

*Rozhovor***O EXILU
A FILMOVÝCH STUDIÍCH
V KANADĚ***Rozhovor s Janem Uhdem*

Jiří Voráč

Jan Uhde (*1942, Brno) je profesorem filmových studií na University of Waterloo v kanadském Ontariu. Vystudoval Masarykovu univerzitu v Brně (1960–1965), obory němčina, čeština a filmová věda. Roku 1968 odešel do exilu a dodnes žije v Kanadě. Zabývá se dějinami kinematografie (mj. singapurské a středoevropské), teorií divácké identifikace a distance, problematikou neautorizovaných zásahů a manipulací filmovým dílem na cestě mezi výrobou a uvedením. Od roku 1970 působí na University of Waterloo, kde založil při katedře Fine Arts bakalářský program filmových studií. V letech 1998–1999 hostoval na School of Film and Media Studies při Ngee Ann Polytechnic v Singapuru. Od roku 1993 vydává akademický filmologický časopis *Kinema*. Publikuje v odborných časopisech v Kanadě, USA, Německu, Velké Británii, Itálii a Singapuru, po roce 1989 i v Česku. Psal také do exilových časopisů – například do ottawského dvouměsíčníku *Západ*, a podílel se i na dalších aktivitách českého exilu – zejména na produkci a vysílání etnické televize v Kitcheneru.

Publikace: *Latent Images: Film in Singapore* (Oxford University Press, 2000) a *Latent Images: Film in Singapore CD-ROM* (Oxford University Press, 2003) – u obou prací byla spoluautorkou Yvonne Ng Uhde; *Vision and Persistence: Twenty Years of the Ontario Film Institute* (University of Waterloo Press, 1990) a *Ontario Film Institute Programming Activities Index 1969–1989* (Toronto: Ontario Science Centre, 1990); spolueditor *Place in Space: Human Culture in Landscape* (Proceedings from the Second International Conference of the Working Group “Culture and Landscape” of the International Association of Landscape Ecology, Pudoc Scientific Publishers, Wageningen, Holland, 1993).

* * *

Ty jsi ve vztahu ke sledované problematice exilové kinematografie ve dvojí úloze: jednak jako bádající subjekt – coby filmový historik, který mj. psal o amerických filmech Miloše

Formana, jednak jako badatelský objekt – coby „filmový“ exulant. Začněme tvým osobním příběhem, nejdříve tedy brněnským dětstvím, rodinou, školou.

Narodil jsem se v Brně, přesněji řečeno v Králově Poli, kde jsem strávil dětství, školní i univerzitní část svého života až do odchodu z republiky v roce 1968. Můj otec byl povoláním právník, ale nepropraktikoval, pracoval ve svém oboru na brněnském magistrátu, a to do začátku padesátých let, kdy byl jako politicky nespolehlivá osoba s nevhodným třídním původem – jeho otec byl totiž ředitelem banky – několikrát přeložen mimo Brno, naposledy pak do Židlochovic, kde pracoval jako drobný úředník a kam denně dojížděl. To, jak s ním bylo tehdy zacházeno, bezpochyby přispělo k jeho předčasněmu úmrtí v roce 1955 – bylo mu pouhých sedmačtyřicet.

Maminka, která byla středoškolskou učitelkou, to měla po otcově smrti těžké, kromě práce se musela starat o dvě děti – mé sestře bylo pět let, když tatínek zemřel. Nějaký vlivný soudruh nás chtěl téměř okamžitě vystěhovat z bytu, který se stal tatínkovým úmrtím „nadměrným“ – naštěstí se mu to nakonec nepodařilo.

I na tehdejší jedenáctiletku jsem chodil v Králově Poli, na Slovanském náměstí. O tom by se dala napsat celá kniha, a kdybych byl jako Fellini, natočil bych o tom film. Poslouchali jsme bláboly učitele biologie, který pořád opakoval, že „kdo bude věřit v tuhle genetický mendel-morganismus, se na medicínu nikdy nedostane“. A holky nesměly nosit do školy barevné papuče. Někdy se chodívalo za město na mandelinku bramborovou, ale žádného brouka s americkou vlajkou na krovkách nikdo nikdy nenašel. Byl to takový komunistický surrealismus.

Jméno Uhde je (nejen) v Brně známé především díky Milanovi, jaký je váš příbuzenský vztah?

Milan je bratranec, syn bratra mého otce, jejich rodina žila také v Králově Poli. Milana si velmi vážím – je to vynikající dramatik, za totality nebojácný disident a po devětaosmdesátém přední politik. Jeho hru *Velice tiché Ave* považuji za jedno z nejlepších dramát české poválečné literatury.

V šedesátých letech jsi studoval na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity němčinu, češtinu a také filmovou vědu, což byl roku 1963 nově otevřený obor, který se ovšem mohl studovat jen fakultativně, čili v omezené míře a vedle základních oborů. Jak ta studia tehdy vypadala?

Masarykova univerzita se tehdy jmenovala Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, ale jinak tam vládlo klima podstatně inteligentnější i volnější, než jsem zažíval předtím. Samozřejmě, také doba se měnila. Dá se říct, že i přes přetrvávající ideologické zařazení intelektuálního prostředí na univerzitě, informační restrikce i jiná úskalí totalitního režimu, byla profesní úroveň na filozofické fakultě adekvátní. Mí přátelé a kolegové studovali různé humanitní obory: moderní a klasické jazyky, dějiny umění, historii, filozofii, etnografii – dokonce i psychologii, kterou ideologové právě vzali na milost jako studijní předmět. Hluboký význam této studentské neformální transoborové komunikace jsem docenil až později.



University of Waterloo, listopad 1986: Jan Uhde vede filmový seminář

Foto archiv Jana Uhdeho

S některými kolegy mně bylo dopřáno nepřerušit kontakt ani později, když po roce 1968 odcházeli z republiky. Mezi nimi byl i můj dobrý přítel, historik umění Otakar Máčel, který se usadil v Holandsku. Učí na Technische Universiteit v Delftu a jako specialista na trubkový nábytek meziválečného avantgardního období je dnes evropskou kapacitou.

Zastavme se podrobněji u tvého studia filmové vědy. Jak tehdy vypadalo studijní kurikulum? Kolik bylo studentů? A co tebe osobně přivedlo k zapsání tohoto nového oboru?

Svět filmu mi otevřela až univerzita. Ovšem už za gymnaziálních let jsem hodně chodíval do kina a bral jsem tehdy, co mi přišlo pod ruku, no a když se na univerzitě objevila možnost studovat film formálně, dlouho jsem se nerozhodoval a vedle jazyků a literatury jsem si zapsal i fakultativní studium filmové vědy. Byl to začínající obor, o kterém se moc nevědělo, vedený jediným profesorem, tím byl Zdeněk Smejkal. Musím se usmát, když si vzpomenu, že jsme se učili prakticky z jediné publikace, *Dějiny filmu* od francouzského marxistického historika Georsege Sadoula. To nakonec ale nebyla taková závada, člověk se alespoň naučil s textem kriticky vyrovnávat. Když listuji některými filmově-teoretickými publikacemi vycházejícími dnes, například ve Spojených státech, nacházím v nich často ještě více nesmyslů, a jejich pseudoakademický žargon často nelze ani rozluštit.

Důležité byly především studijní projekce, které se odehrávaly v dnes už zaniklém kině Jalta na Dominikánském náměstí, kam jsme docházeli v sobotu ráno. Na fakultě tehdy kinosál ještě nebyl. Bylo to uzavřené, tedy neveřejné, promítání, scházelo se nás tam přibližně deset až patnáct studentů, jednak z filmové vědy – například Jiří Stejskal, Marta Beranová a další, jednak z divadelní vědy od profesora Artura Závodského, a pár filmových fandů odjinud. Obvykle šlo o dvojprogramy, klasika jako Bergman a snímky z němeého období. Ani nevím proč, ale nějak mi uvízly v paměti filmy rané skandinávské školy, mezi nimi GÖSTA BERLING Mauritze Stillera. Filmy uváděl profesor Smejkal, který, pokud si dobře pamatuji, celou věc organizoval.

Kopie přicházely z pražské filmotéky – tehdy jsme si ani neuvědomovali, že je to jedna z nejlepších evropských sbírek. Z filmů, které jsem během svého studia zhlédl, žiji do jisté míry dodnes, dokonce mi to pomáhá při výběru titulů pro univerzitní i domácí kolekci DVD. Občas si připomenu ta sobotní promítání a diskuse na seminářích a chápu, jaký význam musela mít pro začínající filmaře francouzské nové vlny i spoustu jiných lidí ta proslulá Langloisova promítání v Cinémathèque française.

Studium jsi ukončil německy sepsanou diplomovou prací Der Dreigroschenoperfilm. Die Verfilmung der „Dreigroschenoper“ von B. Brecht von G. W. Pabst aus dem Jahre 1931 (březen 1965). Tu jsi psal na germanistice nebo na filmové vědě? A máš na diplomu jako absolvovaný obor i filmovou vědu?

Tu diplomku jsem psal na germanistice. Šlo o srovnání Brechtovy *Třígrošové opery* s Pabstovou filmovou adaptací, na jejímž scénáři se podílel též maďarský filmový teoretik Béla Balázs. Došel jsem tam k závěru, že Pabstova adaptace byla podceňena jak kritikou, tak i samotným Brechtem. Film byl v té době mnohými chápán jako podřadnější umění, zejména ve srovnání s tradičními uměleckými druhy jako literatura a drama. I rozepře mezi Brechtem a produkční firmou, ke které došlo po natáčení a která skončila u soudu, negativně ovlivnila ocenění Pabstova filmu. Diplomku jsem si v osmašedesátém spolu s několika dalšími knihami nechal poslat do Kanady, ale balík se ztratil, možná skončil na dně Atlantiku. To bylo mé seznámení s kanadskou poštou, která má poměrně nechvalnou reputaci. Diplom udává jen obor němčina a čeština. Mám dojem, že se tam tehdy třetí obory nepsaly.

Takže bylo o důvod víc pokračovat ve studiu na FAMU?

Ano, asi jsem neměl toho filmového studia v Brně dost, tak jsem se rozhodl jít na FAMU, kde právě otevírali filmovou vědu. Příjímací zkoušky byly v šestašedesátém, to jsem ještě sloužil na vojně v Týně nad Vltavou jako „jednoruční nedobrovolník“, takže jsem do Prahy jel v uniformě. Promítli nám O SLAVNOSTI A HOSTECH Jana Němce – bylo to ještě před uvedením filmu do kin – a my dostali za úkol o tom něco napsat. Do ročníku se nás nakonec dostalo z celé republiky pět: tři dívky z Prahy a Plzně, a pak můj přítel Jiří Stejskal, který se mnou studoval filmovou vědu už na brněnské filozofii. Na FAMU jsem studoval dálkově, na prezenční studium jsem jako absolvent jiné vysoké

školy už neměl nárok. A při studiu jsem v letech 1966 až 1968 učil jazyky a literaturu na Slévárenské průmyslovce v Brně – to ale, musím se přiznat, nebyl můj šálek čaje. Výuka na FAMU začala na podzim 1966. Dojížděli jsme s Jirkou Stejskalem do Prahy jednou měsíčně vlakem, přednášky a semináře byly nahuštěny do jednoho a půl dne. Většinu času jsme trávili na seminářích s naším vedoucím profesorem, ing. Lubomírem Linhartem. Byl to shovívavý pedagog a nechal nás poměrně volně diskutovat. Často vyprávěl, jak za mlada před válkou bojoval za komunismus a kolportoval *Rudé Právo* – měl k těm novinám i komunismu jiný vztah než já. Po odchodu z Československa jsem prof. Linharta ztratil z dohledu, ale slyšel jsem, že to neměl po invazi lehké. Domnívám se, že pro studenta ve formativním věku hraje genius loci velmi důležitou úlohu, zvláště pokud jde o umělecké nebo humanitní obory. Vzdělávání nekončí momentem, kdy vyjdeme z přednáškové síně. A to kulturní prostředí Praha bohatě dávala, do jisté míry i Brno. Umístění FAMU na nábřeží nedaleko Národního divadla bylo svým způsobem inspirující. Ovšem mou studijní kariéru na FAMU ukončila invaze a odchod z republiky.

Do exilu jsi odešel hned v srpnu 1968: za jakých se to odehrálo okolností a s jakou motivací a perspektivou?

Má cesta do exilu byla antiklimatická. Neutíkal jsem přes dráty ani na koňmi taženém povoze, jak to americký režisér Philip Kaufman dramaticky vyobrazil ve filmové interpretaci Kunderova románu NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ. Prostě jsem odjel s přáteli na prázdniny do Jugoslávie k moři a už se do republiky nevrátil. Shodou okolností jsem většinu léta 1968 strávil v zahraničí: z Jugoslávie jsem odjel na třítydenní kurs němčiny do Salzburgu a odtamtud do západního Německa. Invaze mě zastihla v Bückeburgu (poblíž Hannoveru), kde jsem byl na takovém pracovní-diskusním pobytu, organizovaném, pokud si dobře pamatuji, jednou z německých protestantských církví jako součást jejich snah o „mír“. Historie je cyničtější než lidé.

Zprávu o invazi jsem poslouchal na malém tranzistoru několikrát za sebou, abych se ujistil, že je to pravda. Mým původní záměrem bylo studium v zahraničí, ne emigrace, ale brzy jsem pochopil, že se už domů hned tak nevrátím. Publikoval jsem mj. v brněnském literárním měsíčníku *Index* v květnu 1968 článek „Politika, morálka, demokracie“, v němž jsem otevřeně kritizoval monopol komunistické strany a poukazoval na potřebu ustavení pluralitní demokracie. Věděl jsem, že bych s poinvazními soudruhy asi moc dobře nevycházel, což se potvrdilo později, když můj článek byl citován v komunistickém tisku jako jeden z nebezpečných projevů tzv. plíživé kontrarevoluce. *Index* byl zakázán už předtím.

Cesta vedla rovnou na jednu z kanadských univerzit. To byl snový začátek. Jak se ti to podařilo? A co problémy s adaptací na nový kulturní kontext?

Do Kanady jsem odletěl v září 1968, když jsem na katedře germanistiky a slavistiky univerzity v jihoontarijském Waterloo dostal nabídku doktorského studia. Československo jako oběť vojenské invaze mělo tehdy ve světě značný kredit. Vlády i jednotlivci se

snažili pomoci, jak se dalo, a tak situace pro exulanty byla tehdy mnohem příznivější než třeba dnes. Kanada měla nový kabinet vedený Pierrem E. Trudeauem, jedním z jejích nejinteligentnějších státníků. Pro vlnu československých exulantů byl připraven štedrý podpůrný program – částečně návratné půjčky, půjčky na leteckou přepravu, sociální příspěvky pro období adaptace, kurzy angličtiny etc. Počáteční investice do československého exilu dělala pět milionů dolarů, přibližně dvacet pět milionů dnešní hodnoty. Kanadská vláda dobře věděla, že peníze investované do vysoce kvalifikované imigrace se Kanadě vrátí i s úroky, a historie jí dala zapravdu.

Češi nejsou národ, který by měl velké problémy s adaptací v novém prostředí, a to platilo i pro mě osobně. Nicméně Kanada, vlastně celá Severní Amerika, se v určitých ohledech od Evropy dost liší. Je to svým způsobem relativní pocit. Například v Turecku nebo Malajsku Středoevropan *očekává*, že hodně věcí bude jiných, je na to připraven, zatímco Kanadu považuje jaksi za svoji. Tím více je překvapen, když zjistí, že tomu tak není. Jsou tam situace a kontrasty – sociální i kulturní –, na které jsme nebyli zvyklí. V kanadských obydlích najdeš nejposlednější technologické vymoženosti, ale i pseudoviktoriánský nábytek, kých, který vyhodili už naši dědečkové a babičky. V obchodech je velký výběr laciných potravin a masa, ale mnohé z poživatin jsou prochemizovány a zbytečně přibarveny. Elektřina je laciná, ale rozvádí se po městech ošklivými propletenci drátů zavěšených na dřevěných sloupech – kolik energie se tím promrhá, si ani nedovolím odhadnout. Lidé málo čtou, a poezii už vůbec ne, zato televize je zapnutá celý den a běží i při jídle, anebo když je v domě návštěva. Když jsem poprvé přijel do Ontaria, alkohol se prodával ve speciálních obchodech, kde si člověk našel v katalogu číslo patřičné lahve a zaplatil u pokladny. Po chvíli vyšel ze skladu prodavač a předal zákazníkovi zboží v neoznačeném sáčku z hnědého papíru. Tato praxe se sice dávno změnila, ale rum či whisky se v normální samoobsluze pořád nevedou.

Zmínil jsi vstřícnou imigrační politiku kanadské vlády. Z hlediska uplatnění filmových exulantů sehrály svou roli také další faktory: jednak vynikající pověst českých filmařů po EXPO 1967 v Montrealu, jednak tehdejší prudký rozvoj kanadského filmového průmyslu a školství.

O Kanadě se v šedesátých letech říkalo, že to je země budoucnosti. Dnes se nad tím usmívám, ale něco na tom přece jen bylo. Ekonomika země se rozvíjela, a nejenom to: v Ontariu samotném vzniklo v té době několik univerzit, mezi nimi i University of Waterloo, která byla založena v roce 1957. Federální i provinční vlády štedře podporovaly rozvoj terciálního školství – pravý opak toho, co se děje dnes. EXPO 67 bylo světovou událostí, reflektující sebejistotu Kanadčanů a jejich víru v budoucnost. I pro Čechy a Slováky bylo EXPO 67 jevištěm, kde mohli ukázat, co dovedou. Jsem přesvědčen, že to mělo pro československý povinný exil nezanedbatelný význam. Šedesátá a začátek sedmdesátých let byly v Kanadě jakýmsi „homérským“ obdobím, a na univerzitách to bylo obzvlášť vidět.

Rámcově mohu říci, že českoslovenští exulanti z osmašedesátého roku, které osobně znám, se uplatnili dobře. Režisér Václav Táborský zpočátku učil na univerzitě ve



Natáčení televizní inscenace AUDIENCE Václava Havla v roce 1979, pro československé vysílání v Kitcheneru; Jan Uhde (vlevo) jako Vaněk, Vladimír Bubák jako sládek. Poznámka JU: „To pivo byla opravdovská Plzeň, žádná náhražka. Jeho účinek přispíval k realismu inscenace.“

Foto archiv Jiřího Voráče

Waterloo, potom v Ottawě a zbytek své profesní kariéry strávil na filmové katedře York University v Torontu. Jana Vosiková přispěla nemalou měrou k úspěchům Národního filmového archivu v Ottawě. Mezinárodního úspěchu dosáhla Ivana Vašáková, absolventka brněnské architektury, coby scénografka ve Vancouveru, která za design televizního seriálu STARGATE SG-1 obdržela roku 2000 Gemini Award, cenu Kanadské filmové a televizní akademie; od roku 2004 pracuje na populárním televizním seriálu BATTLESTAR GALACTICA.

Český exil v Kanadě, který se soustředil zejména v provincii Ontario, vynikal čínorodostí. Jak jsi vnímal život tamní exilové komunity, jak se v čase vyvíjel a jak si stál ve srovnání s jinými minoritami?

Kanada je příliš velká země a kdo se odstěhoval z Ontaria, řekněme do Britské Kolumbie, zmizí z dohledu prakticky navždy. Člověk tím „ztrácí“ přátele a známé daleko snadněji, než je tomu například v Evropě. Z Prahy do Brna jsou to dvě hodiny autem, z jednoho konce Švýcarska na druhý tři hodiny. Z Toronta do Vancouveru čtyři a půl hodiny, ale letadlem. Takže má zkušenost je v tomto ohledu omezená.

To, že Češi v zahraničí žijí individuálněji než například Ukrajinci, Lotyšci nebo Číňané, je částečně dáno jejich poměrně nízkým počtem, takže se mezi obyvatelstvem v nové zemi častěji rozplynou; myslím si ale, že na to má vliv i národní povaha. Většina

českých imigrantů se poměrně rychle naučí jazyk země a navazuje sociální styky i v zaměstnání a se sousedy, nevyhledává sociální vyžití exkluzivně uvnitř své etnické komunity. Někteří Češi a Slováci se možná obávali provinciálnosti a úzkoprsosti, která se někdy do „krajanského“ způsobu života vkrádá. Generace tzv. osmašedesátníků se s tímto fenoménem ustrnulosti setkala po svém příchodu do Kanady, když se dostala do kontaktu s tzv. osmačtyřicátníky, kteří na mnoho nově příchozích působili dojem starosvětskosti.

Nicméně fungující Československé národní sdružení a jeho pobočky průběžně existovaly a existují v několika kanadských městech, včetně ontarijského souměstí Kitchener-Waterloo, čítajícího dnes už téměř 400 tisíc obyvatel. V bezprostředně poinvačním období měli naši exulanti – v souměstí Kitchener-Waterloo nás žilo tehdy asi pět set, v celém Ontariu kolem třiceti pěti tisíc – větší potřebu soudržnosti a svépomoci než dnes, do jisté míry i proto, že jejich kontakty s mateřskou zemí byly narušeny a většina z nich neměla ani možnost tam zajet.

Podle očekávání činnost exilových komunit po zhroucení totality v zemích střední a východní Evropy erodovala, neboť některé z jejich původních funkcí ztratily význam. Nebyly to jen politické změny, které radikálně proměnily situaci, nýbrž i rozmach nových technologií. Vzpomínám si, že na počátku sedmdesátých let stála minuta telefonního rozhovoru s Československem tři dolary, přibližně patnáct současných dolarů, zatímco dnes tam mohu volat za nějakých pět centů, a „skypovat“ přes počítač dokonce zadarmo, včetně videoobrazu a v reálném čase. Dopisy, rodinné fotografie a články obstará e-mail lépe než Canada Post a sledovat domácí tisk a televizi přes internet rovněž není problém. A cestuje se volně.

K nejpozoruhodnějším fenoménům našeho exilu v Kanadě patřily lokální etnické televize, které během sedmdesátých a osmdesátých let fungovaly mj. v Ottawě, Torontu, Londonu a Kitcheneru, přičemž na programu posledně jmenované jsi několik let spolupracoval.

To, že Češi a Slováci jsou kulturními národy, si člověk často uvědomí, až se z rodné země odstěhuje někam jinam – třeba do té Kanady. Naši exulanti si tam s sebou vzali lásku ke knížkám, divadlu, filmu i výtvarnému umění. Tak v Torontu vzniklo Nové divadlo, zatímco v Kitcheneru i jinde krajanské odbočky využívaly od konce sedmdesátých let nařízení kanadské vlády, které dávalo etnickým skupinám a společenským organizacím možnost obdržet zdarma studiovou techniku a vysílací čas na televizních kanálech kabelových společností. Vysílalo se v češtině a slovenštině: zprávy, humorné scénky i divadelní představení. Několik let jsem v Kitcheneru ty televizní pořady spolurežiroval. A dokonce jsem i hrál – v jednoaktovce Václava Havla AUDIENCE. Její kitchenerská televizní inscenace z roku 1979 byla de facto světovou premiérou v českém jazyce. Ve stejném roce jsme natočili a odvysílali Smoljakovu a Svěrákovu cimrmanovskou HOSPODU NA MÝTINCE a o dvě léta později i Havlovu VERNISÁŽ. Velkou zásluhu na těchto úspěších měl Vladimír Bubák, nadaný herec – podobal se trochu Janu Werichovi – a zapálený connoisseur klasické hudby. Bubák redigoval prakticky až do své smrti *Nový domov*, čtvrtletník kitchenerské odbočky Československého národního sdružení. Pro náš exil hodně udělali i manželé Josef a Růžena Márovi. Ti

v ontarijském Londonu založili firmu VideoEl, která prodávala a půjčovala videokazety českých a slovenských filmů, tehdy většinou nedostupných, a dělá to dodnes.

Udržoval jsi nějaké vazby i s evropským exilem?

Jedna životní dimenze, která se mi odchodem z komunistického Československa rozšířila, bylo cestování. Jezdil jsem po Evropě, po Kanadě a Spojených státech a doháněl, co mi režim doma odpíral. Jako mnoho jiných lidí i mě fascinovala Paříž. Ta měla pro mě, člověka zabývajícího se kinematografií, zvláštní přitažlivost: její kina – těch bylo, jak jsem to jednou počítal, asi tři sta padesát – oplývala nabídkou filmů jako žádné jiné místo na světě. Byla to prostě mekka filmového diváka. No a v Paříži jsem se také seznámil s Pavlem Tigridem, to byla opravdu veliká osobnost, který tam měl redakci *Svědectví*. Tigrid se mě jednou zeptal, nechtěl-li bych se připojit k týmu, který z různých míst světa posílal do Československa speciální „separáty“ *Svědectví* – výběr článků, tištěný na teňounkém japonsku, který se vešel do standardní dopisní obálky. Bylo nás asi padesát, kteří jsme ty separáty rozesílali, každý jich dostal okolo dvou set. To znamená, že do republiky šlo pokaždé přibližně deset tisíc výtisků každého čísla. Tigrid měl spolehlivý kontrolní systém, takže věděl, kolik z nich se dostane k adresátům, jednotlivcům i institucím, bylo to, nemýlím-li se, něco přes sedmdesát procent. Ani ty zabavené nepovažoval Tigrid za ztracenou investici. „Však on si to každý estébák přečte, než to odevzdá nebo zahodí,“ říkával.

Když jsme ve Francii, vzpomínám si ještě na jedno památné setkání, které se odehrálo na festivalu animovaného filmu v Annecy 1985, kam byl pozván do poroty Jan Švankmajer jakožto držitel Velké ceny z předešlého ročníku za *MOŽNOSTI DIALOGU*. Uspořádali mu tam i retrospektivu. Komunisté Švankmajera za hranice sice pustili, ale nenechali ho vyměnit prakticky žádné valuty. S tím naštěstí nebyly problémy, jeho přátelé a kolegové ve Francii se o něj dobře postarali. Po skončení festivalu jsem Jana a jeho tlumočnici Susanne Rothovou vezl autem do Paříže. Po cestě nám vykládal o svém připravovaném filmu *KYVADLO, JÁMA A NADĚJE*. Jeho vypravěčské umění bylo dokonalé; když jsem si ten film později promítal, jako bych jej už znal. Susanne, ačkoliv to byla rozená Švýcarka, mluvila perfektním českým idiomem. Byla známá jako překladatelka Bohumila Hrabala a Milana Kundery do němčiny; publikovala také vynikající hrabalovskou monografii *Laute Einsamkeit und bitteres Glück* (1986).

Nyní k tvé akademické kariéře na University of Waterloo. Otázka nejdříve směřuje k zavedení filmových studií do univerzitní výuky, respektive jejich ustavení jako akademického oboru. Jak v tomto ohledu vůbec vypadala situace na kanadských univerzitách?

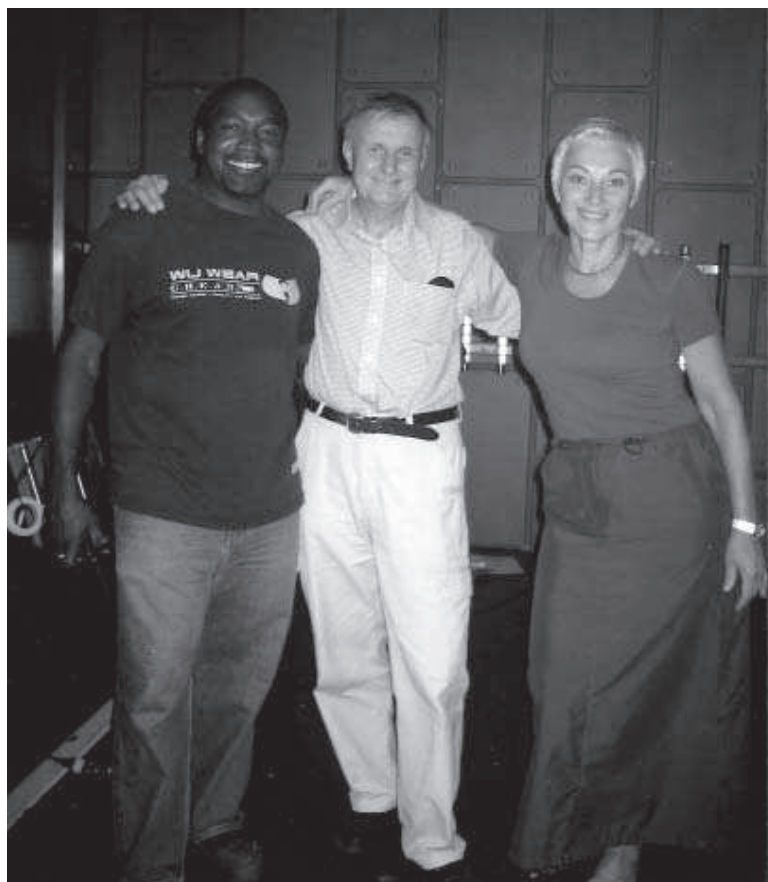
Jak už jsem říkal, na University of Waterloo jsem přišel hned po invazi na postgraduální studium. Doktorát v oboru filmová věda nenabízela tehdy žádná severoamerická univerzita; pokud se nemýlím, první doktorský program byl otevřen v New Yorku roku 1970. Katedra germanistiky a slavistiky, přesněji můj *Dissertationsvater*, Dr. Siegfried Hoefert, ovšem nic nenamítal proti mému přání zvolit si filmologické téma o vlivu Brechtovy *Verfremdungstheorie* na dílo Jean-Luca Godarda. Otázka tzv. zcizení

ve filmu – *distancing*, dnes nazývané také *metacinema* – mě moc zajímala a byla to problematika, o níž se v té době prakticky nepsalo. Načež jeden z profesorů, který ve Waterloo přednášel Antonioniho a Felliniho, mně doporučil, abych se ucházel o místo asistenta při právě se rodící katedře Fine Arts. Byl jsem přijat a roku 1970 jsem tam začal přednášet film. Nejdříve to byly dějiny světového filmu, k nim jsem přidával další kurzy, včetně francouzské nové vlny, filmové estetiky, klasické animace a v poslední době také nové kinematografie Východní Asie.

Během několika let se mi podařilo dát dohromady bakalářský program filmových studií při Fine Arts, který vedu dodnes. Musím se přiznat, že se mi program nepodařilo rozšířit, jak jsem si kdysi plánoval, takže zůstalo jen u toho bakalářského stupně. Kanadská ekonomika prošla v posledním čtvrtstoletí několika hubenými obdobími; jedno z nejhorších bylo v první polovině sedmdesátých let, vyprovokované naftovou krizí, úpadkem směnné hodnoty amerického a kanadského dolaru a inflací až přes 15 procent. Univerzity to pocítily neuvěřitelně tvrdě a humanitní obory byly, jako skoro všude jinde, popelkou. Waterlooška univerzita se například musela vzdát plánu na zřízení druhého kampusu, který by byl de facto zdvojnásobil její velikost. I když se ekonomická situace země během doby stabilizovala, univerzity zůstaly pozadu. I jejich charakter se podstatně změnil – zkorporátněl. Ze studenta se stal zákazník a ze studia investice. Stát a provincie přiškrtily financování vysokého učení, které je dnes ponecháno úkolu doplňovat hubnoucí státní dotace příspěvkem od korporací a jiných privátních subjektů. Ty ovšem nepřicházejí bez podmínek, a tak se na naší, především technicky orientované univerzitě, obory rychle rozdělily na bohaté – počítačové, technické, inženýrské a účetnické, a chudé – většina humanitních oborů, zejména ty malé.

Je to paradoxní, ale mohu s klidným svědomím říci, že v oblasti filmu měla má studentská generace daleko lepší přehled o tematickém a stylistickém rozpětí světové kinematografie než studenti nyní a zde. To, že řada filmů, domácích i zahraničních, byla komunistickým režimem očerňována anebo se na plátna kin vůbec nedostala, nebylo rozhodující – vědělo se o nich a člověk se k nim při vhodné příležitosti nějak probouval. Měli jsme docela slušný přehled o světové kinematografii a jejím vývoji, protože se do kin dostávaly filmy z různých zemí a různých kultur, reprezentující různé národní styly a osobní tvůrčí perspektivy. To v Kanadě nenacházím – většina mých studentů zná prakticky jenom Hollywood a nějaký ten francouzský hit. Mají značné problémy interpretovat například filmy ze střední a východní Evropy, historicky, filozoficky i stylově, o íránské či asijské kinematografii ani nemluvě. Vyslovit nebo napsat cizí jméno je pro mnohé z nich nepřekonatelnou překážkou. Není to nutně jejich vina, protože dostat se k širší paletě filmů nebylo donedávna v Severní Americe lehké, alespoň mimo největší metropole. S příchodem a popularizací technologie DVD a širokopásmového internetu se ovšem situace podstatně zlepšila, takže nevidím budoucnost v tomto ohledu příliš černě, s důrazem na „příliš“.

Nedostatek kritického přístupu a postupující juvenilizace studentů (někdy i dospělých) je ovšem součástí světového trendu: není potřeba, aby lidé nabyli vzdělání (*education*), ale dovednost (*skill*) a dostali práci (*job*); není potřeba, aby lidé kriticky mysleli, ale bez odmluvy pracovali na tom, co jim nařídí jejich šéf nebo brzy počítač, jako



Vancouver Film Studios, srpen 2005: Jan Uhde (uprostřed); scénografka arch. Ivana Vašáková a asistent režie Troy Scott (jeden z Uhdeho absolventů na University of Waterloo) zde pracovali na televizním sci-fi seriálu BATTLESTAR GALACTICA

Foto archiv Jana Uhdeho

v Godardově ALPHAVILLU. Proto také se z *Universitas* vytrácí právě ta *univerzalita*, tedy její duše.

Zůstaňme ještě u otázky, jak je obor filmových studií vystavěn, jaká je jeho náplň a požadavky, kolik je tam studentů? A využil jsi nějak při budování oboru svých českých zkušeností, podobně jako třeba František Daniel, který se v USA hlásil k tomu, že praktickou výuku při American Film Institute, kde byl prvním děkanem, zakládal podle vzoru FAMU?

Jakýmsi základem jsou dva semestrové kurzy Dějin světového filmu. První zahrnuje němé období a raný zvukový film, druhý začíná Wellesovým OBČANEM KANEM. Mělo by se to dnes už znovu rozdělit, tak někde u francouzské nové vlny, to ovšem znamená mít možnost přijmout učitele – teď je nás asi šest a jsme rozházení po celé univerzitě. Zbylé kurzy jsou buď historické či monografické, a pak ty, co se zabývají filmově-estetickými, popřípadě teoretickými problémy. Můj limit činí pětadvacet studentů na jednu skupinu v jednom kurzu, ale v poslední době vzrůstá tlak nahustit do některých kurzů až dvě stě duší. Kmenových studentů na Fine Arts je asi jen dvacet, ostatní jsou z jiných oborů a filmové kurzy si berou ze zájmu. Film lze na naší univerzitě studovat

v různých kombinacích, například *double major, minor* atp. Normou je u nás jednooborové studium, kombinace s druhým oborem záleží na iniciativě studenta. Diplom se ale dává jeden, za náš obor je tam napsáno Fine Arts – Film Studies, což také odráží skutečnost, že filmová studia jsou samostatným oborem, nikoli však samostatnou katedrou.

Myslím, že má zkušenost z českých studií a života se promítla do důrazu, který kladu na to, aby studenti viděli co nejvíc kvalitních filmů z různých zemí, kulturních oblastí i historických období. Proto jsem na katedře také založil pro filmové studenty sbírku DVD, když jsem zjistil, že univerzitní knihovna o filmy nemá zájem. Snažím se o takovou malou *crème de la crème* světového filmu – zatím máme asi osm set titulů. František Daniel byl v odlišné situaci, FAMU byla světově uznávaná filmová škola s tradicí, teoretická studia byla ale tehdy ještě v plenkách, takže v podstatě nebylo nač navazovat.

Vedle akademického oboru filmových studií jsi při University of Waterloo zakládal též akademický časopis Kinema, který řídíš od jeho počátků v roce 1993.

Začali jsme tehdy s jedním číslem a čekalo se, jaká bude odezva. Ta byla pozitivní, a tak jsme se rozhodli pokračovat. *Kinema* vydáváme dvakrát ročně v malém tištěném nákladu a paralelně na internetu (<www.kinema.uwaterloo.ca>). Přístup k internetovému vydání je bezplatný, ovšem dvě nejnovější čísla jsou vždy publikována jen ve zkrácené formě. *Kinema* nemá sponzory, takže si nemůže dovolit řadu věcí jako jiné časopisy, ale zato jsme si udrželi nezávislost. Profil či filozofie časopisu je ne-ideologičnost a tematická i názorová různorodost. Příspěvky přicházejí z různých částí světa. Větší část obsahu jednotlivých čísel je věnována článkům, zbytek pak tvoří reportáže z festivalů – evropských, amerických i asijských – popřípadě recenze filmové literatury nebo vybraných titulů DVD.

V akademickém roce 1998/1999 jsi hostoval na School of Film and Media Studies při Ngee Ann Polytechnic v Singapuru a s tím jistě souvisí i tvůj zájem o singapurský film.

O singapurský film jsem se začal zajímat v polovině devadesátých let. Zeptal jsem se tenkrát ze zvědavosti manželky, která odtamtud pochází, co by mi řekla o tamější kinematografii. Odpověděla, že žádná neexistuje. Singapurská produkce, která v padesátých a šedesátých letech zažila poměrně produktivní „zlatý věk“ – šlo téměř výlučně o filmy v malajštině, s malajskými herci a tématy –, upadla koncem sedmdesátých let do těžkého spánku, z něhož se začala probírat až v polovině devadesátých let. Hledal jsem v pramenech, co bylo o singapurském filmu napsáno, ale žádnou publikaci jsem nenašel, a tak jsem si řekl, že je nejvyšší čas v tom něco podniknout.

Koncem roku 1997 mi přišla od singapurské School of Film and Media Studies nabídka na roční pobyt jako hostující badatel a profesor. Vzešla z toho kniha, kterou jsem napsal se svou ženou, *Latent Images: Film in Singapore*, vydal ji Oxford University Press roku 2000. Jelikož to byla první knižní publikace na téma singapurské kinematografie, shromažďování pramenů, zejména ze starších dob, bylo dost náročné, nebylo

oč se opřít. Singapur je mladý městský stát, fixovaný na přítomnost a budoucnost; co bylo před třiceti a více lety si málokdo pamatuje. Dokonce ani asijské filmové giganty jako Shaw Brothers se ke své minulosti donedávna chovali macešsky: když jsem poprvé přišel do jejich „archivu“, byl jsem šokován neuvěřitelným zmatkem a nepořádkem. Dnes už je situace po této stránce trochu lepší.

Později (2003) jsme knihu aktualizovali a publikovali v hypertextové formě jako CD-ROM. V současné době připravujeme revidované a aktualizované vydání původní knihy. Je nejvyšší čas, singapurská celovečerní produkce totiž v posledních letech stále vzrůstá: oproti druhé polovině devadesátých let se více než zdvojnásobila. Rozvíjí se i infrastruktura: například roku 2007 byla v novém kampusu umělecké akademie LaSalle otevřena i nová Puttnam Film School; na podzim 2008 se rozjíždí program asijského kampusu Tisch Film School newyorské university. Asijský filmový archiv, založený roku 2005, je zase výsledkem privátní iniciativy. Paralelně s celovečerní produkcí se vyvinula bohatá, vibratní a kritická produkce krátkometrážní, vytvářená nejmladší režisérskou generací. Stojí za poznámku, že filmaři městské republiky jsou mladí, většinou třicátníci, a i těm „seniorům“ je sotva přes čtyřicet. Na singapurském filmu pracuji většinou se svou ženou, kromě knihy a toho cédéčka jsme publikovali řadu článků, několik knižních kapitol a přednesli příspěvky na akademických konferencích. Je s tím vším dost práce, ale zajímavé.

Tím jsme se dostali k tvé badatelské a publikační činnosti, která je vedle singapurské kinematografie zaměřena také na dějiny institucí a zahrnuje práce věnované cenzuře nebo dějinám Ontario Film Institute.

Film mě zajímá nejen jako umělecké dílo, ale všímám si i toho, co se s filmem děje, než se dostane na promítací plátno. Spadají do toho témata jako producentské zásahy, cenzura, institucionální i privátní manipulace, zkracování, redukce širokoúhlého formátu na standardní a řada jiných úprav. Cenzura z toho vyčnívá jen jako špička ledovce, zbytek je pod vodou.

Součástí tohoto komplexu problémů – musím zdůraznit, že se vracím především do doby před rozšířením DVD a do určité míry i videokazet – je otázka, které filmy se vůbec k divákovi dostanou a které on nikdy neuvidí? V Paříži například nebyla o nabídce v kinech nikdy nouze, ale jinde to už bylo horší. Proto mě v osmdesátých letech upoutala činnost Ontario Film Institute (OFI), vedeného jeho zakladatelem Geraldem Pratleym. Od doby založení koncem šedesátých let OFI uváděl v torontském Science Centre špičková díla světové kinematografie, která nebylo možno vidět jinde, a kromě toho disponoval slušnou knihovnou a referenčním archivem. Pratley odcházel do důchodu a vypadalo to, že ontarijská vláda, která OFI financovala, instituci zruší, což se přes jejich sliby nakonec stalo. Hovořil jsem s Pratleym, který měl oprávněné obavy, že až OFI zmizí z povrchu zemského, na dvacetiletou činnost této instituce a její příspěvek k rozvoji filmové kultury Ontaria se zapomene. To byl hlavní důvod, který mě přiměl napsat historii OFI *Vision and Persistence*, knihu vydala University of Waterloo Press roku 1990. Tato publikace zůstává dodnes jediným dokumentem shrnujícím existenci OFI.

A co kanadský film, ten tě neláká jako předmět badatelského zájmu? Jak se tato kinematografie vyvinula od doby tvého příchodu, kdy byla oproti české kinematografii dost pozadu?

Shrnout dějiny kanadského filmu se neodvažuji. Chtěl bych ale poznamenat, že to jsou vlastně kinematografie dvě: anglofonní a frankofonní. Jsou mezi nimi důležité tematické, filozofické i stylistické rozdíly a jejich distribuce uvnitř země je nerovnoměrná. Filmy z Quebecu, točené většinou v Montrealu, se do kin v ostatních provinciích dostanou jen málokdy. Proniknou jen ty nejznámější z nich, například JEŽÍŠ Z MONTREALU a INVAZE BARBARŮ Denyse Arcanda. Frankofonní produkce má doma už tradičně silnou diváckou podporu. Anglofonní filmy se točí v Torontu a hlavně pak ve Vancouveru, kterému se přezdívá „Hollywood North“ a orientují se na Severní Ameriku jako celek. Mezi filmaři tu vynikají zejména David Cronenberg a Atom Egoyan. Já osobně si cením nepočteného díla Zachariase Kunuka, eskymáckého režiséra mladší generace, jehož ATANARJUAT – THE FAST RUNNER (2000) z eskymáckého – politicky korektně „inuitského“ – prostředí je důstojným následníkem Flahertyho NANUKA.

Ne nadarmo se hovoří o vztazích mezi anglofonní a frankofonní Kanadou jako o „dvou samotách“ (*two solitudes*). Výstižným příkladem poslouží situace v kanadské televizi: ze všech frankofonních kanálů je jen jeden jediný k dispozici ve všech provinciích – Télévision de Radio-Canada, frankofonní dvojče Canadian Broadcasting Corporation CBC-TV. Veřejnoprávní quebecká stanice Télé-Québec, známá svou kvalitou, není k dispozici ani v sousedním Ontariu, přestože tam kabelový gigant Rogers nabízí téměř sto kanálů, většinou amerických.

Tématem tohoto čísla je exilový film. Co soudíš o konceptu Hamida Naficyho, který pojednal souhrnně v knize An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking (2001)? Naficy reflektuje zejména exil z Íránu, respektive ze zemí třetího světa v USA – nakolik shledáváš jeho koncept přenosný na český filmový exil.

Naficyho koncept „filmů s akcentem“ se objevil v době, kdy tradiční model národních kinematografií značně erodoval v důsledku vzrůstajícího počtu různých koprodukčních kombinací, dočasnou i permanentní migrací a emigrací filmařů z jedné země do druhé, a v neposlední řadě i tvorbou doma sice narozených, ale od domácího obyvatelstva etnický, kulturně i tematicky se odlišujících filmařů. Na takto změněnou a měnící se situaci tradiční filmová historiografie připravena nebyla. V Německu narozený a působící režisér s tureckým rodinným zázemím Fatih Akin (PROTI ZDI), kanadský Atom Egoyan arménského původu (KALENDÁŘ) i už zmíněný Zacharias Kunuk, americký černošský režisér John Singleton (CHLAPCI ZE SOUSEDSTVÍ), maďarský imigrant Michael Curtiz (autor proslulé CASABLANKY Mihály Kertész, tchajwanský Lee Ang (TYGR A DRAK), Miloš Forman a Ivan Passer – to je jen nepatrný vzorek tvůrců, jejichž díla nelze uchopit skrze konvenční prizma „národní“ kinematografie. Naficyho přístup je tudíž pro filmově-historické bádání cenným přínosem. Nemyslím, že jeho teoretická perspektiva platí pouze pro země třetího světa, i když na příkladech z těchto oblastí určitá problematika zřetelněji vystupuje, protože kulturní rozdíly jsou tam ostřejší.



Národní knihovna v Singapuru, květen 2000: Book launch – vernisáž knihy Latent Images: Film in Singapore, zleva v první řadě Dr. Victor Valbuena (vedoucí School of Film and Media Studies, Ngee Ann Polytechnic v Singapuru), Yvonne Ng Uhde (spoluautorka knihy a manželka Jana Uhdeho), Jan Uhde

Foto archiv Jana Uhdeho

Naficy se ve svých teoretických úvahách částečně opírá o vlastní zkušenost. Jsem přesvědčen, že se brzy objeví další teoretikové, kteří vezmou v úvahu i jiné „akcentové“ situace.

O Formanovi nebo Passerovi, kteří působili v USA, jsi sám psal. V Kanadě pracovali mj. Ján Kadár, Emil Radok a Vojtěch Jasný. Můžeš v této souvislosti vyložit svůj pohled na působení českých filmařů v Severní Americe? Jak se zapsali do dějin tamní filmové kultury? A jsou tato jména známá alespoň univerzitním studentům?

Na tuhle otázku lze odpovědět buď velmi krátce, anebo velmi dlouze, a tak si vybírám tu první možnost. Dnes už se dá říci, že československý filmový exil po osmašedesátém roce byl opravdu úspěšný. Velmi si cením Miloše Formana, kterému se podařilo překlenout tu téměř nepřeklenutelnou propast mezi evropským a americkým pojetím filmu, aniž by obětoval své živobytí či profesionální integritu. Ivan Passer už neměl takové štěstí, anebo jeho styl nešlo pro Hollywood účinně adaptovat. To často ani není otázka kvality, ale schopnosti nebo možnosti film prosadit, prodat. Mnoho dobrých režisérů, herců a jiných tvůrčích osobností, českých i odjinud, odešlo do Ameriky z nutnosti či za štěstím, ale většinou to skončilo velkými kompromisy, neúspěchy nebo

návratem. Ján Kadár byl v Kanadě odměněn za *CO MI TÁTA NALHAL* (1975) z montrealského prostředí – obdržel za ten film čtyři Canadian Film Awards. Emil Radok je znám hlavně mezi profesionály. Vojtěch Jasný tvořil většinou pro německou televizi, takže k této části jeho tvorby jsem se nedostal. Mně ale budou navždy stačit jeho *VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI*, jedno z nejlepších děl československé filmové vlny, a pro mě to nejcennější.

Citované filmy:

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965), *Atanarjuat – The Fast Runner* (Zacharias Kunuk, 2000), *Audience* (CS TV Kitchener, 1979), *Battlestar Galactica* (TV seriál, 2004–dosud), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Co mi táta nalhal* (Lies My Father Told Me; Ján Kadár, 1975), *Gösta Berling* (Mauritz Stiller, 1924), *Hospoda na mýtince* (CS TV Kitchener, 1979), *Chlapci ze sousedství* (Boyz n' the Hood; John Singleton, 1991), *Invaze barbarů* (Les Invasions barbares; Denys Arcand, 2003), *Ježíš z Montrealu* (Jésus de Montréal; Denys Arcand, 1989), *Kalendář* (Calendar; Atom Egoyan, 1993), *Kyvadlo, jáma a naděje* (Jan Švankmajer, 1983), *Možnosti dialogu* (Jan Švankmajer, 1982), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Nesnesitelná lehkost bytí* (The Unbearable Lightness of Being; Philip Kaufman, 1988), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Proti zdi* (Gegen die Wand; Fatih Akin, 2004), *Stargate SG-1* (TV seriál, 1997–2007), *Tygr a drak* (Wo hu kang long; Lee Ang, 2000), *Vernisáž* (CS TV Kitchener, 1981).