škvorecký vlastně považuje celou závěrečnou sekvenci *Hoří, má panenko* za nejbrilantnější politický jinotaj české kinematografie.²¹¹ Kolbovo čestné jednání ve scéně s tlačenkou považuje za paralelu situace lidí, kteří chtěli říci pravdu o minulosti – jmenovitě o procesu se Slánským a čistkách padesátých let. Dohady, jestli říci pravdu, nebo ji skrýt, se dostaly do popředí v době, kdy film vznikl. Dále symbol hořícího domu, který se objeví před úvodními titulky a skončí jako vypálený obdélník ve sněhu, odcizení lidé a pozůstatky starého přesvědčení se dají jen těžko ignorovat.

Hoří, má panenko znechutilo kritiky ve Spojených státech, Sovětském svazu a Západním Německu – stejně jako Carla Pontiho, který odmítl snímek distribuovat. Nikomu z nich se nelíbilo pesimistické a kruté vyobrazení mezilidských vztahů. Ani vědomé natáčení požárních ve stylu kompozic a honiček Keystone Kops nezakrývá drsnost filmu. Zdá se, že každý je sám a jedinou budoucí jistotou je smrt. Jak jinak by se dal interpretovat závěr filmu? Tři starci čelí přesně takovéhle prázdnotě: předseda, bez sekýrky a umírající na rakovinu, stařec, který přišel o dům, a požárník s šátkem na hlavě, na jehož pohlaví už nezáleží. Jsou zde humorné chvíle, chvíle obyčejného lidství, ale dobré skutky jsou neefektivní formalitou a podle konečné analýzy „lid“ nejspíš nic necítí ani nemá o nic zájem. Pouze Kolb je velkorysý a poctivý, a dokonce i on čelí obvinění a rekriminaci.

Účinek Formanovy tvorby nejlépe shrnuje Vratislav Effenberger, čelní představitel pražských surrealistů, kterého citují Škvorecký i Liehm. O Formanově humoru říká, že je „zlý, nebezpečný, skrytý a výbušný“. Dále uvádí:

Dovolil si něco, co by mu nemělo být zapomenuto ... zasáhl malého českého člověka. Mířil na zbabělost, tupost, fotbalismus, brutalitu, zířnost, dobromyslnou prázdnotu, baráčnictví, pivařinu a sobectví ... zasáhl právě ta ložiska duševní ubohosti, z nichž v podstatě pramení všechny druhy fašismů i stalinismů ... (v jeho) aktivním smyslu pro skutečnost, v tomto smyslu pro současné formy agresivního humoru a pro kritické funkce absurdity,

²¹¹ Viz Škvorecký (1991), 102.

ve fanatické zlobě, která může v takovém případě být jen funkcí nějakého nového vnitřního světla a svěžesti, právě zde se Formanovo dílo setkává s nejvyvinutějšími funkcemi moderního umění.²¹²

Jako prohlášení o *Hoří, má panenko* by to mohl být spravedlivý komentář, ale co se týče rané tvorby, je jen zčásti pravdivý, jelikož Forman kritiku zmírňoval soucitem a pochopením, sledoval vnitřní sílu svých postav, díky které byly spíše produktem společenských podmínek a omezených perspektiv. Formanova zloba míří vůči systému a vládě, ne vůči jednotlivci, kterého systém deformuje.

Oproti ostatním Formanovým filmům (včetně těch, které natočil ve Spojených státech) je *Hoří, má panenko* úmyslně hrubý a vědomě podřívá očekávání publika. V *Černém Petrovi* a *Láskách jedné plavovlásky* Forman prokázal schopnost přejít od humoru k vážnému komentáři – udeřit diváka, dokud se smál. Příkladem z *Černého Petra* je poslední scéna, která začíná komediálně, když vtáhnou Čendu do bytu a donutí ochutnat jídlo Petrovy matky. Dle Čendových slov začne být situace „zajímavá“ a skončí otazníkem ze stop-záběrů. Ještě lepší příklad máme v *Láskách jedné plavovlásky*, kde Andula naslouchá, jak se Míla a jeho rodiče hašteří v manželské posteli. Situaci se smějeme, Andula nejspíš také, dokud nezjistíme, že ve skutečnosti pláče. V *Hoří, má panenko* je tato technika rozpracovanější. V první části filmu se smějeme, i když trochu znepokojivě, ale ve druhé části smích na rtech tuhne a plně se odkryje děsivá skutečnost, jež nás tak rozveselovala. Účinek vystupňují stále zachovávané povrchní komické prvky, přehnaná fraška o věcech, které už nejsou směšné.²¹³

Forman krutost filmu uznává a přičítá ji absenci hlavního hrdiny:

Jak známo, hlavní hrdina často slouží ke snímání hříchů. Bere na sebe tenhle kříž a tím, že vyvolává soucit, paralyzuje u diváka celkový dojem a pocit hořkosti. Taková postava tu chybí. Proto je tenhle film trpčí a krutější než moje filmy předchozí. Shledávám to v pořádku, protože když se zabývám někým, kdo je slabší než já, nemohu být docela krutý. Ale tam, kde napadám něco, co je stokrát silnější než já, tam je zloba, a dokonce krutost na místě.²¹⁴

Jako by tento citát odporoval Formanovu dřívějšímu rozhovoru s Josephem Gelmisem, kde považoval absenci ústřední sympatické postavy za chybu.²¹⁵ Naopak se zdá, že krutost a nepřítomnost hlavní postavy je zde součástí úmyslné strategie a podporuje interpretaci filmu jako politické alegorie. Když si Antonín Liehm

²¹² Vratislav Effenberger, citován tamtéž, 105.

²¹³ Všimněme si, že Forman využívá neherců jako svého hereckého souboru, často groteskně a nepříjemně přehrávají. Zejména Josef Kolb. Těžko se dá odhadnout, do jaké míry je to záměrné. Neherci se považují za skutečné herce a navzdory Formanovu přání si své role nacvičují.

²¹⁴ Forman citovaný in Liehm (1993), 91.

²¹⁵ Forman v rozhovoru s Gelmisem (1970), 135.

před natáčením přečetl scénář, poznamenal: „Všem nám bylo jasné, že tady vzniká snad nejpronikavější politický pamflet, jaký byl nejen natočen, ale napsán či uveden na divadelní jeviště kdekoli na východ od Labe“.²¹⁶ Vláda po Dubčekovi takto nejspíš na film nazírala, takže ho v roce 1973 vložili na seznam „navždy zakázaných“ snímků. Formanův postoj zůstal vyhybavý:

Když se mi podaří být alespoň trochu pravdivý, musím z toho vylézt i politický, společenský smysl. Ať už to bude o čemkoli. Zkusím to ještě jinak: snad je to v tom, že mě dojmají příběhy lidí, které do krizí a dramátů zahrnuje bezmocnost. A bezmocnost nejkrutější, ta, jež vyvolává nejhlubší soucit, je bezmocnost jedince vůči společnosti. Právě tenhle citový vztah k tomu, co se děje, ovlivňuje i výběr z možností, jež se nabízejí. Možná že je to ten moment, který určuje výsledný společenský smysl filmu. Odtud se snad asi bere politikum.²¹⁷

Toto poněkud zdráhavé připuštění politických aspektů tvorby zcela určitě nebylo pokusem udržet se na správné straně oficiálního mínění. Toto by teoreticky mohlo být motivem v roce 1968, kdy dopad sovětské invaze na kulturu nebyl ještě známý. Pravděpodobnější je, že si nepřál, aby někdo jeho dílo redukoval na politický pamflet. Když Milan Kundera kritizoval užívání slova „opoziční“ ve spojitosti se svou tvorbou, napadl západní tendenci interpretovat východoevropské umění jako pro či antikomunistické:

Když nemůžete nahlížet na umění, které se k vám dostane z Prahy, Budapešti nebo Varšavy, jinak než prostřednictvím téhle mizerné šifry, nezabíjíte ho o moc brutálněji než ti největší stalinističtí dogmatici. A nejste zcela schopni slyšet jeho pravý hlas. Význam tohoto umění nespočívá ve skutečnosti, že pranýřuje ten či onen politický režim, ale že na základě společenské a lidské zkušenosti, jakou si lidé zde na Západě ani nedovedou představit, podává novou výpověď o lidstvu.²¹⁸

Hoří, má panenko nemůžeme zredukovat na politickou alegorii, tento prvek bychom však také měli brát v potaz. Kdyby film byl zjevnou alegorií, nemuseli by Forman, Passer a Papoušek cestovat po Československu a vysvětlovat lokálním požárním sborům, že nešlo o doslovnou kritiku. Mezinárodnímu publiku také unikl politický význam filmu, protože neznalo události, kterých se mohl týkat. Nejčastěji mělo sklón interpretovat jej, přesně ve smyslu Kunderových slov, jako výpověď o lidstvu.

První dva Formanovy americké filmy, *Taking Off* (1971) a *Přelet přes kukaččí hnízdo* (1976), jsou mimo zdejší záběr detailněji rozebíraných děl, ale je zají-

mavé, že oba se vyznačují tím, že navázaly na témata Formanovy předchozí tvorby. V *Taking Off* se vrátil k *Černému Petrovi* a *Láskám jedné plavovlásky*: jde o analýzu generační propasti z hlediska americké společnosti. Tak jako *Lásky jedné plavovlásky* měly svůj původ ve Formanově zážitku s dívkou podobnou Andule, která v Praze hledala svého chlapce, vycházelo *Taking Off* z novinového článku o dospívající dívce, která odešla z domova do East Village v New Yorku. Stejně jako v minulosti ho zajímaly více problémy rodičů, důležitý rozdíl tvořil jejich věk, nyní byli spíše středního věku, nikoli staří: „o lidi ve středním věku jsem se nestaral, protože jsem si naivně myslel, že jsou silní a mocní, a tudíž nehodní soucitu. Až tady jsem zjistil, že bezmocnost, která dokáže dojmout, se nevyhýbá žádnému věku.“²¹⁹ Další zajímavostí *Taking Off* je prodloužená úvodní sekvence s výběrovým řízením s mladistvými, která byla založena na stejném principu jako scéna s výběrovým řízením do divadla Semafor v *Konkursu*.

V případě *Přeletu přes kukaččí hnízdo* Forman poprvé pracoval podle scénáře vycházejícího z vnějšího zdroje. I když obsadil hvězdu, Jacka Nicholsona, dokázal zachovat důraz na kolektivní herectví, typické pro svou předchozí tvorbu. Tím, že ke Keseyově románu přistupoval realisticky a s humorem, si vysloužil kritiku za nedostatek respektu. Udělal to, že původní alegorii více skryl a zobecnil, takže rozšířil možnosti interpretace a dal prostor veřejné diskusi a reakcím. Považovat tento film za vyobrazení americké společnosti jako blázince by bylo zjednodušování. Je to spíše útok na všechny systémy, které potlačují lidskou svobodu a osobitost, a má jasný vztah k filmu *Hoří, má panenko*. Jestli na něco specifického poukazoval, týkalo se to jak Československa, tak Spojených států. Tématem je stále boj jednotlivce proti všemocnému státnímu zřízení.

JAROSLAV PAPOUŠEK

Ačkoli Papoušek debutoval jako režisér až v roce 1968, je svou tvorbou Formanovi blíže než Passer se svým snímkem *Intimní osvětlení*. Kromě toho, že původním příběhem přispěl k vytvoření základu *Černého Petra*, spolupracoval na všech následujících filmech této skupiny včetně *Intimního osvětlení*. Potvrdil, do jaké míry trojice považovala tyto filmy za týmový podnik:

To teprve s Formanem a s Passerem jsem nějak formuloval svůj zásadní estetický názor na filmovou práci. Přitom jsem ale nikdy neměl pocit, že kluci jsou filmaři-odborníci a já sochařik, který se jim do toho jen tak plete. ... A taky jsem nikdy neměl pocit, že do toho dávají víc než já. ... Každý z nás byl vždycky rovný mezi rovnými.²²⁰

²¹⁶ Liehm (1993), 88.

²¹⁷ Forman citovaný tamtéž, 170.

²¹⁸ Kundera v rozhovoru s Georgem Theinerem, *The Guardian*, 12. 10. 1977, 10.

²¹⁹ Forman in Liehm (1993), 115.

²²⁰ Jaroslav Papoušek citovaný in Liehm (2001), 337.