

1

1996

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

350291
1996-1

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 8
1996
Číslo / No. 1 (21)

Redakce / Editorial board:
MICHAL BREGANT
(šéfredaktor / editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRONĚ
JAN LUKEŠ
PAVEL ZEMAN

Ivana Lukešová
(tajemník redakce / editorial assistant)

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Technická redakce / Technical editor:
Marie Vohralíková

Odpovědní redaktoři čísla / Editors of the issue:
Ivan Klimeš, Jan Lukeš

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
Bartolomějská 11
110 00 Praha 1
tel. (+ +/42/2)24231988
fax (+ +/42/2)24231948

O B S A H

Články

- Milan Kundera:** Formanovo *Hoří, má panenko* 5
Milan Kundera: Můj přítel Jireš 6
Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět (Nerealizované scénáře šedesátých let) 9
Josef Škvorecký: Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála 47
Vojtěch Jasný: Život a film. 1. kapitola knihy dvanácti lekcí o filmu 53
Milan Lukeš: Susanne K. Langerová 69
Susanne K. Langerová: Tři eseje (Umělecký symbol a symbol v umění, Poznámka o filmu, O kulturním významu umění) 72

Rozhovor

- Jan Lukeš:** „Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí.“
S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých 89

Edice a materiály

- Jan Lukeš:** Scénáře Miloše Formana podle povídky Josefa Škvoreckého
Slovo nevezmu zpět (Eine kleine Jazzmusik) 101
Miloš Forman: Noty v kufru 103
Miloš Forman: Kapela to vyhrála 118

Literární obzor

- Michal Bregant:** Česká nová vlna ve slepém zrcadle (*Jan Žalman: Umlčený film*) 133
Francesco Pitassio: Katalog retrospektivy nové vlny
(*Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60*) 137
Petr Mareš: Balagan – nový časopis o slovanském dramatu, divadle a filmu 142

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 145
Česká nová vlna – článková bibliografie (Miloš Fikejz) 149

Encyklopedické heslo

- Jan Uhde:** *Hoří, má panenko* 159
Jan Lukeš: *Žert* 163

CONTENTS

Articles

- Milan Kundera:** Miloš Forman's *The Firemen's Ball* 5
- Milan Kundera:** My Friend Jaromil Jireš 6
- Jan Lukeš:** Won't Eat My Words
(1960s Screenplays that Didn't Make It to the Screen) 9
- Josef Škvorecký:** The True Story of the Band that Didn't Win 47
- Vojtěch Jasný:** Life and Film
(Chapter 1 of a Book Containing Twelve Lectures on Film) 53
- Milan Lukeš:** Susanne K. Langer 69
- Susanne K. Langer:** Three Essays (The Art Symbol and the Symbol in Art;
A Note on the Film; The Cultural Importance of Art) 72

Interview

- Jan Lukeš:** „Where everything is allowed, there is no place for surprise.“
With Václav Havel about Czech Cinema of the Sixties and Nineties 89

Documents

- Jan Lukeš:** Miloš Forman's Screenplays Based on Josef Škvorecký's Short Story
Won't Eat My Words (Eine kleine Jazzmusik) 101
- Miloš Forman:** Notes in a Suitcase 103
- Miloš Forman:** The Band Played and Won 118

Reviews

- Michal Bregant:** Czech New Wave in a Blurred Mirror (*Jan Žalman: Umlčený film*) 133
- Francesco Pitassio:** Catalogue of a New Wave Retrospective
(*Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60*) 137
- Petr Mareš:** Balagan: A New Journal of Slavic Drama, Theatre and Film 142

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 145
- The Czech New Wave: Article Bibliography (Miloš Fikejz) 149

Lexicon

- Jan Uhde:** *The Firemen's Ball* 159
- Jan Lukeš:** *The Joke* 163

88815

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10088815 *Národní filmový archiv*

FORMANOVĚ HOŘÍ, MÁ PANENKO

Milan Kundera

Imbecilita komerčních zájmů a nesmiřitelnost ideologického dogmatu, to jsou dvě zla ohrožující filmové umění. Když byla česká kinematografie hned po válce znárodněna, osvobodila se z moci prvního zla, a během šedesátých let se pomalu zbavovala druhého. V té krátké chvíli svobody (svobody relativní, ale tak vzácné na naší planetě) se narodila velká plejáda mladých českých filmařů. Měl jsem je všechny rád (byli to mí přátelé, mí spolužáci, později dokonce žáci), ale pro svůj humor, pro svého ducha demystifikace, Miloš Forman mi byl vždycky nejbližší.

Dnes, kdy konkrétní svět zmizel docela za svými interpretacemi, kdy události jsou vysvětleny ještě dřív, než se udějí, demystifikace se stala naší vášní. Forman ji prokázal hned od svých prvních začátků: přivlastnil si techniku cinéma-vérité, odmítal profesionální herce, a byl neobyčejně posedlý vším obyčejným. Jeho humor tryskal puklinou, která se otevřela mezi tím, co věci o sobě prohlašují, a tím, co opravdu jsou.

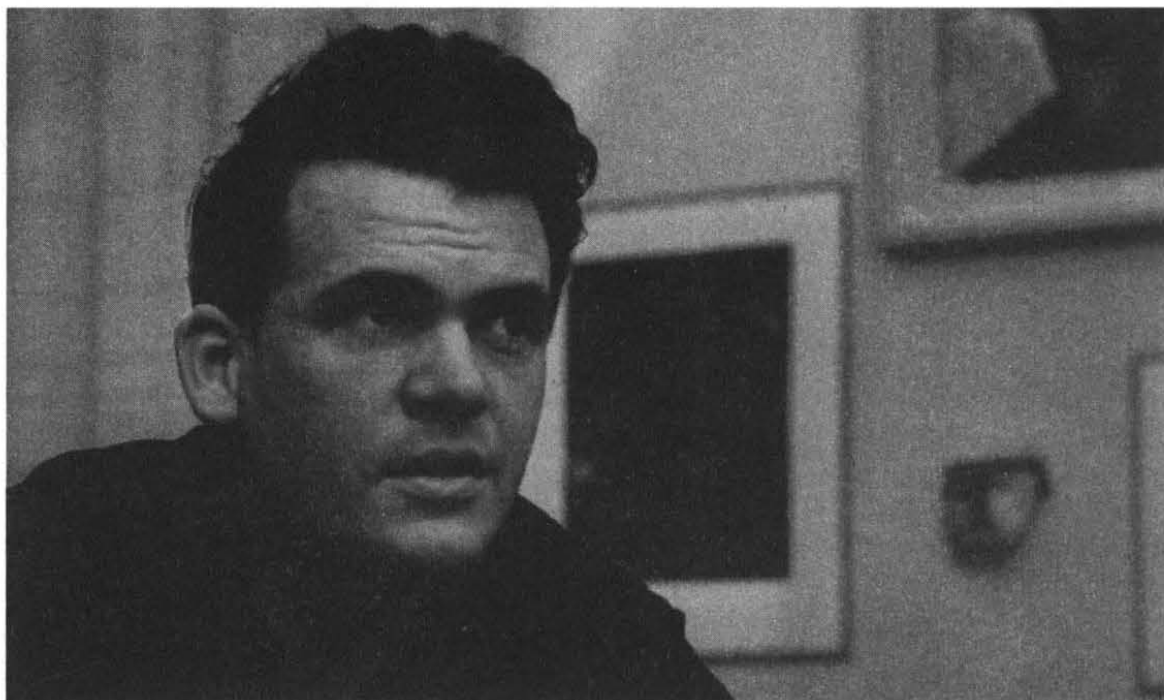
Často dostávám otázku, v čem vidím specifičnost pražského humoru. (Pražského? Jde spíš o celou střední Evropu, která dala našemu století čtyři mistry komična: Haška, Kafku, Musila, Ionesca...) V protikladu k duchu klasicismu, který rozděluje svět na hemisféru tragičnu a hemisféru komičnu, tento (pražský, chcete-li) humor neuznává žádné takové dělení. Nejde tedy ani tak o jiný humor, jako spíš o jinou koncepci světa, která považuje komičnost za neoddelitelnou součást *každé* lidské situace. Nic a nikdo není osvobozen od komična, které je naším osudem, naším stínem, naší útěchou a naším odsouzením. Forman nás o tom nenechá pochybovat ani vteřinu: *Hoří, má panenko*, poslední film, který natočil v Československu (1967), začíná rozmarným dialogem, v němž se probírá rakovina předsedy hasičů, a humor se stává nesnesitelný a nádherný ve chvíli, kdy jiný stařeček pozoruje svůj dům, který mu mizí v plamenech.

Samozřejmě, pro ty, kdo nejsou s to přijmout neslušná manželství komična se smrtí, s neštěstím nebo s láskou, humor Franze Kafky zůstane nepostřehnutý a humor Miloše Formana nepřijatelný a zlý. Tohle se ostatně o *Hoří, má panenko* říká (v Praze stejně tak jako v Paříži): proč zlomyslně zesměšňovat ubohé hasiče, ty prosté lidi, když by bylo třeba zaútočit na ty, co mají skutečnou moc?

Možná, že je to jen shoda náhod, ale nemohu si odpustit, abych ji neuvedl. V Kafkově *Zámku* jsou také hasiči, a také mají slavnost, a slavnost má také tragické následky, a hasiči jsou stejně jako u Formana směšní a uplácení z byrokratického myšlení – například když vylučují ubohého Barnabášova otce ze svých řad. Ani Kafka ani Forman nechtěli v ničem umenšovat slávu hašení ohně. Ale oběma se líbilo ukazovat chování institucionalizovaného, zbyrokratizovaného člověka (toho reprezentanta *par excellence* moderního lidstva) a ukazovat ho právě v podmínkách co nejvšednějších a nejsměšnějších, a právě na představitelích co nejpodřízenějších a nejnevinnějších.

Jestliže je Praha metropolí humoru, je příznačné, že je též jedním z nejtragičtějších evropských měst. Hašek napsal své veledílo smíchu, *Dobrého vojáka Švejka*, na krvavé téma války. *Hoří, má panenko* je tím komičtější, čím je smutnější, tím beznadějnější, čím je legračtější. A má v sobě navíc provokativní jednoduchost a suverénní neuctivost.

Otištěno v týdeníku Le Point 26. dubna 1976 pod názvem Les enfants de Kafka (Kafkovy děti). Z francouzštiny pro Illuminaci přeložil a novým titulem opatřil autor. „Název Kafkovy děti pochází zřejmě od redakce, nikoli ode mne. Nejsem tak zlomyslný, abych někomu přiděloval děti, o které nestojí,“ připojil k tomu ve faxu z 18. 9. 1995.



Milan Kundera v šedesátých letech

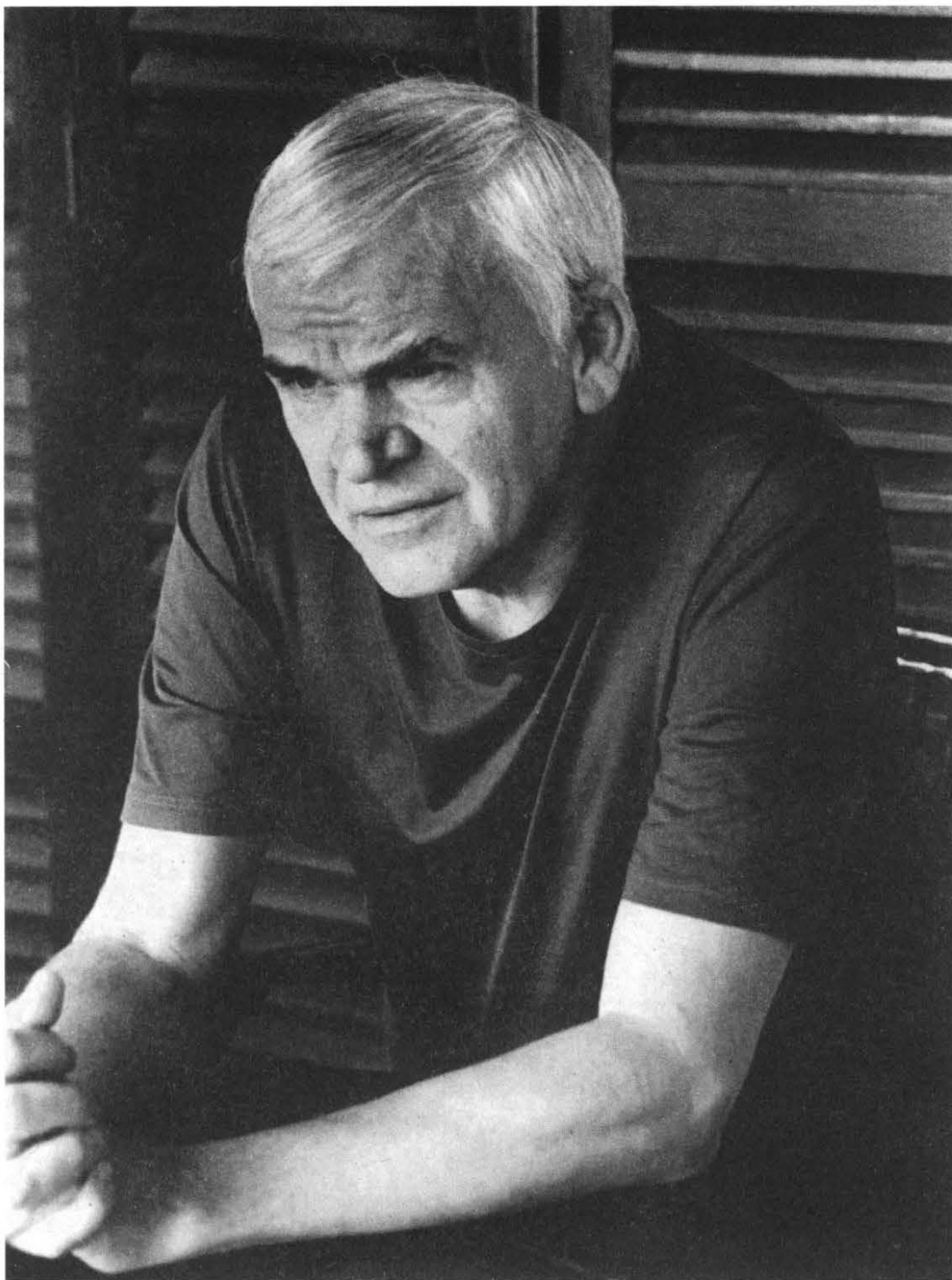
Foto Erich Einhorn

MŮJ PŘÍTEL JIREŠ

Milan Kundera

Měl jsem rád zfilmovanou *Nesnesitelnou lehkost bytí*? V žádném případě to nebyl můj film. Možná, že nebyl špatný, ale byl mi cizí; na příklad jeho erotika: ta žalostná monotónnost filmových orgasmů. Tyto dny je možno vidět v Paříži film, který po dvaadvaceti letech směl opustit trezor totalitní cenzury: Jirešův *Žert*. Je tam jediná erotická scéna: soulož Ludvíka a Heleny. Je to malý zázrak hutnosti: křížovatka, na níž se protínají všechny konflikty příběhu, na níž se koncentrují dějiny země. Ta soulož končí také orgasmem, ale nevidíme dvě nahá těla pracně se snažící vydávat směšné zvuky; vidíme oklamaného manžela, jak zpívá a v nadšení zvedá ruku. Jireš je mistr montáže a jeho *Žert* považuju za svůj. Čímž chci říct, že vše, co režisér přinesl mému románu, se mi líbí. Že jsem tím nadšen. Jireš považoval za zcela přirozené, že mu mám napsat scénář, takže za všechny vynechávky v románovém příběhu (velmi radikální vynechávky) nesu odpovědnost já sám. Vždycky jsem se chlubil, že se vyznám v matematice uměleckých děl: protože objem románu je nesrovnatelně rozlehlejší než trvání filmu, věděl jsem, že musím vynechávat, zjednodušovat, zhušťovat. Myslím, že se mi to podařilo. A Jirešovi, drahému příteli, kterého jsem již tak dlouho neviděl, se podařilo to ostatní: vybrat a řídit herce (znamenité herce), vytvořit atmosféru, dát filmu rytmický řád a střídat emotivní rejstříky s virtuozitou a maximální citlivostí. Je to tak vzácné, když romanopisec může bez nejmenší rezervy vzdát hold režisérovi, který mu zfilmoval knihu. Nechci propást příležitost, abych to udělal.

Nouvel Observateur 29. listopadu 1990, pro *Illuminaci* z francouzštiny přeložil autor.



V letech devadesátých
Foto Aaron Manheimer



Jaromil Jireš při natáčení Žertu (1968)
Foto archiv

Články

SLOVO NEVEZMU ZPĚT

Nerealizované scénáře šedesátých let

Jan Lukeš

*I kdybych žil sto let
slovo nevezmu zpět*

I.

Umělec a moc

Snad v každé kinematografii odhalíme vedle jejích dějin zjevných, tvořených konkrétními filmy, ještě jedny dějiny skryté, představované projekty, které z nejrůznějších důvodů zůstaly ve stadiu pouhé přípravy, zejména literární. Mohli bychom odhadnout, že vzhledem k finanční a technické náročnosti vlastní filmové výroby jsou tyto „druhé“ dějiny dokonce kvantitativně bohatší než dějiny filmů skutečně realizovaných. Proč, je nabíledni: literární příprava, počínaje námětem, přes synopsi a filmovou povídku až k literárnímu scénáři, představuje finančně pouhý zlomek nákladů na realizaci toho kterého projektu, jsou tu tedy dány předpoklady k variování látek, zkoušení a experimentování, které nakonec vůbec nemusí vyústit do výrobní fáze, pokud se látka neukáže jako dostatečně nosná.

V této zdánlivě zcela logické podmínce se ovšem také skrývá hlavní kámen úrazu na cestě látky k hotovému filmu. Probíhá vždy za konkrétních historických a společenských okolností, ve zcela určitém kontextu vkusových představ, o jejím výsledku rozhodují lidé s různou měrou odvahy k vymknutí se z kliše uměleckých i myšlenkových. Jako jeden krajní pól této vzájemné interakce mohli bychom označit systém hollywoodský, tak jak jej s vyhroceným sarkasmem zachytil ve svém filmu *Hráč* (The Player, 1992) Robert Altman. Vše se tu podřizuje diktátu komerčního úspěchu, k němuž směřuje mašinérie tak dokonalá a zvenčí intaktní, že i element zcela protikladný jejímu duchu je bez zjevnějšího násilí pohlcen, vysát, přizpůsoben jejímu řádu a poté nanejvýš bez skrupulí vyplivnut. Na pólu opačném stojí pak systém státně řízených kinematografií v totalitních režimech, kterému jednoznačné zaměření vtiskl už V. I. Lenin svým známým výrokiem „ze všech umění nejdůležitější je pro nás film“, akcentujícím především propagandistickou a ideologicky agitační funkci filmu.

Není divu, že v obou systémech je literární přípravě filmu věnována mimořádná pozornost: i tam, kde kritériem diváckého úspěchu jsou peníze, i tam, kde o úspěchu u mocných rozhoduje ideová „správnost“, je mnohočetný dozor nad konečnou podobou

scénáře naprostou samozřejmostí. Tím ovšem nechci tyto systémy nikterak navzájem připodobňovat, ani například zpochybňovat důležitou roli dramaturgické práce a spolupráce na námětech. Naopak, právě přítomná situace české kinematografie nás víc než přesvědčuje o nenahraditelnosti „druhých očí“, o potřebě odstupu a zpětné vazby, které spolupráce v týmu skýtá.¹⁾

Co ale potom platí verše, které jsem si jako moto vypůjčil z prózy Josefa Škvoreckého, podle kterých on sám nazval první verzi své povídky *Eine kleine Jazzmusik*²⁾ a které tu i mně slouží jako emblematické vyjádření základního tématu studie o nerealizovaných scénářích české kinematografie šedesátých let? Kde končí potřeba hledání společného kompromisu ve prospěch věci a nastává chvíle, kdy umělec už nesmí vzít své slovo zpět, protože by to znamenalo ústup z vlastního přesvědčení, degradaci uměleckého záměru, přizpůsobení se diktátu zvenčí, ať peněz nebo ideologie? Kde nastává ta chvíle, kdy i pod vnějším tlakem vznikají díla tomuto tlaku svým duchem přímo protikladná, kdy i „ve stínu svobody roste strom umění“, jak praví jedno přísloví? A jak rozlišit a poznat, co je v tomto věčném souboji pouhým taktickým ústupkem, vědomou ztrátou ve prospěch konečného zisku, a co je pragmatickou úlitbou, kalkulem podmíněným rezignací na uměleckou i občanskou morálku? Toho právě se chci na několika konkrétních případech dopátrat a pokusit se tak také povědět něco z oněch dosud skrytých dějin české kinematografie šedesátých let.

Povídka Josefa Škvoreckého ovšem už svým námětem i osudy³⁾ upozorňuje na to, že v obecném smyslu není problém, kterým se tu chci zabývat, zdaleka typický jen pro období vlády komunistického režimu u nás. Když byla na počátku roku 1959 zabavena, spolu s celým sborníkem *Jazz 58*, v němž měla vyjít, stalo se tak nepochybně i proto, že právě v jejím příběhu studentské jazzové kapely, která za okupace sehraje tragikomickou partii s nacistickou cenzurou, bylo možné hledat až příliš vyzývavé analogie k současnosti.⁴⁾ A když v ní od zpěvačky kapely Suzi Braunové slyšíme „sama sobě pro radost já / zpívám si hot“, víme zase, že je to parafráze známého hitu Inky Zemánkové (hudba: Kamil Běhounek, slova: Karel Kozel) *Ráda zpívám hot* (1939): „Bláznivě mi srdce v rytmu jazzu bije / Harlem v dálce synkopuje / z dlouhé chvíle sama sobě pro radost zpívám hot!“ Když přišla okupace, změnil se náhle ve druhém vydání skladby z roku 1940 pod tlakem cenzury název *Ráda zpívám hot* v název *Ráda zpívám z not* – „což byla kouzelně absurdní oprava, neboť třebaže se to rýmuje s „hot“, znamená to přesný opak zpívání „hot“.“⁵⁾ Není divu, že nacisté nazvali Čechy „smějícími se bestii“...

1) Nemohu v této souvislosti alespoň obecně neupozornit na to, co o těchto věcech říká scénaristický praktik světového formátu Jean-Claude Carrière ve své knize *Vyprávět příběh* (NFA, Praha 1995), např. v kapitole *Scenaristické historky*, s. 48 – 54.

2) Josef Škvorecký, *Eine kleine Jazzmusik*. In: *Sedmiramenný svícen*. Svaz protifašistických bojovníků – Naše vojsko 1964. Zde a dále cituji ze souboru Škvoreckého povídek z let 1946 – 1967 *Hořkej svět*, Odeon, Praha 1969, kde je povídka obsažena na s. 247 – 261.

3) Podrobněji o tom dále, nad scénáři Miloše Formana *Noty v kufru* a *Kapela to vyhrála* v kap. III.

4) Viz o tom podrobněji v mém článku: *Maléry s hudbou. Předběžné poznámky ke vztahu české poválečné literatury a moderní populární hudby*. „Iniciály“ 2, únor, březen 1991, č. 14 – 15, s. 37 – 39.

5) Josef Škvorecký, *Red Music*. In: J. Š., *Dvě legendy*. Primus, Praha 1990, s. 9 – 31, cit. místo s. 19. Srov. též Josef Kotek – Jaromír Hořec, *Kronika české synkopy 2. 1939 – 1961*. Supraphon, Praha 1990, s. 63, 181, 206.

Mohli bychom však jít ještě hlouběji do historie – třeba až ke Karlu Hynkovi Máchovi a jeho hrátkám s natvrdlým cenzorem páterem J. N. Zimmermannem, které vyvrcholily Máchovým výkladem *Máje* (1836): „...následující básně jest oučel hlavní slaviti májovou přírodou krásu“.⁶⁾ A připomenout si, jak scéna, v níž Máchův přítel Trojan představuje Zimmermannovi *Máj* jako dílo co do zbožnosti se rovnající vlastním páterovým spisům, působila ve filmu Františka Vlácil *Mág* (1987) před listopadem 1989: jako metafora obdobného blbství a samolibosti komunistických schvalovatelů kultury. Vůči moci přesahující většinou jejich možnosti našli si zkrátka Češi zvláštní druh sebeobrany, spočívající nikoli v přímém střetu s ní, ale v její trvalé potměšilé erozi, ve hře, na oko předstírající loajalitu, ve skutečnosti stále číhající na příhodný okamžik k zisku ve vlastní prospěch. Proto stejně jako v samotných českých pobělohorských dějinách najdeme jen málo příkladů otevřeného střetu s usurpující mocí, tak ani v českém umění se to zrovna nehemží hrdiny přímé akce. Najdeme-li přece nějaké, pak jsou většinou buď plodem jednostranné propagandy, anebo je jim určen předem jakýsi tragikomicky donkichotský osud – tak jako např. chudému rytíři Ryndovi ve filmu Hynka Bočana *Čest a sláva* (1968). Ve velkých dějinách, ovládaných často někým jiným, zabydlili se Češi se svými dějinami malými po svém a my se musíme spolu s Vladimírem Körnerem ptát, není-li to s nimi opravdu tak, jak v jeho románu *Lékař umírajícího času* (1984) soudí pobělohorští vítězové: „V té vaší slabosti je tolik síly, že přetrvá věky...“⁷⁾

Není pochyb: obdiv k výdrži přežít cokoli mísí se tu s ironickým despektem k puzení přežít jakkoli. Génus plebejské nezničitelnosti Švejk může pak současně sloužit jako nadčasový vzor české „vyčůranosti“, amébovitě bezcharakternosti, ochoty otočit se na obrotlíku a vzápětí podrazit. Sama hra s mocí má totiž svou zpětnou rezonanci, nezanechává „hráče“ netknutého: hrou je zasažen i on sám, často přímo korumpován, aniž by si toho vlastně všiml. Co pak záleží na nějakém slovu... Anebo záleží? Uvidíme.

II.

Lidice budou žít

Pět mužů

„Jednoho dne se ozval Miloš Forman a prý, co víš o Lidicích,“ začíná Jethro Spencer McIntosh, původním jménem Jiří Sehnal (1932), ve svých memoárech⁸⁾ pasáž o tom, jak společně s Milošem Formanem (1932) a Josefem Škvoreckým (1924) psali scénář filmu o Lidicích. Ani Škvorecký, ani Forman se však ve svých vzpomínkových knihách⁹⁾ o žádném podobném scénáři nezmiňují. Až teprve když jsem Josefa Škvoreckého požádal, aby svou účast na projektu potvrdil nebo vyvrátil, ukázalo se, že v zásadě popisuje McIntosh

6) *Literární pouť Karla Hynka Máchy. Ohlas Máchova díla v letech 1836 – 1858.* Odeon, Praha 1981, s. 14.

7) Vladimír Körner, *Lékař umírajícího času.* Čs. spisovatel, Praha 1984, s. 401.

8) Jethro Spencer McIntosh, *Z Holešova do Hollywoodu.* Panorama, Praha 1992, s. 153. O autorově minulosti a hodnotě jeho pamětí blíže: Jan Lukeš, *Vzlety a pády. Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu.* „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 144.

9) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu.* Horizont, Praha 1991; Miloš Forman – Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana.* Atlantis, Brno 1994.

genezi látky i její další osudy až do své emigrace v roce 1961 asi dost věrně.¹⁰⁾ A to i přes svůj neskrývaně ambivalentní vztah zejména k Formanovi, potvrzený pak i v jeho klíčové próze *JJV z Hollywoodu*.¹¹⁾

Za zcela nespornou můžeme na projektu považovat účast Formanovu a Sehnalovu: pod jejich jmény máme totiž k dispozici filmovou povídku s názvem *Lidice budou žít ze září 1960*.¹²⁾ Ta je ovšem označena už jako druhá verze, upravená „na základě sebraného materiálu a s přihlédnutím k připomínkám skupiny“. Kdy přesně nápad na zpracování lidické látky vznikl, tedy nevíme, ani které „nové dějové motivy jsou podrobněji rozepsány“ a které, přecházející z první verze, „jsou zestručněny“.¹³⁾ A ani na tom, z čí hlavy vlastně první popud k práci vzešel, se zúčastnění neshodují. Sehnal se sice zmiňuje, že se pokoušel kdysi Lidice napsat, ale ztroskotal, „protože z Lidic se žádný heroický kapitál vytlouci nedá“. Prvotní impuls k práci přisuzuje Formanovi a jemu také výslovně přičítá nápad, zpracovat látku jako nacistický propagandistický film. „Pocítil jsem dotek geniality,“ komentuje okamžik, kdy mu své pojetí Forman představil.¹⁴⁾ Mýlí se tedy Škvorecký, když se domnívá, že právě způsob zpracování látky si Sehnal neprávem přivlastňuje, nemýlí se však v tom, když ho přisuzuje Formanovi. Ten sám se ovšem podle Škvoreckého domnívá, že „nápad“ patří Sehnalovi...¹⁵⁾

A stejné nedorozumění jako s tím, zda se pod slovem nápad míní prostě látka, anebo už způsob jejího zpracování, je zřejmě i v pozadí údajné Škvoreckého účasti na scénáři. Podle Sehnala „scénář byl brzy hotov a Miloš přišel s tím, že bychom ke spolupráci mohli přitáhnout ‚Pepíka Škvoreckého‘“.¹⁶⁾ Ten však tvrdí, že s Formanem psal „nejvýš synopsi“.¹⁷⁾ Podle Sehnala Škvoreckého zásahem „kvalita prudce vyletěla nahoru“ a „ve skupině byli nápadem udělat film o Lidicích nadšeni. Jenže: hoši, vy chcete dělat jakoby nacistický instruktážní film? Vy jste se zbláznili! Ten film musí ukázat boj českého lidu proti fašismu! Pravý opak toho, co jsme chtěli. Miloš hned zasedl k psacímu stroji a v příběhu už nebyli Matějkovi a Navrátilovi, nýbrž Matka a Otec a měli Dceru a Syna. To nevádí, nebóooj, to je jen taktickéj ústupek!“¹⁸⁾

10) Josef Škvorecký, *Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála*, „Iluminace“ 8, 1996, č. 1, s. 51. O vyjádření jsem požádal i Miloše Formana, ten se mi však v dopise ze 17. 9. 1995 prozatím omluvil, že je příliš zaměstnán přípravami na svůj nový film, takže v „nejbližších měsících to nepůjde“. Opakoval jsem svou žádost ještě 27. 10. 1995 při zahájení formanovské přehlídky v pražském kině Lucerna, v její hektické atmosféře nechtěl ale zase Forman věc odbýt jen několika slovy. Podle Škvoreckého, který s Formanem o projektu hovořil v září 1995 na festivalu českého filmu ve Washingtonu, si ale ani on už prý na něj moc nepamatuje.

11) Jethro Spencer McIntosh, *JJV z Hollywoodu. Herecká povídka*. Český spisovatel, Praha 1995 [citovaný název druhé prózy je z obálky a titulního listu, v tiráži zní *Divadelní povídka*]. O knize viz: Jan Lukeš, *Amadeus, Jesenius, Sehnal*. „Nové knihy“ 19. 7. 1995, č. 28, s. 1.

12) Miloš Forman – Jiří Sehnal, *Lidice budou žít (Trestní akce)*. Filmová povídka. Září 1960. 30 stran, sbírka scénářů NFA č. 2279. Strojopis je na titulní straně tužkou označen jako „placený sběr“.

13) Tamtéž, s. 2.

14) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 154.

15) Josef Škvorecký, čl. cit. v pozn. 10, s. 51.

16) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 154.

17) Josef Škvorecký, čl. cit. v pozn. 10, s. 51.

18) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 154, 155 – 156.



Jiří Sehnal v padesátých letech, pravděpodobně ještě za studií na DAMU (1951 – 1953)

Foto archiv

Tato pasáž Sehnalových vzpomínek nejen že explicitně vztahuje látku o Lidicích k našemu tématu, ale konečně také dovoluje časové ukotvení její geneze: právě verze filmové povídky, kterou máme v ruce, obsahuje totiž dvě postavy pojmenované tak, jak je uvádí Sehnal: Matka a Otec. Můžeme tedy vyslovit hypotézu, že snad první verze, kterou postrádáme, byla ta, na níž se podílel také Škvorecký a jí patrně ještě předcházela původní text Sehnalův a Formanův, ať už v rozsahu synopse či povídky. Kdy však práce na něm započala a čím byla motivována? A proč pozdější spolupráce Škvoreckého zůstala utajena?

Sehnal klade vyprávění o práci na Lidicích mezi vzpomínky na svou účast v hrách Jiřího Suchého *Kdyby tisíc klarinetů* a *Taková ztráta krve* v Divadle Na zábradlí, tedy mezi léta 1958 a 1959. Forman tvrdí, že se se Škvoreckým poprvé viděl krátce po jeho skandálu s románem *Zbabělci* (1958),¹⁹⁾ někdy po počátku roku 1959. A Škvorecký si sice na Formana vzpomíná ještě z Náchoda, jejich seznámení popisuje však až v souvislosti se scénářem podle své povídky *Slovo nevezmu zpět* – i když ten se také začal rodit už v této době.²⁰⁾ Zdá se tedy, že práce započala v roce 1959, nejpozději do jeho konce. Forman měl v té době za sebou podíl na scénáři k filmu Martina Friče s Oldřichem Novým *Nechte to na mě* (1955), utajený podíl scenáristický na filmu Alfréda Radoka *Dědeček automobil* (1956), za který získal také post asistenta režie i hereckou roli, a námět a podíl na scénáři k filmu Ivo Nováka *Štěňata* (1957). Byl členem týmu, který připravil první (1958) i druhý (1960) program Laterny magiky, když však byl v květnu a červenci 1960 odvolán z vedoucích funkcí v Laterně magie Radok, stihl krátce na to stejný osud i jeho.²¹⁾ V krutě zastaveném rozletu mohl být film o Lidicích dobrým východiskem z nouze, v němž se spojovaly osobní reminiscence Formanovy na smrt nevinných rodičů za okupace s tématem, které na první pohled mohlo dostat zelenou.

V roce 1959, při genezi látky, hrálo ovšem asi hlavní roli něco jiného: záměr zobrazit lidickou apokalypsu v nezaujatě dokumentaristické poloze, působivé především chladem smrtící mašinérie, úřední pečlivostí prováděného zásahu. Zásahu absurdního svou vědomou nesmyslností i některými průvodními jevy, o to však hrůzněji vyjevujícího povahu disciplinovaně vraždící moci. Takový záměr nepochybně konvenoval i Sehnalovi, který se okupační a válečnou tematikou inspiroval prý už ve svých školních scénářích *Konec a Sbohem, deštivé město*²²⁾. S Formanem se znal asi od roku 1953, ze školního vojenského soustředění, pak na jeho popud dostal roli ve *Štěňatech*, nejpozději od filmu *Nechte to na mně* však zřejmě začal poněkud žárlivě konfrontovat „zjev neprorazitelnosti, který mě pronásleduje už přes třicet let“ s Formanovou schopností pracovat „jako nádeník v cizím kamenolomu“, která způsobila, že „nakonec přece skončil jako slavný sochař“.²³⁾ Spojenectví s obratnějším vrstevníkem a podle Sehnala i poněkud nezaslouženým dítkem štěstěny zdálo se mu asi dobrou cestou k proražení vlastní smůly. A Škvorecký? Také na něj se smůla v té době jen lepila: od počátku roku 1959 běžela kampaň proti jeho *Zbabělcům*, v níž byl román označen za „políček živým i mrtvým“ (Václav Běhounek), za „červivé ovoce“ (Josef Rybák) a „živočichopis pásků“ (Jan Nový).²⁴⁾ Souběžně byl zabaven sborník *Jazz 58* i s jeho povídkou *Slovo nevezmu*

19) Miloš Forman – Jan Novák, kn. cit. v pozn. 9, s. 100.

20) Josef Škvorecký, kn. cit. v pozn. 9, s. 83n.

21) Zdeněk Hedbávný, *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha 1994, s. 264 – 282, 380 – 381. Srov. též: Miloš Forman v kn. cit. v pozn. 9, s. 98 – 99; Jan Lukeš, *Formanovské proměny*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s. 135 – 139; Jan Lukeš, *Tři pokusy o lidský osud*. „Iluminace“ 7, 1995, č. 2, s. 157 – 162.

22) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 114 a 143.

23) Tamtéž, s. 136.

24) Srov.: Ilja Matouš, *Bibliografie Josefa Škvoreckého I. – doma*. Společnost Josefa Škvoreckého, Praha 1990, s. 62 – 64; *Zbabělci... a co bylo potom*. Uspoř. Michal Příbáš, Společnost Josefa Škvoreckého, Praha 1992.

zpět, takže se Škvorecký v té chvíli stal veřejně nejproskribovanějším uměleckým tvůrcem u nás.

Ne na dlouho: od 22. února do 1. března 1959 proběhl v Banské Bystrici I. festival československého filmu a na konferenci, konané v jeho rámci, bylo do podobné klatby uvrženo zase několik filmařů i se svými filmy.²⁵⁾ Není tedy divu, že v takto houstnoucí atmosféře bylo nemyslitelné, vyrukovat se Škvoreckým jako přímým podílníkem na filmové povídce, přestože právě jeho účast dodala asi látce potřebnou věrohodnost: „Můj ‚nacismus‘ byl knižní, jeho prožitý a zažitý,“ dodává Sehnal k hodnocení Škvoreckého přínosu, které jsem už citoval. Škvorecký vskutku musel po *Zbabělcích* platit za „specialistu“ na okupační období a krom toho se spoluprací zřejmě sám vnitřně bránil před ataky zvnějšku – konec jí však učinil hned následující rok 1960, kdy onemocněl žloutenkou, čtyři měsíce strávil v nemocnici v Motole a pak ještě půl roku doma.²⁶⁾

Zdá se tedy být i těmito vnějšími důkazy potvrzené, že druhá verze povídky *Lidice budou žít* je táž, o které mluví Sehnal. Zbývá tedy otázka, zda v ní opravdu došlo k tak podstatným ústupkům, jak naznačuje. Bohužel nemáme s čím srovnávat, můžeme však vyjít ze Sehnalova tvrzení, že zatímco skupina si přála ve filmu „ukázat boj českého lidu proti fašismu“, autoři chtěli „pravý opak“. To může ovšem znamenat dvě různé věci: buď že film měl zachytit osudově náhodnou oběť vybrané skupiny lidí, kteří se moci nijak neprotivili, anebo že měl poukázat na to, že moci se příliš neprotivili Češi jako celek.

Sama povídka se kompozičně rozpadá na dvě symetrické části. První, vycházející z tehdy dostupných pramenů o lidickém případu, zejména z výslechových protokolů z procesu s K. H. Frankem a s příslušníky kladenského gestapa, zachycuje postupně se zužující pátrání po pachatelích atentátu na Heydricha a fatálně pracující systém strachu směrem nahoru, který do centra pozornosti gestapa přivede přes záletného chlubila Milana a jeho naivní milenkou Aničku Maruszákovou právě Lidice. Ty ovšem zatím nic netuší, paralelně s obrazy vyšetřování autoři exponují idylický život vesnice a v ní zejména sedmičlenné rodiny Otce a Matky. První polovina povídky končí scénou promítání instruktážního šestnáctimilimetrového filmu, zachycujícího metodiku „trestní akce proti partyzánské obci“, před jednotkou, která má provést podobný zásah druhý den v Lidicích. Formanův záměr, o kterém se zmiňuje Sehnal, se tedy měl realizovat v podobě filmu ve filmu, předznamenávajícího se vším osvětovým praktikismem, co se bude dál odehrávat.

Druhá část, zachycující vlastní akci v Lidicích, začíná další zlomyslností moci: velením je pověřen důstojník, který předtím vedl ve vesnici vyšetřování a dospěl k názoru, že o její spojitosti s atentátníky neexistuje žádný důkaz. A poté vstupuje do hry ještě jednou prvek filmu ve filmu – k akci je povolán český kameraman, který ji má zdokumentovat. Zlověstné čekání německých vojáků na ranní přepad obce se prolíná s minidramatem Otce a nápadníka jeho dcery Mařky Franty – zahrán ze stodoly od Mařky, ujede Franta, který pochází z Kladna, z vesnice a pozoruje, co se bude dít. Napětí před vpádem do vesnice mělo ve filmu gradovat záběry konfrontujícími vojáky na nákladních autech se

25) Srov. např. Zdeněk Štábl a, *K poválečnému vývoji v kinematografii*. In: *Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Filmový sborník historický 4, Národní filmový archiv, Praha 1993, s. 13 – 20, cit. místo s. 15.

26) Srov. Josef Škvorecký, *Jak jsme s Honzou Zábranou psali dějiny Československa*. „Západ“ 1990, č. 4, s. 17 – 23; též „Danny“ 1990, č. 4 – 5, s. 29 – 49.

spícími slepicemi v kurníku, tváří esesmanů hledících k Lidicím a kokrhajících kohoutů. Pak začíná trestní akce, kopírující v reálu vše, co bylo vidět v instruktážním filmu. Úděs obyvatel kontrastuje s veselostí německého štábu, který se nechává na památku filmovat a pouští si na gramofonu zabavené lidové písničky. Rodina je rozdělena, muži shromážděni v Horákově statku, tam se však jednomu z nich, Zdeňkovi, podaří ukrýt a přežít následující popravování. Tak se mj. dostává ke slovu motiv, který se podle Sehnala Formanovi nejvíc líbil a který se absurdně prolíná až k samé pointě:²⁷⁾ gestapák, který má na starosti soupis mužů, se nemůže dobrat jejich správného počtu a hrouť se zoufalstvím, jak to narušuje jeho smysl pro pořádek. Chybějícího muže mu nejprve nahradí Franta, který se do Lidic vrátí a prohlásí se za jejich obyvatele. Pak však přinesou skutečně chybějícího muže – dědu, který zemřel předchozí noc. Jeden tedy naopak přebývá, když však sečtou muže ve sklepě, zase nepřebývá, protože nepočítali Zdeňka. Ten je objeven a zastřelen až v závěru, ve fascinující scéně, kdy se doposud jen pasivní kamera stává aktivním svědkem vraždy, zatímco gestapák bledne, že má opět mrtvolu navíc...

Jak je vidět, dokázali autoři stupňovat účinek příběhu dosti nekonvenčně, s jakýmsi černým humorem, přitom však s pronikavým zaostřením právě na to podstatné: na vykořeněnou emocionalitu, dojmající se více nesouladem v číslech než lidskými životy pod těmi čísly zmařenými. Neotřelost jejich vidění však o to víc kontrastuje s několika závěrečnými scénami, v nichž zemi osvobozuje Rudá armáda, lidé se vracejí domů, nacisté včerejší i dnešní se cítí nevinní, Matka se setkává se svou dcerou a zatímco předtím stoupal černý dým nad Lidicemi a pak nad Hitlerovým hlavním stanem, teď sice také „nad Kladnem stoupá k obloze černý dým“, ale „jako symbol tvořivé lidské práce“... Možná to jsou ta místa, která se Sehnalovi nelíbila – a právem –, těžko je však s předchozím textem spojovat jinak, než právě jejich účelovostí, potřebou mít v povídce také něco ideologicky explicitního, čím se vlk nažere a koza zůstane celá. A také něco, co by alespoň na závěr dávalo smysl proklamativnímu názvu *Lidice budou žít*.

Rozhodně tedy nešlo o nějakou demýtizaci českého protifašistického odboje, také ovšem v povídce nenajdeme snahu o umělou heroizaci a patos. S tím, stejně jako s mnohem větší měrou ideologicky podložené aktualizace se setkáme až v další variantě látky pod názvem *Pět mužů* (*Lidice*), pod níž jsou jako autoři podepsáni Miloš Forman, Ján Kadár (1918 – 1979), Elmar Klos (1910 – 1993), Wolfgang Kohlhaase (1931) a Jiří Šiktanc.²⁸⁾ Podle Sehnala projevíli Kadár s Klosem – mj. i oni si za svůj film *Tři přání* (1958) vysloužili v Banské Bystrici distanc – zájem o látku hned po jejím přepracování do popsané podoby, jeho vlastní spolupráce s nimi skončila však, když někdy na počátku roku 1961 emigroval. Do společného scénáře prosazoval prý scénu s jedním z účastníků vyhlazení Lidic, který se po válce přihlásil jako svědek v procesu s K. H. Frankem, byl tu zatčen, odsouzen k trestu smrti a popraven, Kadár však měl prohlásit, že něco takového do příběhu nebudou míchat.²⁹⁾ Dlužno ovšem dodat, že jiné ideologické aktualizace vešly do tex-

27) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 153.

28) Miloš Forman – Ján Kadár – Elmar Klos – Wolfgang Kohlhaase – Jiří Šiktanc, *Pět mužů* (*Lidice*). Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Miloš Brož – Karel Feix. Zář 1961. 118 stran, sbírka scénářů NFA č. 2115. Viz též P. S. za tímto článkem.

29) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 156 – 158.

tu, který má tentokrát už opravdu podobu literárního scénáře, docela bez námahy. Také ale asi bez přičinění Miloše Formana: Sehnal se zmiňuje, že Forman, na rozdíl od něho, nad účastí Kadára a Klose „zuřil“, protože chtěl budoucí film režírovat sám. Co platí o režii, dá se jistě říci i o scénaristické přípravě: v obou směrech se oproti renomované dvojici, byť právě také stranicky trestané, ocitl Forman nepochybně v podřízené roli.

Hlavní změna oproti předchozí filmové povídce spočívá v tom, že co tam bylo pouhou rozpoznatelně neústrojnou úlitbou ideologickému dohledu, stalo se ve scénáři *Pět mužů* základním principem organizace látky. Nemáme už před sebou dokumentaristicky sledovaný průběh „trestní akce“, působivý právě mluvou holých faktů, nýbrž mnohonásobně komentovanou a ideologicky interpretovanou událost, jejíž zacílení je v prvním plánu užitek politické. Tak úvodní tři obrazy nás přivádějí nejprve do současných, obnovených Lidic, jejichž mírový život je konfrontován v rozhlasovém zpravodajství s projevy nedůsledné denacifikace a pokračující militarizace ve světě. Vzápětí se ocitáme na vzpomínkové slavnosti, během níž filmový reportér pořádá mezi internacionálními účastníky anketu na téma, co pro ně znamená jméno Lidice. Autoři se tu při tom nebojí pracovat s názory už v jejich době tak banálními, až to udivuje: „– Ja, wissen Sie – Lidice – das ist für mich ein Symbol. Nie wieder Krieg!“³⁰⁾ Možná měl právě tak být vlastní příběh Lidic postaven do kontrastu s tím, v jaké zbanalizované podobě zůstal v myslích lidí, bohužel však mezi oficiální propagandou a tím, jak problém exponují autoři, neexistuje téměř žádný rozdíl.

Podobně v závěru, v obrazech 52 až 55, staví scénář na bezprostřední konfrontaci lidického případu se současností. Místo vyhlazování Lidic měl tu být divák svědkem vyhlazování arabské vesnice francouzskou cizineckou legií, inspirovaného zjevně právě aktuálními událostmi francouzsko-alžírského konfliktu. Jak se praví v úvodní poznámce, konečná podoba této „závěrečné povídky“ měla být při přípravách filmu „konzultována se zahraničním (alžírským nebo francouzským komunistickým) autorem“ včetně přechodů z Lidic do ní a zpět. Akce v arabské vesnici měla být podkreslena komentářem z instruktážního filmu, který je také v *Pěti mužích* předveden německé jednotce před vlastním vpádem do Lidic. Příběh Františka, který se dobrovolně kvůli své dívce vrátí do vesnice, je přenesen sem, do arabských reálií, stejně jako postava kameramana, který události natáčí a je se svou kamerou svědkem vraždy chlapce, jenž přežil hromadné popravy. Film v kameře dojde přesně v okamžiku výstřelu a kameramanovi stéká z oka slza, jako by v odpověď na tvrzení německého důstojníka při nočním čekání před Lidicemi, že „objektiv kamery, ten je studený jako psí čumák. Ten zaznamená všechno věčně, věčně, bez moralizování. Bez krtčí perspektivy. Je otřásající ve svém očitém svědectví.“³¹⁾ Obrazy 56 až 58 vracejí pak dějiště do současných Lidic, s mementem, že „život je krátký, svět krásný a že člověk ani neví jak...“³²⁾

V protikladnosti citovaného útržku z dialogu o poslání filmu jako „toho pravého dějepisce pro naši epochu“, jak tvrdí německý důstojník, a scény s kameramanem v arabské vesnici, tkví podle mého soudu podstata posunu látky od povídky ke scénáři.

30) Scénář citovaný v pozn. 28, s. 5.

31) Tamtéž, s. 78.

32) Tamtéž, s. 118.



*Elmar Klos (vlevo) a Ján Kadár s hlavními představiteli svého filmu Obžalovaný (1964),
Vlado Müllerem (vpravo) a Jiřím Menzelem (zády)*

Foto archiv

Původní Formanovo a Sehnalovo pojetí „otrásajícího očitého svědectví“ bylo tu z domněnky, že to je přístup příliš „studený“ – a patrně i nedostatečně politicky podkovaný – doplněno soustavným komentářem, vtahujícím historickou událost do aktuálního kontextu ideologické konfrontace rozděleného světa. Proto se po úvodních třech obrazech ocitáme ve filmové projekci, v níž pět mužů (právník a politik, kriminalista, historik, žurnalista a básník, kameraman) před filmovým plátnem komentuje, každý z hlediska své profese, průběh událostí od Heydrichova nástupu do funkce říšského protektora až k rozhodnutí o zničení Lidic. Film by tím získal asi na obrazové zajímavosti, připomínající zejména v úvodních vstupech politikových princip komunikace filmového obrazu a živého herce v Laterně magice, na jejímž druhém programu vedle Formana spolupracovali i Kadár s Klosem. Jenže právě v této části se také projevují nejmasivnější účelová přizpůsobení látky, když je tu např. Heydrich přímočaře srovnáván

se současným západoněmeckým kancléřem Konrádem Adenauerem či ministrem Seebohem.

Dokonce tu existuje i jakási přímá úměra mezi použitím těchto obsahově propagandistických prvků a formálním ozvláštněním: zatímco v politikově partu, který se těmito aktualizacemi jen hemží, pozorujeme snahu o mnohem větší vynalézavost v náznaku konfrontačních prostrhů a obrazových metafor (např. skandování po Heydrichově projevu, prostřihávané detaily dýky a kyje z Platzerových soch nad vstupen do Pražského hradu), později látka obrazově chudne, místy se zcela vytrácí princip komentovaného filmu ve filmu a děj se rozvíjí přibližně v intencích předchozí povídky. V partu kriminalisty je ovšem mnohem více místa věnováno nešťastnému vztahu Aničky Maruszákové k podvodnému milenci, historik vtahuje zase do děje „historickou nutnost“ a výpovědi lidických žen, které přežily, básník fabuluje na téma totožnosti 173. nezjištěné lidické oběti a rozvíjí v povídce naznačený příběh Františka a Mařky. Není pochyb, že střídáním úhlu pohledu jednotlivých komentátorů by se býval děj postupně vymaňoval ze svého ideologického zaostření a dospěl by až k obrazu protektorátní každodennosti, rázem vyrvané z kořenů. Tento závěrečný akord se ovšem pojetím znovu vrací k tónům udaným v začátku a nad výmluvným obrazem zkázy nevinných tak definitivně vítězí politický pamflet. Příznačná je v tomto smyslu především absence oné tragikomické scény přepočítávání lidických mužů...

Proč scénář *Pět mužů* nedospěl až k realizaci, když by v popsané podobě byl zejména pro Kadára a Klose tím nejprůkaznějším dokladem jejich ideové „nápravy“, o tom můžeme zatím jen spekulovat. Ostatně ani nevíme, nenásledovala-li po něm ještě nějaká další verze. Možná sami autoři nakonec cítili takové pojetí látky jako neúnosné. Svědčil by pro to fakt, že v téže době pracovali Kádár a Klos také na scénáři podle románu Ladislava Mňacha *Smrt sa volá Engelchen* (1959) – literární scénář k němu byl hotov už v březnu 1961³³⁾ – a film, který pak podle něj s názvem *Smrt si říká Engelchen* (1963) natočili, se podobným násilným aktualizacím vyhýbá. Přitom motivem osudu Ploštiny, obce na moravsko-slovenském pomezí vypálené nacistickým komandem, se lidickému námětu velmi blíží. S jedním podstatným rozdílem: Ploština partyzány skutečně ukrývala, takže v jejím tragickém konci leží i prvek aktivního rozhodnutí. Drama viny se tu zčásti přesunuje i na partyzánský oddíl, který osadu opustil, což se nakonec jeví jako kacířtější pohled, než jaký mohl skýtat obraz zániku zcela nevinných Lidic. Přesto jako by se potvrzoval Sehnalův názor, že „Lidice jsou nezpracovatelné“.³⁴⁾ Možná ale jsou jenom dodnes z piety tabuizované...

III.

Noty v kufru

Kapela to vyhrála

Také Miloš Forman měl v době práce na lidickém námětu v ohni nejméně ještě jedno želízko – filmový projekt podle povídky Josefa Škvoreckého *Slovo nevezmu zpět*. O jejích

33) Šárka Bartošková, *Český film 1960 – 1965 I. Filmografie*. Filmový ústav, Praha 1966, s. 163.

34) Jethro Spencer McIntosh, kn. cit. v pozn. 8, s. 158.

osudech už něco víme, hojně se o nich v souvislosti s jejím rozpracováním do podoby scénáře zmiňují Škvorecký i Forman ve svých vzpomínkových knihách,³⁵⁾ Škvorecký i jinde. Ale teprve jeho nové vyjádření v tomto čísle *Iluminace* ukazuje ve srovnání se samotnými dochovanými scénáři *Noty v kufru*³⁶⁾ a *Kapela to vyhrála*,³⁷⁾ že paměť může opravdu klamat a že věci se ve skutečnosti mohly odehrát ještě jinak, než jak je mají přímí aktéři událostí zafixovány.

Nesrovnalosti jsou už ohledně započetí práce na látce a délky jejího trvání. Forman tvrdí, že pracovat na ní začali v době jeho účasti na prvním programu *Laterny magiky* (1958), Škvorecký ji naopak klade až do souvislosti se zabavením sborníku *Jazz 58*, což bylo, jak víme, počátkem roku 1959 – Forman si prý jeho povídku přečetl v některém ze zachráněných výtisků a přišel ho požádat o to, zda by podle ní mohl napsat scénář, když zatím totéž nejde se *Zbabělci* (podivné ovšem je, že povídka na tom byla v tu chvíli naprosto stejně, jako román – na to Forman opravdu ve svých pamětech už zapomněl). Škvorecký svolil a dali se společně do práce – ale kdy a jak dlouho jim to trvalo? Forman definitivní prezidentský zákaz scénáře časově vůbec neupřesňuje, Škvorecký ho ve svých vzpomínkách doprovází údajem „To se psal rok 1961; Laternu magiku postihly zásahy shora“. Jenže my víme, že tu postihly zakazy přesně o rok dříve, takže pseudonymním psaním revuálních burlesek pro pražskou Alhambru, jak vzpomíná Škvorecký, se musel Forman začít živit už v roce 1960. Tehdy se mu také rozpadlo manželství s Janou Brejchovou a navíc musel předělávat filmovou povídku *Lidice budou žít*: „[...] nemohl jsem se dostat k žádnému filmu. Poprvé v životě jsem se cítil jako naprostý ztroskotanec [...]“³⁸⁾ A Škvorecký v té době zase ležel se žloutenkou...

Buď tedy první verze scénáře podle Škvoreckého povídky vznikla ještě v roce 1959, nejpozději do začátku roku 1960, anebo naopak až někdy od konce roku 1960. Pak by se ale zase celý proces přepisování scénáře od jedné verze ke druhé musel odehrát během necelého půdruhého roku, když *Noty v kufru* nesou dataci září 1961 (stejně jako scénář *Pět mužů*, zapamatujme si to) a *Kapela to vyhrála* duben 1962. Pozoruhodné na tom je, že pořadí scénářů je právě opačné, než jak si na ně vzpomíná Škvorecký, a že změny, ke kterým mělo podle něj pod tlakem dramaturgie dojít, v nich nelze téměř vysledovat („stonožka“ mužů nesoucích trup letadla není ani v jednom z nich, v žádném nemizí z děje studentská jazzová kapela a nevyskytuje se místo ní symfonický orchestr či jen dechovka, nikde se neztrácí hudební a komediální povaha látky). Jak jsem se snažil doložit v komentáři k edici ukázek z obou scénářů,³⁹⁾ ani nové ideové zatížení druhého scénáře motivem účas-

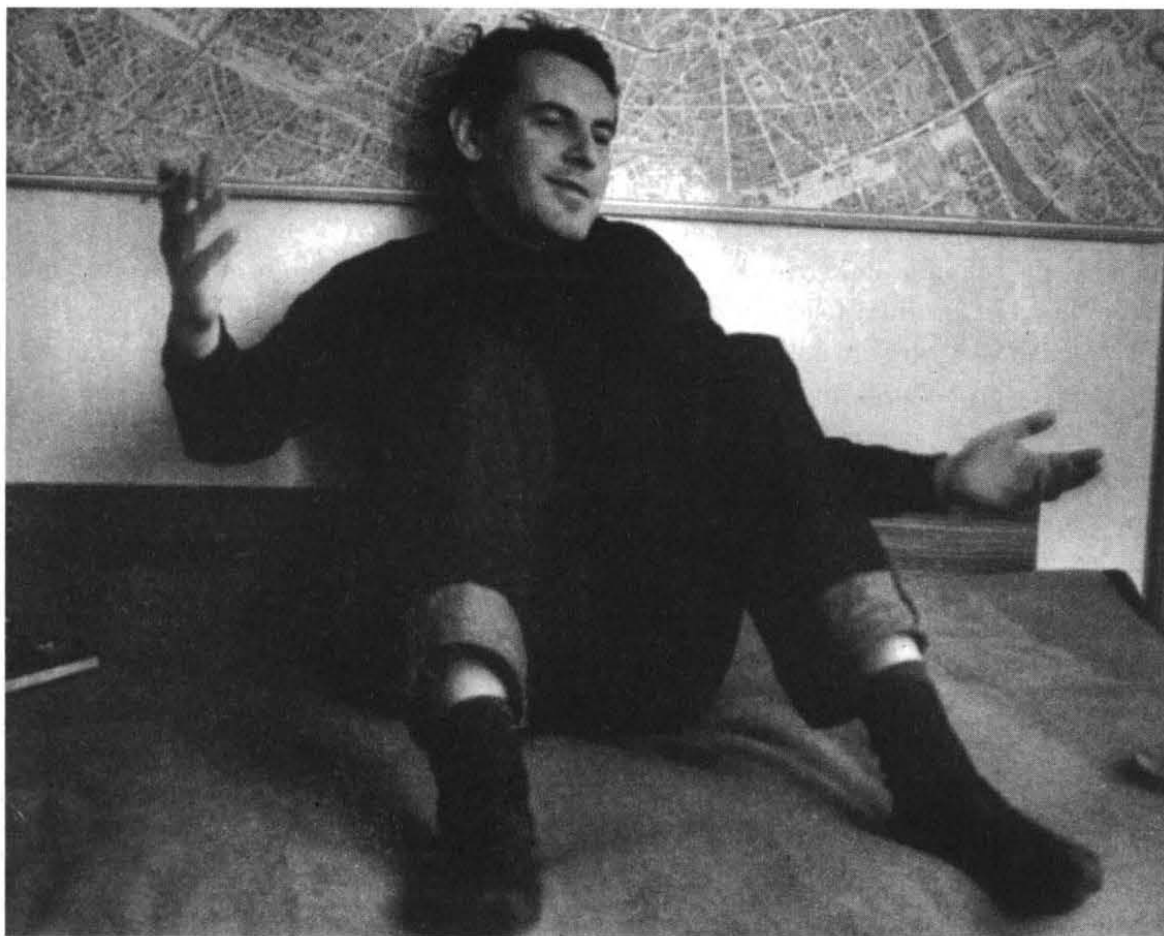
35) Josef Škvorecký, kn. cit. v pozn. 9, s. 83 – 88, Miloš Forman – Jan Novák, kn. cit. v pozn. 9, s. 100 – 101.

36) Miloš Forman, *Noty v kufru. Protimilitaristická hudební komedie na motivy z povídky J. Škvoreckého*. Literární scénář. Filmové studie Barrandov. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor. Září 1961. 159 stran, sbírka scénářů NFA č. 1718.

37) Miloš Forman, *Kapela to vyhrála (pracovní název). Protifašistická hudební komedie na motivy povídky J. Škvoreckého „Eine kleine Jazzmusik“*. Literární scénář. III. verze. Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor. Duben 1962. 135 stran, sbírka scénářů NFA č. 2259.

38) Miloš Forman, kn. cit. v pozn. 9, s. 101.

39) Jan Lukeš, *Scénáře Miloše Formana podle povídky Josefa Škvoreckého Slovo nevezmu zpět (Eine kleine Jazzmusik)*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 1, s. 101 – 102.



Miloš Forman v roce 1966, kdy už měl za sebou režii Konkursu (1963), Černého Petra (1963) i Lásek jedné plavovlásky (1964 – 1965) a v Čechách na něj čekal poslední film, Hoří, má panenko (1967).

Foto Erich Einhorn

ti totálně nasazených studentů na sabotážní akci nemá za následek jakoukoli změnu žánrového vyladění, ani úbytek komediálního náboje, spíše naopak.

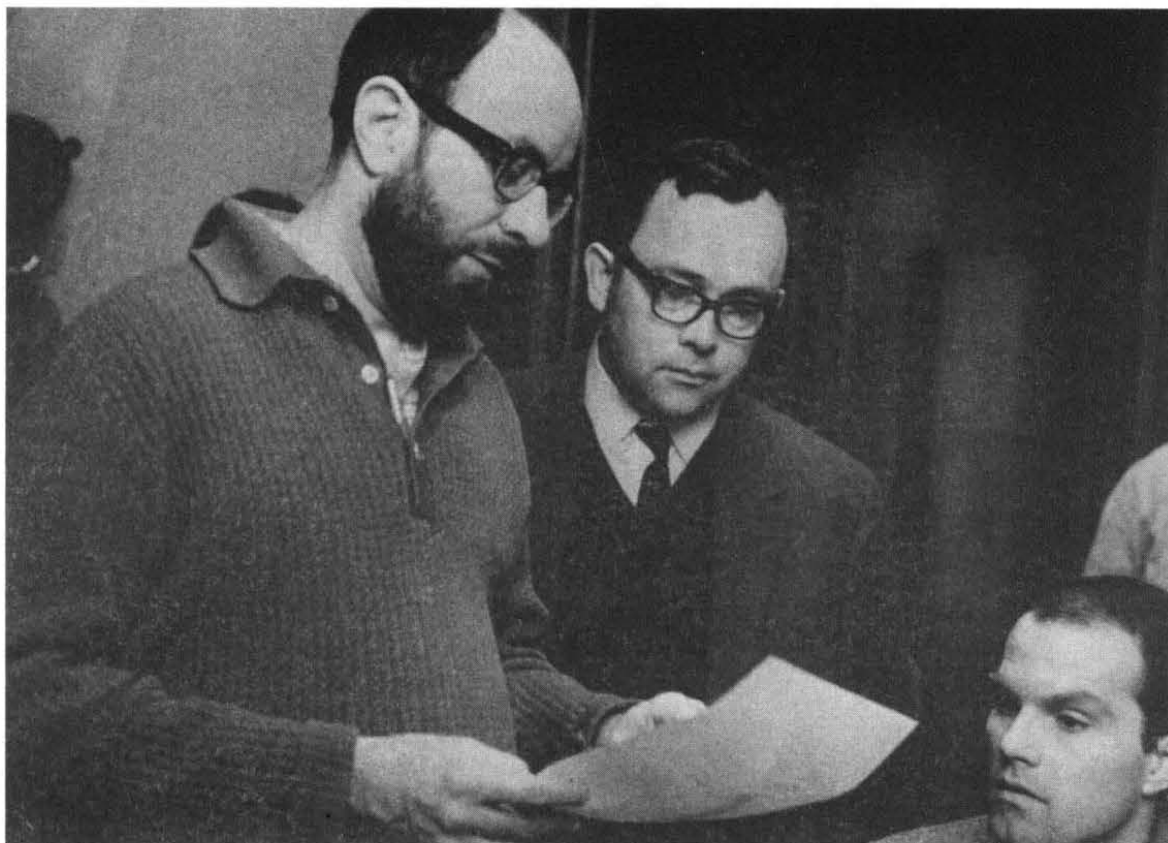
Ukázky samy jsou dosti přesvědčivé, soustředím se proto na vymezení nejpodstatnějšího rozdílu obou textů, který edice nepostihuje a který nám také snad pomůže definitivněji určit, odkud kam se látka vyvíjela. S ohledem na dataci je už jasné, že *Noty v kufru* předcházely před scénářem *Kapela to vyhrála*, nevíme však, zda jsou verzí první či druhou. Protože však oba autoři tvrdí, že se v konečné fázi dostali vlastně zase zpátky ke svému původnímu pojetí, lze mít za to, že *Noty v kufru* představují verzi druhou, kterou se snažili vyjít vstříc dramaturgickým připomínkám. Nikoli však tak, jak si na to sami vzpomínají, nýbrž v naprosto stejném duchu, v jakém se v téže době Kadár s Klosem a Formanem snažili zaktualizovat a zpolitizovat lidický příběh – zarámováním příběhu svého do kontextu současných poměrů v západoněmeckém bundeswehru. Proto také je tady jejich komedie v podtitulu charakterizována jako „protimilitaristická“: příběh z války o studentské kapele a zjazzované písni Maršál Buďonyj má své bezprostřední pokračování v přítomnosti („noty v kufru“) a spěje k důkazu, že současný západoněmecký režim (Adenauer) je stejně militantní jako ten nacistický a že má dokonce ve svých službách

jeho bývalé prohnilé exponenty (generál von Blödeheim, otec a syn Hüsseovi). Na rozdíl od *Pěti mužů* neproniká však tato idea dál, než právě jen na začátek a konec scénáře, zatímco jeho vlastní příběh žije samostatně, bez dalších aktualizací a paralel. Lze proto oprávněně soudit, že tak jako v případě přidaného konce povídky *Lidice budou žít* jednalo se i tentokrát spíše jen o taktický manévř, který na vlastní podstatě hudební crazy komedie z války neměnil vůbec nic. Ostatně o tom, že ani on, stejně jako jiná místa scénáře na schvalovatele stejně příliš nezapůsobil, svědčí čísi rozčilené poznámky perem hned na titulním listě *Not v kufru*: „Karikatura Buďoného aranže? Moltke, Hüse atd. – scéna ve škole – to snad není pravda!“ *Kapela to vyhrála* je pak už rovnou uvozena známým protektorátním vtípem, jak Češi za válečné zimy 1942 loajálně pomáhali německé branné moci prostřednictvím nápisu z pětikoruny Padělání se trestá, z něhož se škrtnou dvě první a dvě poslední písmena a pak se přečte pozpátku. O namluvení vstupního komentáře měl být požádán Jan Werich.

Výmluvné je i srovnání rozsahu obou verzí: od *Not v kufru*, které mají 91 obrazů, došlo ve scénáři *Kapela to vyhrála* k redukci obrazů o třetinu, na 61, přitom však základní žánrové a příběhové jádro zůstalo zachováno. Autoři nalézají při zestručňování nová řešení situací, nové gagy, nedá se však říci, že by ty opuštěné byly méně hodnotné – viz např. v ukázkách obraz 75 z lékařské ordinace, který ze scénáře *Kapela to vyhrála* zcela vypadl. To trochu zpochybňuje pochmurné líčení Formana i Škvoreckého, do jakých až konců látku pod vnějším tlakem dovedli – leda, že by byly *Noty v kufru* verzi první a po ní teprve následovala ta, o které oba mluví. To je však vzhledem k časovým souvislostem jen málo pravděpodobné.

Že jsou Forman i Škvorecký až příliš sebekritičtí, ukazuje dobře srovnání obou verzí jejich zpracování látky s filmem Zuzany Zemanové (1954) *Eine kleine Jazzmusik* (Česká televize 1996), kterým se povídka *Slovo nevezmu zpět* přece jen po téměř čtyřiceti letech dočkala realizace. Scenáristka Jana Knitlová zůstala na rozdíl od nich u téměř doslovného přepisu, podřízeného navíc skromným televizním možnostem a z filmu se vytratila i lapidárnost povídky i nespoutanost jejího dávného scénaristického rozpracování. Ve Škvoreckého a Formanově projektu přišla česká kinematografie o žánrový typ, jaký postrádá dodnes a jakým disponuje např. film francouzský – o divácky vděčnou, přitom však i psychosociálně potřebnou odbojovou komedii. Společná práce Škvoreckého a Formana jak na lidickém námětu, tak na této látce svědčí o tom, že měli vyhraněný cit pro rozpětí okupačního tématu, že do něj dovedli vnést mnoho ze své vlastní zkušenosti, že si uvědomovali potřebu a možnost společenské sebereflexe jeho prostřednictvím i že zároveň této sebereflexi dovedli dát podobu jednou drtivého svědectví, podruhé recesistické zábavnosti.

Proč nakonec k realizaci už schváleného scénáře *Kapela to vyhrála* nedošlo, víme: zakázal ji sám prezident Antonín Novotný, který se domníval, že se připravuje natáčení skandálních *Zbabělců*. To, že na obou scénářích je jako autor uveden jen Forman, je asi právě výsledek snahy příliš se Škvoreckého jménem neoperovat, aby to projekt neohrozilo. Teoreticky můžeme připustit, že po verzi, kterou máme k dispozici, mohla existovat ještě další a teprve té se zákaz týkal. Když však vezmeme v úvahu, že od března 1962 běželo natáčení filmu Pavla Blumenfelda *Tam za lesem* (1962), na kterém Forman přijal z nouze místo jako pomocný režisér, zdá se zřejmé, že bod zlomu je přece jen zde. Přitom mož-



Josef Škvorecký (uprostřed) s Ladislavem Rychmanem (vlevo) a Janem Přeučilem, patrně při natáčení Zločinu v dívčí škole (1965), prvního realizovaného filmu podle Škvoreckého próz

Foto archiv

ná stačilo jen trochu víc štěstí, trochu méně zlé náhody, anebo jen pár měsíců navíc a film by býval na světě: vždyť už příští rok točí Forman *Konkurs* (1963) a *Černého Petra* (1963) a v roce 1964 vycházejí znovu jak Škvoreckého *Zbabělci*, tak konečně v souboru *Sedmiramenný svícen* i povídka *Slovo nevezmu zpět*, přejmenovaná ovšem už definitivně na *Eine kleine Jazzmusik*. Pobanskobystrická léta politické a kulturní reakce a stagnace jsou prolomena, otvírá se prostor reformním proudům, pro tvůrčí renovaci starších tvůrců i pro nástup nové vlny...

IV. Horečka

Se scénářem Karla Pecky (1928) a Ladislava Helgeho (1927) *Horečka*⁴⁰⁾ ocitáme se ovšem už na samém vrcholu společenských a kulturních změn, který akcelerovaný vývoj

40) Karel Pecka – Ladislav Helge, *Horečka*. Literární scénář. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor. Duben 1968. 126 stran, sbírka scénářů NFA č. 1232. Pod tímtož číslem i technický scénář z července 1968.

událostí od roku 1963 přinášel. Nastala doba, v níž sice i nadále nebyla nouze o střety nové filmové tvorby s mocí, ty se však už začínaly odehrávat nad realizovanými díly, nikoli jen nad dramaturgickými plány, rozpracovanými látkami, v sevření cenzury na jedné straně a autocenzury na straně druhé. Vojtěch Jasný točí druhou část své budoucí trilogie pod názvem *Až přijde kocour* (1963), Evald Schorm film *Každý den odvahu* (1964), Kadár a Klos *Obžalovaného* (1964) a *Obchod na korze* (1965). A vedle nich Jan Němec svou metaforu *O slavnosti a hostech* (1965), Věra Chytilová *Sedmikrásky* (1966), Miloš Forman *Hoří, má panenko* (1967), František Vlácil *Marketu Lazarovou a Údolí včel* (1967). A pak třeba zase Vojtěch Jasný *Všechny dobré rodáky* (1968) a Jaromil Jireš *Žert* (1968). Reformistická sebereflexe starších tvůrců prolíná se s minulostí nezatíženým viděním nastupující generace, teprve však samotný rok 1968 uvolňuje cestu k odklizení posledních tabu, jakými jsou politické procesy a vraždy padesátých let, socialistické koncentrační tábory, československý uranový gulag. Tím se otevřela možnost filmového zpracování i některých námětů Karla Pecky, které si Barrandov optoval ještě v rukopisné, nevydané podobě v polovině šedesátých let.

Jednalo se o sbírku povídek z politických lágrů *Na co umírají muži*. Pecka ji sestavil hned po návratu z téměř jedenáctiletého věznění na počátku šedesátých let a také jemu se dostalo rady, aby je v zájmu vydání „přesadil“ do reálií francouzsko-alžírské války.⁴¹⁾ Při jeho rigorózní morálce politického vězně ovšem něco takového nepřípadalo v úvahu, a tak povídky nakonec vyšly až v roce 1968. Předběhl je však koncem roku 1967 Peckův román *Horečka* a právě o jeho zfilmování projevil vzápětí zájem Ladislav Helge.

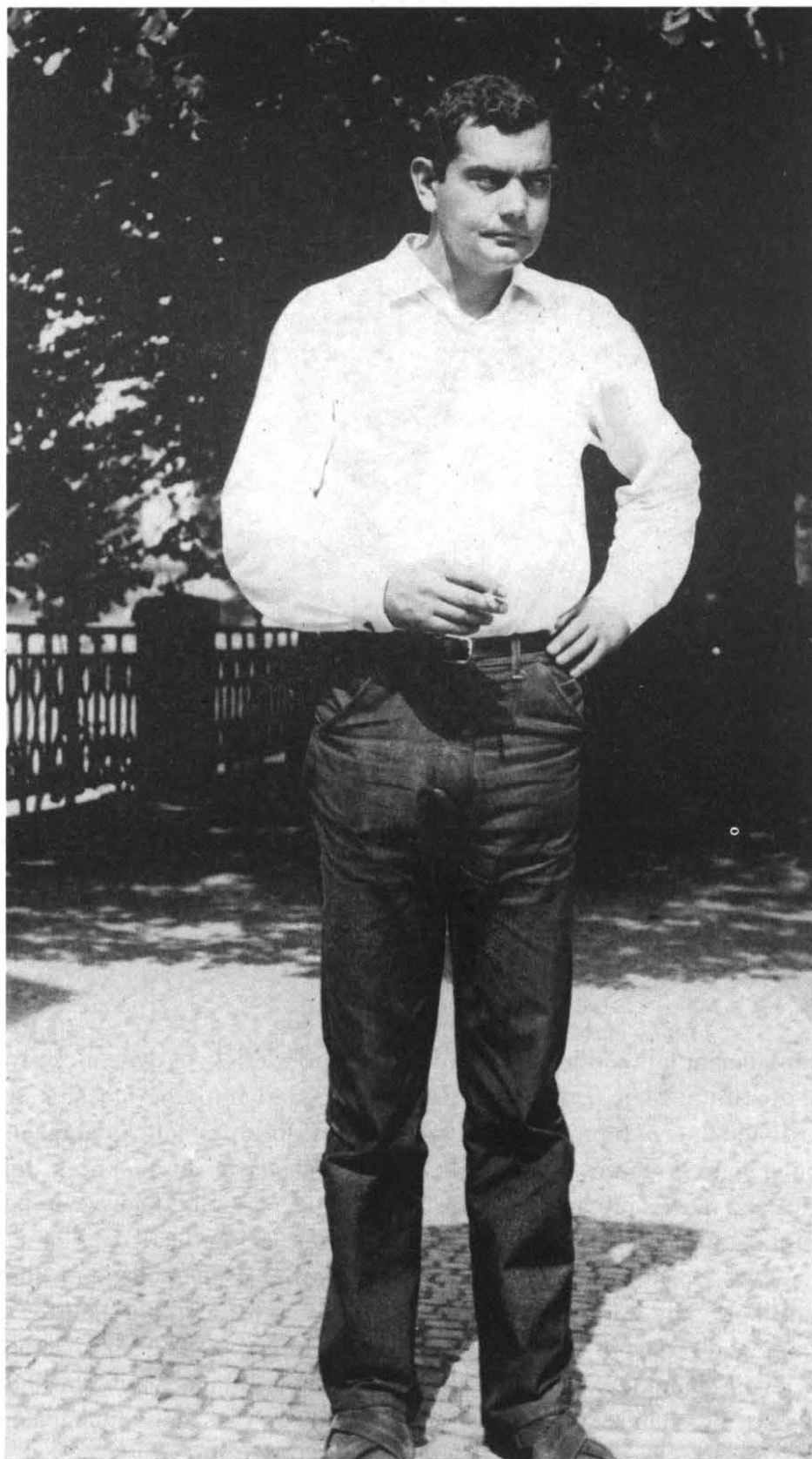
Že zrovna on, zdá se možná poněkud překvapivé: svými filmy *Škola otců* (1957) a *Velká samota* (1959) proslul jako tvůrce výrazné politizující tendence, zaměřené k mravní obrodě socialismu, nikoli k jeho destrukci. Také on se ovšem po Banské Bystrici dostal na index a právě oba zmíněné filmy byly postupně staženy z distribuce. Po několika průměrných snímcích se k závažnější tvorbě dostal zase až v roce 1967 dramatem komunistického funkcionáře *Stud* a už jeho název naznačuje, jaký myšlenkový převrat mezi tím asi prodělal. Od obrazu socialismu jako světa falešných a neschopných vůdců byl pak k obrazu socialismu jako světa koncentračních táborů už jen jeden logický krůček.

Horečka k němu skýtala vhodnou příležitost, a to i tím, co je pro Pecku typické takřka ve všech jeho vězeňských prózách: vždy mu jde o osobně vyjádřený prožitek, o portrét člověka v mezní psychické situaci, vyvolané tlakem moci. Tu přitom nijak zvlášť neanalyzuje, zvláště ne v prózách ze šedesátých let – pokřivenost politického pozadí je pro něj tak samozřejmá, že stačí pouze evidovat její projevy a pozornost věnovat především morálním a volným reakcím člověka na ně. I v *Horečce*, a to jak v románu, tak ve scénáři, převažuje nad politickými souvislostmi zájem o lidský rozměr jedince. Dokonce natolik, že v závěru by mohlo hrozit, že katarze se dostaví z úlevy nad dopadením čtyřnásobného vraha, místo z prohlédnutí obludnosti systému, který takového vraha dokáže „vyrobit“. Tím vrahem je totiž politický vězeň na útěku z lágru, jehož osudové okolnosti vženou zprvu do náhodného zabití z pudu sebezáchovy, později však i do vražd motivovaných vlastním mravním selháním.

41) Zde všude odkazuji na Peckův portrét v mé knize *Stalinské spirituály*, Český spisovatel, Praha 1995, s. 61 – 97.

ILUMINACE

Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět



Spisovatel a scenárista Karel Pecka v šedesátých letech
Foto archiv

*Ladislav Helge koncem šedesátých let*

Foto archiv

Určitým problémem látky je její rozpad do dvou atmosféricky a dynamicky rozdílných polovin: v literárním scénáři, který má 61 obrazů, je jejich hranicí počátek obrazu 32. První polovina je dnešní terminologií klasická akční story, dramatický obraz útěku z jáchymovského lágru do Prahy, plného nebezpečí a překonávaných překážek. Její dramatismus je ještě zvyšován pravidelným prostřídáváním s paralelní dějovou linií, zachycující stupňující se psychický a posléze i fyzický nátlak na vězněva komplice v lágru, ze kterého chce vyšetřovatel dostat, kam uprchlík směřuje. Druhá polovina příběhu, začínající okamžikem, kdy uprchlík najde útočiště u svého přítele, kterého kdysi nezradil a šel i za něj sám sedět, je naopak traktována v poloze zpomalené psychologické hry, v níž se vyjevují charakterů jednotlivých postav, a dějové napětí je nahrazeno napětím jejich vzájemných vztahů. Horečnatost vlastního útěku vystřídává horečnatost bezvýhodné situace, v níž byl jeden malý lágr pouze vystřídán jiným, větším, ale se stejně neprodyšně zadrátovanými hranicemi. Zatímco však v tom skutečném lágru funguje solidarita lidí stejného údělu, v tom druhém už taková opora schází, a proto také hlavní hrdina selhává.

Na to, že je *Horečka* vlastně první větší českou prózou z prostředí politických vězňů padesátých let, odvíjí se příběh jak v próze, tak i ve scénaristickém zpracování pozoruhodně neproklamativně. Na jedné straně pracuje s prostředky dobrodružných žánrů (útěk, pronásledování, erotické motivy, náhodné setkání s udavačem vyslaným z lágru a jeho vražda, závěrečná přestřelka uprostřed Prahy), na druhé straně nepozornému čtenáři a potenciálnímu divákovi dokáže téměř utajit, že exponuje příběh vězňů politických, nikoli kriminálních.⁴²⁾ Její politický přesah je zašifrován v reakcích jednotlivých postav na dobu, nikoli v otevřených apelech a ideologických sporech. Možná i to k *Horečce* nakonec lákalo právě Helgeho, který si dobře uvědomoval, že jeho filmy byly vždy vnímány především jako politikum a pak teprve také jako umělecké dílo. *Horečka* mu skýtala příležitost tento poměr když ne otočit, tedy alespoň poopravit: politicky se mohl postavit na stanovisko krajního zúčtování s tím, čemu obětoval svou tvorbu, umělecky se mohl zmocnit přitažlivého diváckého žánru.

Konečné realizaci projektu, který byl do poloviny roku 1968 prakticky se vším všudy připraven, nezabránil tentokrát ani pobouřený prezident, ani nespokojení dramaturgové, i když Pecka potvrzuje, že i jejich scénář se několikrát přepisoval a když on už odmítl, dopisovala jej dramaturgyně Věra Kalábová. Přišla síla mnohem mocnější: tanky armád Varšavské smlouvy. Natáčení mělo totiž začít zrovna 21. srpna, závěrečnou přestřelkou, při které hlavní hrdina zahyne. Toho měl hrát Jiří Sýkora,⁴³⁾ za exteriéry byl technickým scénářem kromě Prahy určen Horní Slavkov a krajina mezi Slavkovem a Plzní. Kamera-manem snímku měl být Jiří Šámal, architektem Bohumil Pokorný, střihačem Josef Dobřichovský, zvukařem Emil Poledník, vedoucím výroby Jaroslav Císař, jako pomocný režisér se měl účastnit Zeno Dostál. Po přerušení práce srpnovými událostmi Jiří Sýkora emigroval, nahradit ho měl Petr Čepek, ten ale nemohl hned, Helge se zase mezitím místo filmování angažoval ve FITES, ztratil se celý rok a pak už naděje pohasla nadobro.

Nenatočené *Horečky* je třeba litovat o to víc, že by bývala asi v Helgeho realistickém pojetí splnila roli důležitého svědectví, spojeného navíc s gestem, jež by vzhledem k režisérovi pověsti jakéhosi svědomí socialismu bylo i důležitým aktem kolektivní mravní očisty.

V. Návštěvy

Bezprostředně po srpnu 1968 a ještě i v průběhu roku následujícího se ovšem zdaleka nezdálo všechno ztraceno. Naopak, právě v této době vzniká řada vynikajících filmů, které pak sice vzápětí končí v trezoru, aniž by je v některých případech viděli vcelku

42) O tom svědčí jak kritiky z šedesátých let, které cituji ve *Stalinských spirituálech*, tak osudy scénáře po roce 1989, kdy Helge znovu projevil zájem o jeho realizaci (už před ním, asi v roce 1988 nebo 1989, se o látku zajímal také Jiří Svoboda). Scénář byl posuzován v barrandovské skupině Trilobit Rudolfa Růžičky a bylo mu vytýkáno, že v něm není dostatečně zřetelný aspekt politické motivace jednání postav.

43) Tento i některé předchozí a následující údaje čerpám z rozhovorů s Karlem Peckou, které jsem s ním vedl v letech 1992 – 1993 a přepsal do biografie pod názvem *Hry doopravdy*, strojopis, 1993, 296 stran, cit. údaje zejm. na s. 185 – 190.



Hippokratova přísaha – koridor jednoho z lágrů padesátých let (Foto Vladimír Souček)

dokonce i jejich tvůrci, mají však alespoň to štěstí, že mohou být považovány za relativně dohotovená díla: *Smuteční slavnost* (1969) Zdenka Sirového, *Případ pro začínajícího kata* (1969) Pavla Juráčka, *Zabitá neděle* (1969) Drahomíry Vihanové, *Skřivánci na niti* (1969) Jiřího Menzela, *Den sedmý, osmá noc* (1969) Evalda Schorma, *Pasťák* (1969) Hynka Bočana, *Ucho* (1969) Karla Kachyni, *Kladivo na čarodějnice* (1969) Otakara Vávry, *Adelheid* (1969) Františka Vlácil. A navzdory tomu, že přitahuje, zejména od dubnového Husákova nástupu do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ, připravují se i nové projekty, z dnešního pohledu jako by netknuté rozjždějícím se „procesem normalizace“. Mezi takové patří i filmový triptych *Návštěvy*, dokumentovaný literárním scénářem z června 1969 a technickým scénářem ze srpna 1969.⁴⁴⁾

Ještě do nedávna jsem se domníval, že to jsou také jediné stopy, které po projektu zbyly – nasvědčoval tomu alespoň článek kameramana povídky *Hippokratova přísaha*, Josefa Hanuše⁴⁵⁾ a pak také vzpomínky autora jejího námětu a spoluscenáristy Karla Pec-ky.⁴⁶⁾ V souvislosti se vznikem této studie oslovil jsem však i některé další tvůrce, kteří se na filmu buď přímo podíleli, anebo o něm něco věděli, a výsledkem jsou další fakta a upřesnění, na jejichž základě je možné osud *Návštěv* zrekonstruovat přece jen přesněji.⁴⁷⁾ I nadále ovšem zřejmě platí o celém projektu to, co Hanuš napsal o *Hippokratově přísaze*: „Dnes, po dvaceti letech, se zjistilo, že tento film byl naprosto a neodvolatelně zlikvidován.“

Vlastní motivaci vzniku filmového triptychu *Návštěvy* objasňuje zřetelně úvodní poznámka Jiřího Šebora a Vladimíra Bora k literárnímu scénáři.⁴⁸⁾ Roli prý sehrál jednak náhodný souběh tří autorských záměrů, „které k sobě patřily nejen tematikou, ale také názorem“, jednak příležitost uvést najednou hned tři nové režiséry. Scénáře podle podepsaných vedoucích proslulé barrandovské tvůrčí skupiny vypovídají „o situacích, jejichž základem je bezmoc člověka, degradovaného na pouhý objekt výkonu moci“ a „mají humaní základ i objektivní střídmost v pohledu na minulé údobí, jež jsme nepřestali označovat termínem údobí deformace socialismu“. Netroufám si rozlišit, zda jsou tyto formulace pouhým kontinuálním pokračováním reformistických názorů roku 1968, či zda se v jejich obranářském tónu už nezračí obava před právě nastupující režimní reakcí. Důležité je, že patrně i ony dopomohly projekt schválit k realizaci, takže po srpnovém dopracování technického scénáře se mohlo začít natáčet.

Nejdále, až do stadia dvoupásu, dospěla do konce roku 1969 *Hippokratova přísaha* a protože právě ona v technickém scénáři *Návštěv* celý triptych otevírá, zastavíme se nejprve u ní. Společnému tématu návštěv příbuzných za jejich blízkými ve věznicích

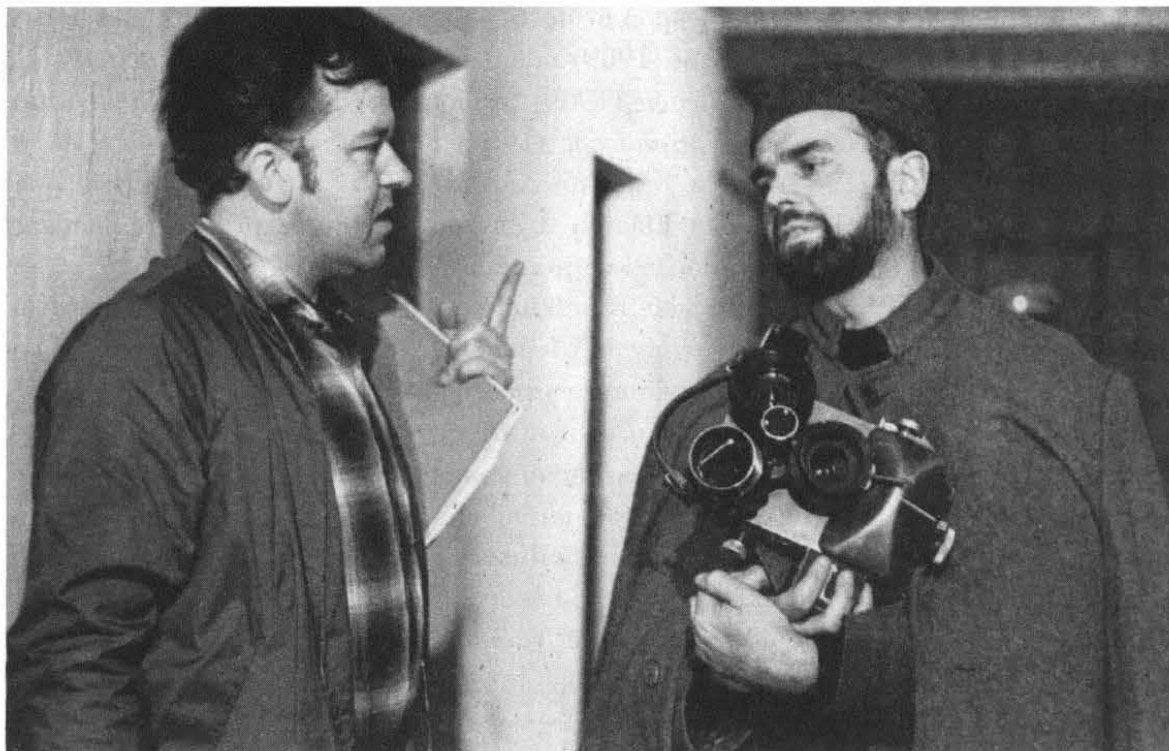
44) *Návštěvy*. Literární scénář povídkového filmu. Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Šebor – Bor. Červen 1969. Sběrka scénářů NFA č. 1589. Obsahuje povídky *Anně K. je zima* (43 stran), *Hippokratova přísaha* (81 stran), *A v tom zámku* (54 stran). Pod tímtož číslem i technický scénář, v němž jsou první dvě povídky v opačném pořadí.

45) Josef Hanuš, *O pohřbech a hrobařích*. „Záběr“ 23, 17. 5. 1990, č. 10, s. 3.

46) Viz rukopis rozhovoru cit. v pozn. 43, s. 186 – 187. Srov též. kn. cit. v pozn. 41, s. 72.

47) Důležité informace mi poskytli zejména Vladimír Vondra a Drahomíra Vihanová 8. 2. 1996, Otakar Fuka 11. 2. 1996 a Vladimír Drha 12. 2. 1996. Všem jim také vděčím za zapůjčení některých vzácných obrazových dokumentů, které studii doprovázejí.

48) Literární scénář cit. v pozn. 44, s. 3.



*Otakar Fuka s kameramanem Josefem Hanušem při natáčení povídky
Hippokratova přísaha do triptychu Návštěvy (1969).*

*Film byl snímán „ich-kamerou“, proto je kameraman oblečen do vězeňské uniformy:
v některých záběrech snímá vlastní nohy či ruku.*

Foto Antonín Chloupek

a politických lágrech padesátých let se v ní stala východiskem povídka Karla Pecky *Jeden obyčejný den* ze souboru *Na co umírají muži*. Desetistránková próza evokuje situaci vězně, kterému je na dvacet čtyři hodiny přerušena trest korekce, protože má ohlášenou návštěvu. Když se však na ni s pomocí kamarádů připraví, nikdo nepřijede. Vězeň se vrací do korekce zavalen zklamáním a zoufalstvím z pokračování mučivé samoty. V podstatě tedy jen nekomentovaná evokace existenciálního stavu, jeden ze stovek a tisíců obyčejných dnů na cestě za přežitím dlouholetého politického trestu. V Peckově knize leží ovšem povídka v sousedství dalších podobných, které stejným nevzrušeně popisným způsobem zachycují i to, co v ní samotné je jenom naznačeno: brutalitu trestů za sebemenší provinění, permanentní zápas o fyzické i duchovní přežití, soudržnost lidí stejného údělu. To všechno bylo nutné nějakým způsobem do scénáře filmu dostat, aby povídka nezůstala bez kontextu, aby se z naskicované situace stal lidský příběh. Nevíme např., za co se ocitl vězeň v povídce v korekci – to ukazují na jiných situacích jiné povídky souboru, ve filmu by však absence podobných logicky dějově zřetězených motivů nutně vyvolala v divákovi nespokojenost. Zejména proto se asi scénář jmenuje jinak než povídka: z jedné situace stal se v *Hippokratově přísaze* příběh konkrétního člověka, medika, který ve smyslu lékařské přísahy chce na lágru poskytnout pomoc, je přistižen a potrestán korekcí. V ní bojuje nejen o fyzické přežití, ale mučí se i vzpomínkami na svou dívku, a když pak absolvuje marnou návštěvu, propadá se ještě hlouběji do své samoty.



Představitel hlavní postavy v Hippokratově přísaze Josef Šebek byl ve filmu vidět pouze při pohledu do zrcadla či skla v okně.

Foto Vladimír Souček

Autoři scénáře Karel Pecka a a režisér snímku Otakar Fuka (1936) vtáhli do něj motivy i z jiných Peckových próz, aby však byla zachována introvertní poloha nazírání příběhu z hlediska hlavní postavy, zvolili pro vlastní realizaci metodu, popsanou v úvodní explikaci: „Tento film má být realizován nekompromisně a do všech důsledků metodou ‚subjektivní kamery‘. To znamená, že kamera je totožná s pohledem hlavního představitele, pouze s výjimkou jeho představ a snů. Tyto pasáže budou technicky odlišeny jak v obraze, tak ve zvuku (vnitřní monolog – šepot).“⁴⁹⁾ Jaký byl výsledek, o tom podává svědectví Josef Hanuš: „Téměř celý děj se odehrával v lágru a byl snímán tzv. ich-kamerou. Tento způsob natáčení, při němž není děj sledován objektivně, ale je viděn subjektivně očima hrdiny, je realizačně nesmírně složitý. Je velice těžké jej uplatnit důsledně, protože je vlastně nezbytně nutné jednotlivé pasáže točit v jednom záběru. Komplikací bylo mnoho, ale vše se nakonec podařilo vyřešit a film u několika jedinců, kteří jej měli možnost spatřit, vyvolal velký ohlas. Nezvyklý byl tento styl práce také pro herce. Ti byli nuceni při promluvách s hlavním hrdinou dívat se přímo do jeho očí, což v tomto případě

49) Tamtéž, *Hippokratova přísaha*, s. 1.



*Hippokratova přísaha – lágrový apel.
Zleva Josef Kutil, J. Kryl, zády Vilém Besser.
Foto Vladimír Souček*

znamenal přímo do objektivu, který je jinak tabu. Ukázalo se, že zvyk je železná košile. A tak měli Petr Kostka, Ota Lackovič, Jaroslav Moučka a další zejména v prvních natáčecích dnech nezvyklé problémy a ztíženou práci, zatímco představitel hlavní role Josef Šebek se na plátně objevil jen v okamžicích, kdy se na sebe díval do zrcadla, či v několika retrospektivních vzpomínkách.⁵⁰⁾

Soudě podle scénáře, pracoval snímek zajímavě také s hudbou (Jiří Šust), která měla sugerovat nekonečně se vlekoucí čas v korekci a v protikladu k tomu zase nezadržitelně se krátící lhůtu na přerušení trestu. Podobně fotografie z natáčení z majetku režiséra Fuky, bohužel jediné obrazové svědectví o projektu, dokládají snahu o až dokumentaristické zachycení reálií politických lágrů (architekt Přemysl Longa). Střihem byl pověřen Miroslav Hájek, výrobu vedl Jaroslav Solnička. V hereckém obsazení figurovala jediná žena, Naďa Urbánková v roli vězňovy milé, kromě jmenovaných herců dále ve filmu hrál Miroslav Saic, Radovan Lukavský, Josef Kutil, Vilém Besser, Stanislav Litera, Václav Kotva, Miloš Červinka, Jaroslav Kepka a neherec J. Kryl. Hlas titulní postavy namluvil Jan Třiska.

50) Josef Hanuš, čl. cit v pozn. 45.



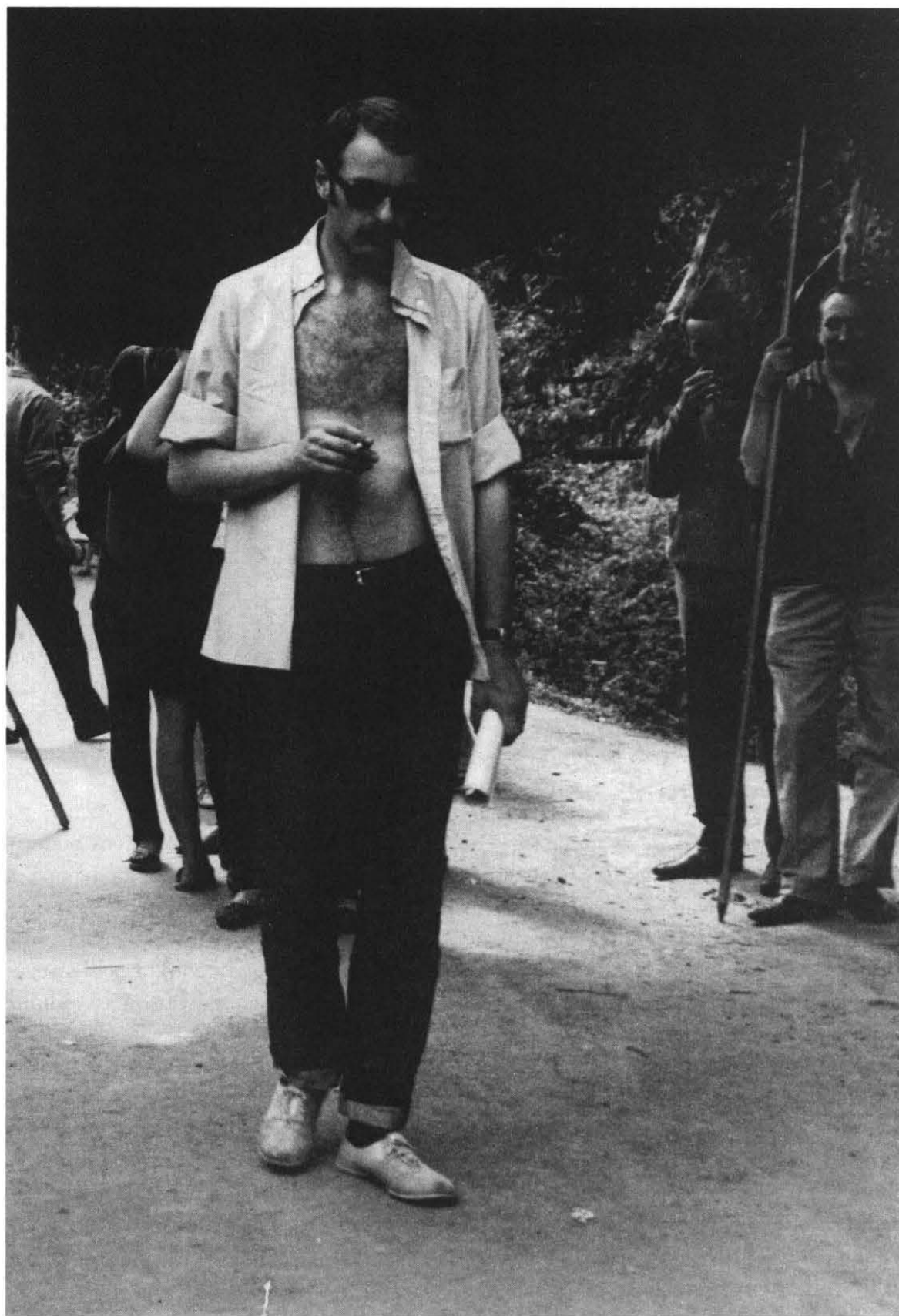
Hippokratova přísaha – scéna návštěv příbuzných na lágru
Foto Vladimír Souček

Jak *Hippokratova přísaha* skončila, už víme, režisér k tomu dodává, že natočený materiál si koncem roku 1969 nejprve odvezla a pak zase vrátila StB, po projekci na dvoupásmu nebyl však film začátkem roku 1970 schválen k výrobě kombinované kopie a v roce 1974 pravděpodobně v laboratořích zlikvidován.

Druhá povídka v technickém scénáři nese název *Anně K. je zima*: vznikla podle prózy Zdeny Salivarové (1933), jako autoři scénáře jsou uvedeni Zdena Salivarová a Vladimír Drha (1944), a ten měl současně film i režírovat. Původní předloha k dispozici není, sama její autorka vlastně ani neví, jak se k Drhovi dostala: „Povídku jsem napsala na FAMU jako seminární práci. Bylo nás u Ivana Osvalda v semináři asi pět nebo čtyři a vlastně jsme si dělali, co jsme chtěli. Když šlo o to, co odevzdat jako seminární úlohu, navrhl Jarda Petřík (byl pak ve Zlíně jako dramaturg, ale umřel v r. 90, prima kluk), abychom všichni napsali povídku, která začne ráno, a skončit musí do půlnoci. Tak mě napadla Návštěva povolena (to bylo v r. 68, už to šlo). Jak se dostala k Drhovi, nevím, to by Vám mohl povědět on, ale vím, že plánoval ten triptych, druhá byla Peckova povídka, na tu třetí už si nevzpomínám, a že mu to po invazi zatrhli. Ale napsal scénář a nazval ho *Anně K. je zima* a já ho ještě dostala do Toronta. Pak jsme ten scénář nabídli Tigridovi do Svědectví, protože se mi zdál lepší než moje předloha, a on jej otiskl jen pod mým jménem, abychom neohrozili Vladimíra Drhu. A od té doby, když na to přijde řeč, je

ILUMINACE

Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět



Vladimír Drha jako pomocný režisér při natáčení filmu Jaromila Jireše Žert (1968)
Foto archiv



*Zdena Salivarová (vlevo), autorka námětu k povídce Anně K. je zima při natáčení filmu Jana Němce O slavnosti a hostech (1965).
Vzadu autorka námětu, výtvarné koncepce a spoluautorka scénáře
Němcova snímku Ester Krumbachová.*

Foto archiv

autorství scénáře přičítáno mně, i když jsem to už kolikrát vysvětlila.⁵¹⁾ Scénář ovšem nevyšel jen ve Svědectví,⁵²⁾ ale – už pod jmény Salivarové i Drhy – také v tisku Společnosti Josefa Škvoreckého.⁵³⁾

Podle Vladimíra Drhy mu účast v triptychu nabídla dramaturgyně Věra Kalábová, která mu také dodala Salivarové námět a on si jej přepsal. Námět připomíná naruby převrácenou povídku Peckovu: osou děje je cesta Anny K. odkudsi ze Slovenska do jednoho z jáchymovských lágrů za uvězněným synem. Když tam po strastiplné, ale mlčenlivě odhodlané cestě přes půl republiky dorazí, zjistí, že byl mezi tím transportován do Leopoldova. „Toto téma nemůže slibovat filmovou podívanou,“ čteme v nepodepsané, ale nepochybně Drhově explikaci ke scénáři.⁵⁴⁾ „Film by měl být strohý, přísný a pravdivý. [...] Snímat by se mělo způsobem spíše dokumentárním. Domnívám se, že herci nemají v tomto filmu své místo. Míním tím herce, jejichž tváře jsou v povědomí. To, že příběh

51) Zdena Salivarová v dopise autorovi ze 7. 9. 1995.

52) Zdena Salivarová, *Anně K. je zima*. „Svědectví“ 11, 1971 – 1972, č. 42, s. 277n.

53) Zdena Salivarová – Vladimír Drha, *Anně K. je zima a další texty*. Společnost Josefa Škvoreckého, Praha 1992, s. 2 – 25.

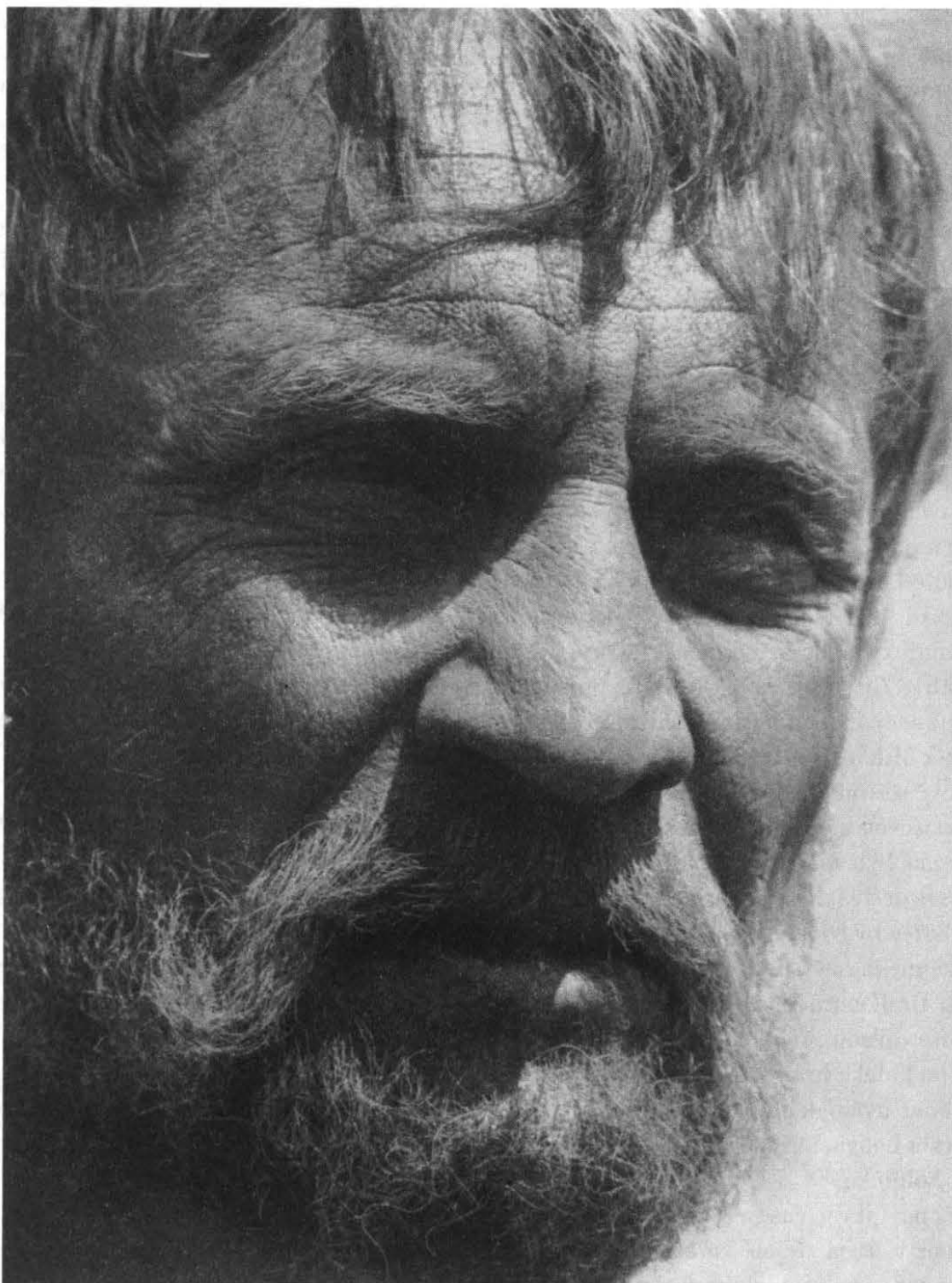
54) Literární scénář cit. v pozn. 44, *Anně K. je zima*, s. 1.



Spisovatel a scenárista Vladimír Vondra v době realizace filmu Návštěvy v roce 1969

Foto archiv

(dá-li se příběhem nazvat) Anny K. je tragický, nikterak nevylučuje, že jeho průběh může být svým způsobem i komický. [...] Sledujme tedy Annu K. a každý její pohyb.“ Zmínky o strohosti, pravdivosti, inscenačním dokumentarismu i použití neznámých tváří konvenují zcela pocitu, jaký scénář vyvolává při čtení: nejspíše si nad ním vybavíme



Režisér Milan Jonáš v šedesátých letech

Foto archiv

stejně mlčenlivou hlavní postavu Sirového snímku *Smuteční slavnost* i jeho pochmurně zasněžené krajinné scenérie. Režijní záměr nevyhýbat se ani komickým prvkům posunuje však postavu i vyznění povídky ještě jinam: odevzdané členění nepřízni a výsměchu osudu mohlo se z baladicky jednostrunné polohy skutečně přechylovat do mnohoznač-

nější polohy tragikomické, aniž by přitom vážnost hlavní postavy byla jakkoli dotčena. Anna K. může sice sama působit komicky svou vyplašeností v prostředí, kam nepatří, nicméně postrádá zcela rysy neupřímnosti, vychytralosti či zbabělosti, s jakými se po cestě setkává u spolucestujících, dokonce i u těch, kteří jedou za stejným cílem jako ona. Tak se její ostych – s jejíma očima se měl divák setkat až v posledním záběru – a neprůbojná nemotornost opravdu mohly stát nezpůsobným měřítkem ostatních.

Z vlastního natáčení se uskutečnilo pouze několik dní – především záběry z jízdy vlakem a snad také z vesnice Anny K., která byla vybrána v Beskydech. Odtud byl štáb odvolán do Prahy a tam se dozvěděl, že film se zastavuje. Všechno se podle Drhy muselo sběhnout už na počátku roku 1970 – teprve v říjnu 1969 se vrátil z vojny. Kameramanem snímku byl Jozef Ort-Šnep, další členy štábu neuvádí ani technický scénář. Hlavní postavu obsadil Drha neherečkou, starou paní ze Zemplínských Hamrů, figuru hubené dívky hrála Dagmar Bláhová, jinak byly role obsazeny členy komparsu. Zcela ve smyslu explikace se točilo na ruční 16 mm kameru, synchronně, s využitím improvizace i nenadálých podnětů. A to je všechno, co se o vlastním filmu dá říci – zůstal v samém rozjezdu a natočený materiál zmizel.

Podle Otakara Fuky se povídky *Návštěv* točily v pořadí *Hippokratova přísaha*, *A v tom zámku* a až nakonec *Anně K. je zima*. To by vysvětlovalo, proč Fukova povídka byla prakticky už hotová, když Drha teprve začínal, a proč také zákaz filmu zastihl jeho jednotlivé části v různém stadiu rozpracování. Natočena byla prý i povídka *A v tom zámku*, jejíž scénář spolu napsali spisovatel a scenárista Vladimír Vondra (1930) a divadelní režisér Milan Jonáš (1924 – 1992), pro kterého se stejně jako u Fuky a Drhy měla stát filmově režijním debutem. Jak tvrdí Drahomíra Vihanová, která byla v letech 1965 – 1972 Jonášovou manželkou, film se na konci roku 1969 nalézal ve stadiu postsynchronů, a to zřejmě bylo tak jako u ostatních částí *Návštěv* důvodem, proč nepřežil. Zatímco její *Zabitou neděli* zachránilo to, že do prosince 1969 byla už hotová kombinovaná kopie, povídky *Návštěv* by bývaly výrobně přešly do roku 1970, a tomu chtělo nové vedení Barrandova a zejména nový ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman zabránit. Jak Vladimír Vondra, tak Drahomíra Vihanová potvrzují, že Jonášův snímek viděli: inscenačně se prý blížil spíše divadlu, herecky byl však podle nich vynikající – podle jejich paměti roli vězněného kulaka hrál Gustav Opočenský, dále si vzpomínají na Jiřího Krampola. Technický scénář uvádí Jana Kališe a Jozefa Ort-Šnepa jako kameramany filmu, architekta Přemysla Longu, střihače Miroslava Hájka, zvukaře Jiřího Kejře, vedoucího výroby Jaroslava Solníčku.

Děj povídky je časově i místně situován do roku 1956 do věznice Mírov, „bílého zámku“, jehož vizi má zřejmě korespondovat jak název povídky, tak úvodní píseň *Znám já jeden krásný zámek* nedaleko Jičína – ta ovšem místo toho poněkud zavádí. Ocítáme se nejprve v cele, kterou spolu sdílí bývalý kulak Buran, bývalý esesák a mladý pasák holek. Kdo je kdo a jakou má za sebou minulost, dozvíme se ovšem až po úvodní kontroverzní scéně – právě přijíždějí návštěvy a všechno ostatní se odehraje v jejich průběhu.

Závěrečná povídka se tedy hned několika aspekty liší od dvou předchozích. Za prvé se v ní pozornost z jedné hlavní postavy přenáší na nejméně tři. Za druhé se mění hledisko, konfrontují se pohledy jednotlivých aktérů, které jsou navíc komplikovány retrospektivami z minulosti, často jenom metaforického významu. A konečně ještě více než v po-

vídce *Anně K. je zima* se současně uplatňuje střízlivě realistický pohled na vězeňské společenství. Zatímco v *Hippokratově přísaze* nezazněl ve vzájemných vztazích ani tón disharmonie a v *Anně K. je zima* mohl se vyskytnout vlastně jen na straně těch, kteří zůstali na svobodě, tady vpadá bez milosti i mezi vězně, ve schválném kontrastu s idylickou písničkou zpívanou dětským hláskem. A bezelstně upřímné dítě, vnučka Buranova, je také tím, kdo bezděky v povídce komentuje její největší paradox. S vnučkou přijde totiž i její otec, pro jehož útěk za hranice je Buran ve vězení – teď se syn na amnestii mohl vrátit, otec však zůstává sedět dál, na něho se nevztahuje... A podobně jako v případě Buranově je tu ve 29 obrazech ve zkratce rozehráno i několik dalších příznačných lidských osudů, v nichž se bez milosti otiskla bota moci.

Zdá se, že stejně bez milosti, v prakticky jediném sevřeném prostoru návštěvní místnosti, Milan Jonáš povídku také zinscenoval. Měl k tomu dostatek zkušenosti nejen divadelního praktika, ale také hned dvojnásobného politického vězně (asi 1952 a 1959, pokaždé uvězněn za pokus o opuštění republiky a pokaždé zhruba po roce propuštěn). Ztráty jeho natočeného materiálu je nutno litovat o to víc, že alespoň v něm by se bývalo zachovalo jeho umění práce s herci, které předtím i potom, před definitivním odchodem do emigrace počátkem osmdesátých let, projevil jako pomocný režisér u filmů svých kolegů, např. Jana Schmidta (*Konec srpna v hotelu Ozón*, 1966; *Luk královny Dorotky*, 1970), Otakara Vávry (*Kladivo na čarodějnice*) ad. Drahomíra Vihanová, se kterou Jonáš až do poloviny natáčení spolupracoval jako pomocný režisér na její *Zabitě neděli*, se pokoušela v roce 1990 natočený materiál najít, ani jí se to však nepodařilo...

VI.

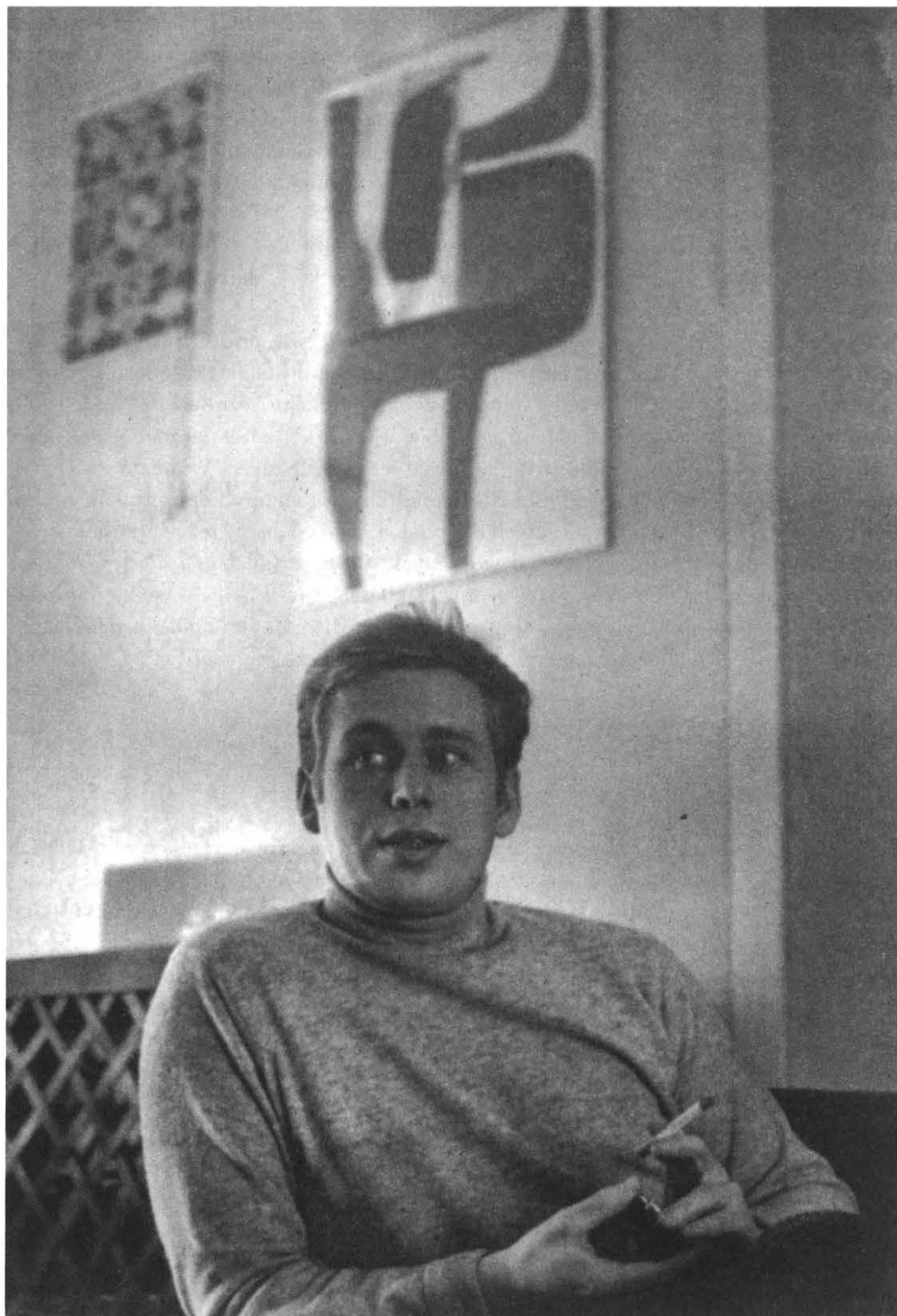
Heart Beat

Scénář triptychu *Návštěvy* můžeme z dnešního hlediska považovat za jeden z posledních výhonků tvrdošíjné snahy dotáhnout účtování šedesátých let s minulostí až do konce, nezůstat jen v poloze „většinové“ sebereflexe, jakou v literatuře představovala například Vaculíkova *Sekyra* (1966) a Kunderův *Žert* (1967), ve filmu pak *Žert* Jirešův. Bylo by bývalo opravdu potřebné ukázat, že vedle intelektuálních a mravních selhání přelomu čtyřicátých a padesátých let, byť od poloviny tohoto desetiletí už tápavě napravovaných, existovala také zkušenost „menšinová“, zkušenost vidoucího zraku a mravní otužilosti. Jenže nezbylo tolik času, aby tuto menšinovou zkušenost stačila přijmout za svou i většina, a také, přiznejme si, i umělecké hodnoty prací těch, kteří zobecňovali zkušenost většiny, byly zřetelnější, akceptovatelnější a někdy už mířily za utilitární horizonty jedné historické epochy. Takový je právě *Žert*, román i film, povyšující problém dobového individuálního i kolektivního komplexu do existenciální polohy identifikace vlastního já bez ohledu na přinesené oběti a spáchané viny.

Ke stejným horizontům vzpínala se však i ta linie tvorby, která jako by nezohledňovala zkušenost ani většinovou, ani menšinovou, ale kladla si od počátku cíle daleko méně diktované „požadavky doby“ než vlastním vědomím, svědomím, emocionalitou, fantazií, smyslem pro hru, paradox a absurditu. Mám tu na mysli třeba filmy *Postava k podpírání* (1963) a *Případ pro začínajícího kata* Pavla Juráčka, *Sedmikrásky* (1965 – 1966) a *Ovoce*

ILUMINACE

Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět



Václav Havel v roce 1966
Foto Erich Einhorn

stromů rajských jíme (1969), Věry Chytilové, *O slavnosti a hostech a Mučedníci lásky* (1966) Jana Němce, anebo celý stále jako by ještě neviditelný vklad Ester Krumbachové do podoby jedné, naopak tak jasně viditelné tváře českého filmu šedesátých let.

Možná se bude zdát troufalé, přiřadím-li právě k této linii české filmové tvorby také nerealizovaný scénář Václava Havla (1936) a Jana Němce (1936) *Heart Beat*.⁵⁵⁾ „Chceme v něm formou trochu krvavé komedie nastavit zrcadlo některým jevům současné doby: gangsterismu světa politiky, neschopnosti humanisticky využívat vrcholu vědy, prodejnosti myšlenek i osob, snadnosti vyvolávání fanatismu a násilí, mezinárodnímu černému trhu – ať politickému, tak konkrétnímu, věcnému. Chceme položit otázku: kdo skutečně ovlivňuje běh světa, které síly, které organizace. V našem filmu je to gang šmelinářů, chirurgů a podvodníků, jak je to však ve skutečnosti?“ Takhle vysvětlují autoři svůj záměr hned na první straně textu a i když jim odpustíme, že nemohli vědět, jak se „nastavování zrcadel“ stane nejpozději od Svěrákovy a Menzelovy *Vesničky mé střediskové* (1985) v českém prostředí neúnosným, přece jejich explikace ani pak nebudí příliš důvěry. Jenže: „Nechceme však vyprávět moralizující příběh – náš film by naopak měla být spíše legenda, plná fantazie a podívané, večírků, recepčí, slávy světa, obřadů všeho druhu... [...] A měla by to být komedie.“ Rázem jsme někde jinde: tušíme, že banalita „vzestupu a pádu dr. B.“, virtuózního chirurga, který se svým operatérským uměním dobyde svět, zaplete se do mafiánského obchodování s lidskými srdci, málem se stane věrozvěstem „nové, produktivní a skutečně realistické etiky“,⁵⁶⁾ ale nakonec přece jenom prozře natolik, že „si uvědomíme, že poprvé mluvil a uvažoval jako člověk, jako člověk se srdcem“,⁵⁷⁾ tedy že tato banalita je banalitou záměrnou. Řekněme banalitou archetypální, umožňující vyjádřit v příběhu cosi základního z lidské zkušenosti, dát čtenáři-divákovi najevo, že autoři vědí, že nevyslovují nic nového, neznámého, ale chtějí to říci svým jazykem. Jazykem, v němž se mísí rozpoutanost poetické féerie, jakou uplatnil Jan Němec ve svých *Mučednících lásky*, s konstruktérstvím divadelních her Václava Havla, vážnost myšlenek s jejich groteskním kontextem, filozofie s bulvární publicistikou, mýtus s dějinami.

Jaké byly okolnosti vzniku scénáře a s jakým záměrem jej autoři psali, objasňuje mj. Václav Havel v rozhovoru v tomto čísle *Iluminace*.⁵⁸⁾ Název rozhovoru vyjadřuje mj. nejen Havlův názor na některé obecné zásady, jimiž se řídila tvorba šedesátých let, ale lze jej také vztáhnout na samotný *Heart Beat*. I v jeho struktuře objevíme totiž pevné kompoziční principy, dodávající příběhu logický tah a držící jej pohromadě navzdory „všem rafinovanostem barev, nábytku a příjemností“,⁵⁹⁾ které autoři hodlali při jeho realizaci uplatnit, i navzdory těm nejabsurdnějším souvislostem a asociacím, jimiž se nechali inspirovat (např. přímý televizní přenos transplantace srdce, při němž je interviewován jak příjemce orgánu, tak i umírající dárkyně, která se pak se světem loučí větou: „Měla jsem vás ráda, bděte!“⁶⁰⁾). A nejedná se přitom jen o principy fungování

55) Václav Havel – Jan Němec, *Heart Beat*. Scénář. 144 stran, sbírka scénářů NFA č. 2458.

56) Tamtéž, s. 128.

57) Tamtéž, s. 139.

58) Jan Lukeš, „Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí.“ S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 89 – 100, zejm. s. 95 – 98.

59) Václav Havel – Jan Němec, scénář cit. v pozn. 55, s. 89.

60) Tamtéž, s. 125.



Jan Němec v šedesátých letech

Foto archiv

oněch havlovských „stroječků“, v jejichž přesném rytmu se vracejí, opakují a obměňují některé motivy, nýbrž i o naznačené principy kamerového snímání ve „stylu umělé geometrické kompozice“⁶¹⁾ a hudebního doprovodu, pracujícího s opakovanými hudebními akcenty a scénami, v nichž rytmus děje by byl hudbě zcela podřízen.

Z rozhovoru s Václavem Havlem vysvítá, že scénář *Heart Beat* vznikl na přelomu let 1968 a 1969, a podle jeho domněnky nervozita a rozpolcenost doby se v něm musela nějak odrazit. Můj dojem z něj je však spíše opačný: jako by sice scénář opravdu rostl z těch nejaktuálnějších podnětů posledních měsíců a týdnů, ale právě bez jejich zátěže, bez pochmurnosti nejistot, které se s rokem 1969 začínaly rýsovat stále zřetelněji. Také ale bez zátěže všeho toho, čím jako by minulá léta občana i umělce zavazovala, s osvobodivým tvořivým elánem, s ničím nekalkulujícím, ničím se však také neomezujícím. Rozmnožený text scénáře není adjustován jako tisk Filmového studia Barrandov, zjevně tedy ani neprokročil do stadia, kdy by ho nějaká tvůrčí skupina zahrnula alespoň do

61) Tamtéž, s. 41. Jedná se o pojetí celého obrazu 31 (s. 41 – 49), který měl být natočen v jediném dlouhém záběru.

svých výhledů. Nebylo tomu tak jistě jenom z vnějších příčin obnovujícího se ideologického dohledu, nýbrž i z vlastní podstaty látky.

VII.

Oučel hlavní...

Přehlídka sedmi nerealizovaných scénářů šedesátých let se nám stala zároveň jakýmsi rychloběhem českou kinematografií této dekády. Nehodlám ji doplňovat o sny, které se neuskutečnily, ani sám snít, co by bylo, kdyby... Dějiny se odehrály tak, jak se odehrály, a už je nikdo nezmění. Chtěl jsem jen zjistit, za co komu stálo jeho slovo, co pro něj byl ochoten obětovat a jak se případné ústupky odrazily v tom kterém díle. Jak se odrazily v dalších uměleckých i lidských osudech zúčastněných, doplní si už čtenář snadno sám.

15. 2. 1996

P. S.

K vysvětlení účasti východoněmeckého spisovatele a scenáristy Wolfganga Kohlhaaseho a k dešifraci záhadného jména Jiří Šiktanc na scénáři *Pět mužů* připojuji sdělení básníka Karla Šiktance (1928) ze 17. 2. 1996. V inkriminované době pracoval prý na scénáři jedné z povídek filmového triptychu o Lidicích, z dalších autorů si pamatuje Kadára a Klose. K účasti jej přivedl osobní zážitek, kdy se jako čtrnáctiletý chlapec stal v rodné Hřebči u Kladna svědkem zkázy nedalekých Lidic. Lidičtí muži, vracející se té noci ze šichoty na Kladně, nechali si prý v Hřebči svá kola, a ta tam pak byla dodatečně likvidována. Jednomu z mužů se podařilo utéci do blízkého lesa, kam na něj potom Němci uspořádali zátah. Podle Karla Šiktance obsahovala jeho filmová povídka právě tyto motivy, do všech námětů začaly však záhy mluvit lidické ženy a mimo jiné i proto prý nakonec z věci sešlo. O scénáři *Pět mužů* neví už Šiktanc nic, připouští však hypotézu, že v patrně fiktivním jméně Jiří Šiktanc mohli zbylí autoři zašifrovat podíl jeho a Jiřího Sehnala, který byl v té době už v emigraci. Zdá se tedy, že geneze látky byla ještě komplikovanější a že scénář *Pět mužů* je sloučením nejméně dvou paralelních snah o zpracování lidického tématu – jednu sleduji v textu, druhou představoval zmíněný povídkový triptych. V segmentaci scénáře do pěti partů komentujících události vždy z hlediska určité profese by pak bylo možné shledávat také pozůstatek původně zcela samostatných příběhů, ve vložených výpovědích lidických žen ústupek jejich snaze vynutit si v příběhu svůj hlas, v motivu 173. lidické oběti kontaminaci Šiktancova motivu návratu do Lidic se Sehnalovým marným přepočítáváním lidických mužů. Spoluprací Wolfganga Kohlhaaseho mělo být zřejmě látce injektováno „pokrokové“ hledisko německého anti-fašisty a zároveň tak měla dostat náter internacionálního smíření.

3. 3. 1996

PhDr. Jan Lukeš (1950)

Literární a filmový kritik; studoval na FF UK obor čeština – dějepis (1969 – 1976), v letech 1975 – 1987 se živil jako čistič oken a současně se věnoval literární kritice, 1987 – 1989 byl zaměstnán v odboru výzkumu Čs. filmového ústavu, odkud přešel do kulturní rubriky legalizovaných Lidových novin, kterou pak také od roku 1991 vedl. Od poloviny roku 1994 je redaktorem knižní edice NFA v rámci oddělení teorie a dějin filmu. V roce 1982 vydal knihu literárně kritických esejů o mladé generaci sedmdesátých let *Prozaická skutečnost* (Mladá fronta), v roce 1993 soubor filmových studií a kritik z let 1987 – 1993 *Orgie střídmosti* (NFA), v roce 1995 *Stalinské spirituály* (Český spisovatel), pět portrétů spisovatelů a scenáristů vězněných v padesátých letech (J. Hejda, J. Mucha, K. Pecka, J. Stránský, J. Beneš).

(Adresa: Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

SUMMARY

WON'T EAT MY WORDS

1960s Screenplays that Didn't Make It to the Screen

Jan Lukeš

One can detect in every national cinematography, apart from its obvious history represented by the individual movies which have actually been made, yet another history that happens to be hidden, being constituted by projects which have never gone beyond the stage of literary preparation. While treating such texts as potential films would amount to getting involved in ahistorical guesswork, their analysis coupled with description of their subsequent fates may indeed reveal hitherto unknown facts related to their writers, as well as providing a fresh look at some of the period clichés, stereotypes and standards of good taste.

Sources of this particular kind – synopses, film stories and screenplays – assume special relevance to the student of those cinematographies which took shape in countries under totalitarian regimes, where decisions on the realization of a cinematic project would be more likely than not made on the basis of considerations that were largely extra-artistic. This also applies to the developments taking place in Czech cinematic art throughout the country's period under communist rule, including the 1960s which have since come to be regarded as the art's most liberal and most productive years. That notwithstanding, quite a few of the decade's filming projects failed to make it to the silver screen, due to lack of understanding, lost battles with the party bureaucratic machine, ill luck, or the eventual restoration of the former hard-line regime. Their fates bear witness to their time. At the same time, their individual characteristics attest to their own intrinsic qualities as well as to those of their writers, illustrating the ways in which they strove to find a humanly acceptable *modus vivendi* as artists and as citizens in that particular historical context.

Hence also the present study's title: *Won't Eat My Words*. It is identical with the original name of Josef Škvorecký's short story, *Eine kleine Jazzmusik*, which was included in *Jazz 1958*, a collection of works by different authors that was seized by the censors. Škvorecký's text served Miloš Forman as a model for two movie scripts: *Noty v kufru* (Notes in a Suitcase, 1961), and *Kapela to vyhrála* (The Band Played and Won, 1962). For his part, while setting out to work on ever new versions of the story, Forman too was constantly faced with the dilemma of either eating his words or remaining faithful to himself as an artist, constantly grappling with the problem of how far he could go in his game with the authorities. Of course, things were very much the same with the other sixties' screenplays that didn't make it to the silver screen, which are dealt with here – the sole difference being that the subsequent gradual liberalization of the regime's cultural policies entailed a broadened manoeuvring scope and an organic widening of the artistic horizons, with ever less regard being paid to any regulations from the outside.

While focusing on this line of development, the present study deals with a total of seven literary texts. Dating from 1960 is the film story by Miloš Forman and Jiří Sehnal, *Lidice budou žít* (Lidice shall Live), which amounts to a remarkable starting point for a documentary-style vision set in the time of the country's occupation by Nazi Germany. Elaborated further in the screenplay by Miloš Forman, Ján Kadár, Elmar Klos, Wolfgang Kohlhaase and Jiří Šiktanc, titled *Pět mužů* (Five Men, 1961), the theme is given a shape inspired quite obviously by experience with the medium of *Laterna magika*; however, the treatment involves a forced manner of correlating the subject with the topical Franco-Algerian conflict.

Respect for the criterion of art's involvement in the ideological „struggle against capitalism and imperialism“ also left an unpleasant imprint on the aforementioned Forman sketch, *Notes in a Suitcase*, with its inorganic setting of an occupation-time story of a jazz band in a broader context making room for the criticism of current developments in West Germany's *Bundeswehr*. The same story's later version, under the title *The Band Played and Won*, shed that topical connotation and in several passages still emphasized the material's crazy-comedial aspects. Yet it was not passed as fit for shooting, either: this time out Forman earned a ban from none less than President of the Republic Antonín Novotný who suspected that the planned movie might actually be based upon Škvorecký's proscribed novel, *The Cowards*.

An entirely new evolutionary phase is represented here by the screenplay of Karel Pecka and Ladislav Helge, *Horečka* (Fever, 1968), based on Pecka's eponymous novel published in 1967. An action-packed story of a political prisoner on the run from a labour camp, it was above all to signal the tearing down of yet another of the period taboos. In its case, too, the approval procedure dragged on endlessly, until the project's defini-

tive frustration by the invasion of August 1968. The same setting served as the background for another movie prepared in 1969: a triptych of film episodes named *Návštěvy* (Visits), dealing with troubled journeys to places of detention undertaken by relatives of political prisoners, and with the latter's despaired futile waiting. The script for the episode *Anně K. je zima* (Anna K. is Cold) was written by Vladimír Drha after the story by Zdena Salivarová; *Hippokratova přísaha* (The Hippocratic Oath) is by Karel Pecka and Otakar Fuka; and *A v tom zámku* (And in the Castle), by Vladimír Vondra and Milan Jonáš. Of these three only The Hippocratic Oath was made into a film, to be destroyed during the hard-line communist „normalization“ era.

The last of the screenplays dealt with in the present study is *Heart Beat*, written jointly by Václav Havel and Jan Němec at the turn of 1968 and 1969. Its plot, unleashing a gallery of mafia types carrying on trade in human hearts, documents a stage at which the authors reached absolute emancipation from servitude to any external precepts, and were aiming at a grotesque planetary allegory. As, reading it now, one detects its hero's true victory in the moment when „for the first time he was talking and thinking like a human being, like a human being with a heart“, one realizes that this kind of spiritual awakening was indeed one of the crucial causes pursued by the 1960s cinematic art.

Translated by Ivan Vomáčka

Články

JAK TO BYLO S KAPELOU,
KTERÁ TO NEVYHRÁLA

Josef Škvorecký

Paměť je asi tak spolehlivá jako očitá svědectví těch, jimž se podařilo shlédnout přistání létajícího talíře. V životě jsou ovšem situace, kdy člověk nemá k dispozici nic kromě paměti. Nebo skoro nic. To se stalo mně, když mě můj postgraduální student na Torontské univerzitě Joe Medjuck, nyní úspěšný producent kasamačů jako *Ghost Busters*, *Legal Eagles* nebo *Beethoven* (o tom bernardýnovi), požádal, abych pro kanadské nakladatelství Peter Martin Associates napsal knihu o české nové vlně. Joe Medjuck je typický filmový nadšenec, *film buff*, jak se tu říká, a Martinovo nakladatelství byl *de facto* rodinný podnik, který těžce zápasil s konkurencí velkých amerických nakladatelských domů, jež mají většinou filiálky v Kanadě; Peter nakonec konkurenci podlehl a otevřel si knihkupectví, specializující se na kuchařky. S tím v konkurenci obstál. Joe Medjuck, jeho dívka Kay Armitage a jeho kamarád Peter Lebensold, vydavatel kanadského (taky už zaniklého) filmového měsíčníku *Take One*, všichni nesmírně obdivovali českou novou vlnu, a byli bez sebe šťastní, že sovětský přepad Československa mezi ně přivál člověka, který se, byť jen marginálně, toho slavného hnutí zúčastnil. Ještě po letech Kay málem omdlela trémou, když měla v Torontu uvádět svůj živý idol, Věru Chytilovou, a v přítomnosti té drsné režisérky se chovala jako školačka, ačkoliv to už byla profesorkou filmu na Torontské univerzitě.

Pro mě byl Joeův návrh pravou inspirací: bylo to v době, kdy vzpomínky ještě bolely, a možnost sepsat tenhle jeden aspekt doby velké naděje byl dar spadlý z nebe. Ačkoliv jsem svoje povinnosti na anglickém oddělení Torontské univerzity plnil vzorně, jednak z vrozené disciplinovanosti, jednak protože jsem se potřeboval na univerzitě udržet, přesto jsem se hodil marod (od profesorů se nevyžadovala žádná lékařská potvrzení), a za týden jsem věc sepsal. Překlad do angličtiny (tehdy jsem si ještě nevěřil) trval mému lenivému kamarádovi Michalu Schonbergovi přes rok.

A bylo to před zavedením videokazet, filmoví vědci museli velmi často spoléhat na paměť, proto je v knihách o kinematografii z té doby tolik chyb: některé filmy byly prostě nedosažitelné. V mém případě byly nedosažitelné všechny. Pár se jich dalo pronajmout, ale na to jsem neměl ani peníze, ani čas, a ten jediný svůj film, který jsem vlastnil, *Farářův konec*, vlastnil jsem teprve poté, co ho Joe Medjuck ukradl na ottawském konzulátu komunistického Československa. Tam měli buď takový bordel nebo také pochopení, že jej nikdy nežádali zpátky. Jenže k té krádeži došlo, když byla kniha už venku. Podobným způsobem obohatil pak Joe mou sbírku filmů nové vlny ještě o *Pět holek na krku*.

Musel jsem proto spoléhat na paměť. Její díry identifikoval později britský filmový badatel v knize *The Czechoslovak New Wave*, ale gentlemansky je zpochybnil tím, že jsem patrně viděl jiné kopie (jak známo, kopie zejména starších filmů se od sebe často velmi liší). K ruce jsem měl ještě (velmi) neúplné ročníky Filmu a doby a svou spisovatelskou fantazii, kterou jsem se snažil držet na uzdě, neboť mělo jít o vědecko-populární spis.

Celkem se mi to asi podařilo, ale když mě nyní pan Lukeš požádal, abych napsal, jak to bylo s mou spoluprací s Milošem Formanem, již – nikoli naší vinou – bohužel nikdy nekorunoval natočený film, začal jsem pochybovat. Je historie filmu *Kapela to vyhrála*, jehož titul prošel podobnými permutacemi jako jeho děj, až byl zakázán pod nepěkným názvem *Noty v kufru*, v mé knize *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* zachycena skutečně přesně a objektivně? Což určitě není? Tedy jaký je v mém vylíčení podíl *Dichtung* a jaký *Wahrheit*?

Přemýšlel jsem o tom, už když paní dr. Míla Ričlová prosadila knihu k vydání v pražském Horizontu (předtím česky nikdy nevyšla), ale usoudil jsem, že podobně jako v legendách tou dobou už se skutečnost a její cifrování v mé paměti smísilo k nerozpletení, a tak jsem to nechal, jak jsem to před málem čtvrt stoletím dal na papír. Zvědavě jsem ale čekal na Milošovy paměti, jež s ním sepisoval náš (Sixty-Eight Publishers) literární objev Jan Novák z Oak Parku (tam se narodil Hemingway), a které vyšly pod titulem *Turnaround*.

No, oko mi ihned padlo na chybu, a ta nezávisí na mé paměti. Miloš říká (překládám z angličtiny): „Na rozdíl od dřívějšího románu (tj. *Zbabělci*) naše krátká povídka oficiálně vyšla a nebyly proti ní žádné ‚ideologické‘ námitky.“ Miloš je tu trochu vedle. Povídka, jež vedla k našemu seznámení a měla být jeho prvním celovečerním filmem, se jmenovala *Slovo nevezmu zpět*, a byla v prvním čísle almanachu *Jazz 58*. Číslo bylo sice vytištěno, svázáno a připraveno k expedici, poté však zakázáno a ve stoupě rozemleto. Tiskařští dělníci zachránili jen několik čísel, z nichž jednoho jsem šťastným majitelem. Důvodů k zakousnutí bylo zajisté několik, jazz v některých ústředně výborových mozcích pořád platil za „hudbu duševní bídy“ (V. Gorodinskij), jedním z hlavních kamenů úrazu byla však nesporně moje povídka. Obsahovala nacistické desatero, co se smí a co se nesmí v taneční hudbě, a to se nápadně podobalo podobným nařízením a návrhům, otiskovaným, tehdy ještě zcela nedávno (psal se rok 1958, povídku jsem napsal dávno předtím, asi tak v roce 1954), i v českém tisku.

To desatero samo jsem psal rovněž po paměti: četl jsem text, jenž mě inspiroval, někdy za protektorátu, a domníval jsem se, že v časopise *Filmový kurýr*, který odbíral biograf, kde byl můj otec ředitelem (čestná funkce: bylo to sokolské kino). Text mě, swingového nadšence, tehdy velice namíchl, ale i pobavil, a když jsem povídku v raných padesátých letech psal, pokusil jsem se jej vyhledat v Univerzitní knihovně, anebo snad už v Novinářském muzeu (nevím už, jak se to jmenovalo) na Letné, pokud tou dobou už existovalo. To se mi nepodařilo, ale řekl jsem si, že jde konec konců o povídku, nikoli o historickou práci, a tak jsem použil představivosti.

V hrubých rysech jsem se strefil. Původní text nacistického befélu objevili po letech Josef Kotek a Jaromír Hořec a otiskli jej v knize *Kronika české synkopy 2*. Česky to uvažování generálního sekretáře Říšské kulturní komory Hanse Hinkela (pro *film buffs*



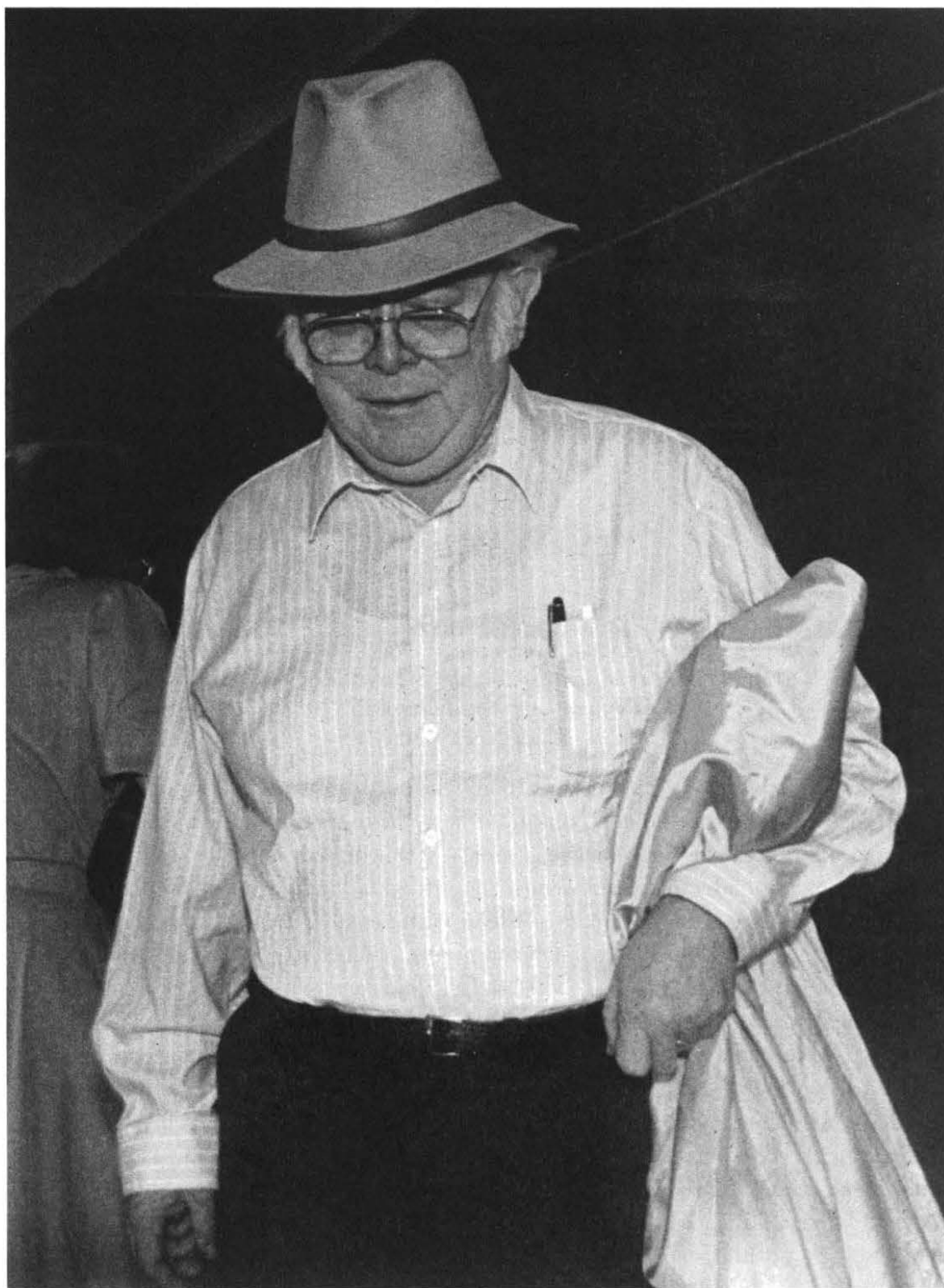
*Miloš Forman na slavnostním zahájení přehlídky svých filmů
„Ať žije Forman“ v pražské Lucerně 27. 10. 1995*

Foto Zdeněk Merta

zajisté *nomen omen*) otiskl Zpravodaj odborového sdružení hudebníků pro Čechy a Moravu (prosinec 1942), a skutečně obsahuje perly jako „Každý jiný způsob hudebního přednesu, který staví do popředí vnější efekty a clownerie... musí být potlačen“ nebo: „Rozhodující pro hodnotu či bezcennost té které skladby... je její melodický obsah... Odmítnout je třeba každou formu zženštilého vystupování zpěváků..., kteří staví vnější efekt nad umělecký obsah“ apod. V mé paměti se z toho stalo „vyzývavé vstávání při provádění sólové hry se zakazuje“, „Rovněž se zakazuje zpěvákům během skladby povykovat (tzv. scat)“ atd. Mezi kulturní kuriozity naší doby asi patří, že tohle moje desatero zhudebnilo v Kanadě hned několik kapel a skladatelů, např. John Roby, ten je začlenil do své jazzové opery *The Bass Saxophone*, napsané podle mého Bassaxofonu, nebo rocker Hugh Marsh, jenž svoji skladbu s názvem *Rules Are Made To Be Broken* zařadil na LP *Shaking the Pumpkin*, a jiní. Desatero zřejmě přešlo do povědomí amerických jazzových fandů, až se proměnilo ve fakt: v téhle podobě jsem je nedávno zahlédl v jakési vědecké knize o jazzu, jejíž autor mě svědomitě citoval, i s udáním zdroje. Tím zdrojem byla antologie povídek ovlivněných jazzem *Hot And Cool* (Penguin–Plume, 1990). Oficiálně, jak tvrdí Miloš ve svých pamětech, tedy povídka v době zásahu pana prezidenta Novotného ještě nevyšla a nemohla Miloše tedy „ozbrojit dobrým argumentem“. Objevila se až po zákazu našeho filmu, v knize *Sedmiramenný svícen* (1964), a to ne už jako *Slovo nevezmu zpět*, nýbrž jako *Eine kleine Jazzmusik*. Pod tímhle titulem se v Americe stala mou patrně nejvíc přetiskovanou povídkou, a nakonec se pod ním dočkala i zfilmování v České televizi, kde ji režírovala paní režisérka Zuzana Zemanová.

ILUMINACE

Josef Škvorecký: Jak to bylo s kapelou...



Josef Škvorecký při jedné ze svých návštěv Prahy v devadesátých letech
Foto Ondřej Němec

Ale s tím filmem už Miloš neměl nic společného, a moc ani já ne, protože scénář jsem nepsal.

Takže v tomhle se Miloš bodl. Jinak ovšem popisuje, jak to bylo, shodně se mnou. Jak se film původně jmenoval *Kapela to vyhrála* a na radu zkušenějších byl opatřen podtitulem „protifašistická hudební komedie“; jak Velká filmová rada (nebo jak se to těleso jmenovalo) vznášela námitky, a my, lační filmového křtu, jsme se jim snažili vyhovět, až se nakonec jazzband ze scénáře vytratil a nahradila jej nejprve symfonie a pak dechovka; a jak podobně vymizela ze skriptu i veškerá legrace a dílo se proměnilo v drámo o sabotáži v továrně za protektorátu. Také jak v tomto stadiu si jakýsi člen rady všiml, že scénář má pořád titul *Kapela to vyhrála*, ač v něm žádná kapela není, a podtitul „hudební komedie“, ač v něm zbyla už jen dechovka, a to ještě vyhrávající na funuse; a jak začaly nové námitky, nová prepisování, až jsme skončili téměř tam, kde jsme před dvěma lety začli. Jedině že film už se nejmenoval *Kapela to vyhrála*, nýbrž *Noty v kufru*, patrně proto, aby Velká rada mohla vykázat tvůrčí činnost. Pod tímhle titulem jej pan prezident popletl se Zbabělci, zakousl jej, a třebaže Miloš nějakému sekretáři úspěšně dokázal, že jde o docela jiné dílo, ten soudruh pronesl větu, již si dosud v Milošově tehdejší podání pamatuju: „...i kdybyste měl stokrát pravdu, soudruhu Formane, soudruhu prezidentovi se nikdo neodváží říct, že se zmejlil.“

Takže to snad opravdu bylo tak, jak jsem to napsal, když to shodně napsal i Miloš, resp. nadiktoval to Janu Novákovi. Jenže samozřejmě: co když se Miloš na věc pamatoval už jen matně – v jeho paměti, nia rozdíl od mojí, jsou jistě stovky historek o osudu filmů, nejen doma, ale i v Americe, a jedna vytěšňuje druhou – a spolehl proto na moji paměť? Anebo se pamatoval přesně, ale nechtěl mi kazit dobrou historku?

Jenže ona to *jenom* historka není. Scénářem si Velká barrandovská rada skutečně pohazovala jako horkou bramborou, jazz z něho opravdu vykleštila, a jednou dobou tam na mou duši byla filharmonie. Také humor permutoval ve vážnost, a i když sabotáž v továrně měla typicky formanovské rysy (dělníci nesou obrovský trup letadla na ramenou, podobní stonožce, a nemohou s ním projít skrze slavobránu – to první jsem ale skutečně zažil a vyprávěl Milošovi; slavobrána, resp. místní vítězný oblouk, je od něho), i když tedy sabotáž měla být traktována komediálně, sabotáž v nacistické továrně to byla. Vznikly též námitky proti podtitulu, který v nějakém stadiu „práce“ na scénáři nevyjadřoval už jeho charakter („hudební komedie“), a tak se postupně do historky vracely komediální prvky, až byla nakonec schválena a v zápětí zakázána samým zeměpánem.

Takže ono to v podstatě tak nějak bylo, a legenda to moc ani není.

S Milošem jsem se ještě několikrát pokoušel o spolupráci, vždycky se to ale zhatilo na ideologických námitkách, nakonec na námitce nejpádnější: sovětském přepadu naší vlasti. Snovali jsme například příběh o likvidaci Lidic, který měl být natáčen ruční kamerou jako nacistický pseudodokument. Typický nápad mladistvého filmového nadšence, který nedošel souhlasu u strážců bdělosti. I tady sehrála svou nespolehlivá paměť. Ve své vzpomínkové knize Jiří Sehnal (alias Jethro McIntosh) píše, že nápad na „dokumentární“ film o Lidicích pochází od něho, že já jsem podle toho námětu napsal scénář, ten však se nikdy nenatočil. Scénář jsem určitě nikdy žádný nenapsal, stvořili jsme s Milošem nejvýš synopsi, a nápad, pokud já se pamatuju, pocházel od Miloše. Při nedávném festivalu českého filmu ve Washingtonu jsem se na to Miloše zeptal, ale ten se už taky na moc

nepamatoval: nápad byl snad skutečně Jethrův, později na něm spolupracovali, jenže z věci nic nebylo.

Podobně v nic se rozplynul námět nazvaný *Ostrozrak*, vybudovaný na jednom žertu z detektivky *Vražda pro štěstí*, kterou jsme napsali s Honzou Zábranou, a vyšla pod Honzovým jménem. Milošovi se tam zalíbila zaměstnanecká kategorie soukromé detektivní firmy Toma Lomala alias Tomáš Lómala Ostrozrak, tzv. inflagrantisté. To byli zaměstnanci mazaného Hanáka, kteří opatrovali důvody k rozvodu bohatým zákazníkům tím, že po dohodě s nimi byli *in flagranti* „přistiženi“ Lomalovým pátračem, jenž pak u rozvodového soudu fungoval jako svědek. Musím se přiznat, že celá věc spočívala na adjustované literární krádeži: historku povinného *in flagranti* má v románě *A Handful of Dust* Evelyn Waugh. V Milošových rukou by z toho jistě byla dobrá komedie. Jenže doby byly mravné, Miloš se právě neslavně proslavil natočením nahých milenců v *Láskách jedné plavlásky*, což způsobilo nevoli na nejvyšších místech, a celý projekt proto nedošel souhlasu u strážců mravnosti.

Poslední náš pokus o spolupráci byl scénosled na film podle *Zbabělců*, sepsaný v létě 1968. Projekt byl schválen, Miloš odjel do Ameriky, aby tam točil svůj první americký film (z toho sešlo: první film v Americe natočil teprve, když já jsem tam už byl taky) a měli jsme dohodnuto, že *Zbabělce* začne filmovat v létě 1969. Přirozeně nefilmoval. Nejvíce mi přijde líto jedné věci: podobně jako v *Láskách* obsadil Miloš sestru své tehdejší ženy Jany Brejchové Hanu (chtěl ji mít už ve filmu *Kapela to vyhrála*), hodlal nyní do role Dannyho nedosažitelné Ireny obsadit skutečnou dceru skutečné Ireny, tehdy pohledného teenagera. Ani ta ale, vinou historických událostí, u filmu kariéru neudělala.

V Americe jsem pak náš scénosled přeložil do angličtiny, a když *Zbabělci* poprvé vyšli anglicky, ještě jsem se nějaký čas pokoušel najít investora. Nakonec mi však Miloš řekl, že si nedovede představit, že by román měl filmovat s americkými herci a někde v Německu, a tak jsme toho nechali.

Že by to šlo nafilmovat dnes v České republice, je bohužel jenom zbožné přání. Aspoň moje. Miloš, jako filmový režisér, už je někde úplně jinde.

Články

ŽIVOT A FILM

1. kapitola knihy dvanácti lekcí o filmu

Vojtěch Jasný

Každý člověk má jiný úděl a také jiný osud. Když si toho je spirituálně vědom, nakonec může mít na svůj osud i částečný vliv. Úděl je pro jeden život, osud je dán našimi životy a vývojem duše, pro věčnost. U hinduistů je to karma, příčina a následek. Vždy jsem vycházel ve svých autorských filmech ze života a pro život. A celý svůj život jsem hledal a vždy znovu a jinak nalézal smysl života. I ta nicotná jepice má svůj účel na této zemi. Natož člověk s možností rozhodovat se a rozhodnout pro dobré nebo zlé. Člověk je jediná bytost se svobodnou vůlí. Ale jako může člověk ztratit svou duši, své svědomí, může také svou vinou nebo vinou svých předků ztratit možnost užívat svobodné vůle.

Vyučuji filmovou režii a vůbec psaní i dělání filmů na třech newyorských univerzitách studenty z celého světa a hlavně z USA. Už přes jedenáct let. Začal jsem co profesor filmu teprve v exilu, ve Vídni, potom v Salzburgu a nakonec i v Mnichově. V evropské fázi mé filmové, televizní a divadelní tvorby jsem učil mezi filmy a divadelními nebo televizními inscenacemi. V americkém období je hlavní vyučování a mezi tím psaní scénářů a filmy. Ale cítím nyní nutnost vrátit se důsledně zase k hrané tvorbě. Pět let jsme psali s Arnoštem Lustigem scénář, myslím, že velmi dobrý, volně podle jeho románu o Terezině Nemilované. Páni Němec a Voržáček, Lumar Film, chtějí to se mnou co režisérem produkovat v angličtině. V posledních dvou letech jsem napsal scénář Návrat ztraceného ráje, jakousi filmovou symfonií života, volné pokračování *Všech dobrých rodáků*. Česko-americká koprodukce, v obou řečech a nezávislá. Přibývá nová postava, Poutník, který žije a učí film v New Yorku, v tom *melting-pot* – kotli na míchání všech ras. První akt se odehrává v New Yorku, další čtyři se budou natáčet zase na českomoravské vysočině, jako *Rodáci*, opět ve čtyřech ročních dobách a s podílem Poutníkových amerických studentů. A objeví se všichni staří rodáci, jako Očenáš, Franta Lampa, ale také nová mladá generace, reprezentovaná ředitelkou školy, která nese odkaz mých rodičů – učitelů Poutníka. Mladá žena se sedmiletým chlapcem, bez muže, a jako každý má své přízvisko, tak i ona je Pampeliška, protože hrála Pampelišku ve hře Jaroslava Kvapila. A zamiluje se do Adama, amerického Poutníkovy kameramana.

Nyní, když víte, co mám za lubem, chci uvést svá přesvědčení, názory ve formě příběhu, jak šel můj život v tomto století, jak život a film se staly jeho neodlučitelnou interakcí.

Říkám svým studentům, že důležitější než všechna filmařská tvorba je – *to care* – mít rád lidi a také pro ně dělat. Řemeslo se může naučit každý schopný, ale aby byly filmy

k něčemu, musí tu být ona jiskra lásky a života a talent, který získáme už při narození a dědičností, a můžeme jej buď zničit, nebo rozvinout. K tomu rozvíjení talentu chci přispět po svém dvanácti lekcemi o filmu. Z pohledu režiséra i autora.

Vznikaly po řadu let, jak jsem je předával svým studentům. Nyní – neboť *littera scripta manet* – je předávám svým studentům minulým, přítomným i příštím... A abyste mi lépe rozuměli, zde je má story: ale také všech, kteří výrazně formovali můj vývoj a pomáhali mi. Obyčejně jsou filmaři oslněni sami sebou nebo zničení neúspěchem, ale je mou povinností mluvit o všech, bez nichž by dobré filmy nebyly a také nebudou. Film je kolektivní úsilí a čím víc se režisér dovede zbavovat své ješitnosti nebo egoismu, tím lépe vidí, slyší a cítí a vyjadřuje opravdový smysl života.

Jsem dítě posledních tří čtvrtin dvacátého století. Narodil jsem se 30. listopadu 1925 rodičům – učitelům Masarykova ražení a vlivu Komenského. Několik let po světové válce a ruské revoluci. Když mi byly tři roky, dostal jsem španělskou chřipku a zápasil několik týdnů o život. Díky péči a lásce mých rodičů, jejich obkladkům a zábalům proti horečce, jsem zůstal naživu. Ale asi týden nebo dva jsem doslova putoval mezi tímto a oním světem. Od té doby vím, že andělé nemají křídla, ale jsou to zářivé bytosti buď v bílých, nebo jiných zářivých barvách. (*Až přijde kocour* je toho vyjádřením v barvení lidí.) Španělská chřipka zkosila jen v Evropě asi dvacet milionů lidí, více než celá první světová válka.

Bydleli jsme ve staré škole, postavené za dětství mého tatínka v městě Kelči italskými zedníky a staviteli. Tatínek toužil stát se učitelem, ale na to staříček Jan Jasný neměl. Až jednoho roku, jako zázrakem, staříčkovy včely přinesly tolik medu, že syn jeho Vojtěch měl na rok studia na učitelském ústavu v Příboře. Pak už to musel dokázat kondicemi pro jiné, méně nadané. Odtud tatínkova láska ke včelám, včelařství, a k stromům a medonosným rostlinám. Tatínek můj byl ředitelem školy a maminka učitelkou na měšťanské škole, v oné krásné velké budově, italského a rakousko-uherského stylu. Narodil jsem se v ní. A proto dětství ve škole bude zobrazeno i v mém příštím (doufám) filmu *Návrat ztraceného ráje*.

Když mi byla čtyři léta, viděl jsem na tatínkově klíně v sokolovně film Jeana Renoira *Děvčátko se sirkami*, první film mého života. Tatínek koupil za vlastní peníze dva velké promítací uhlíkové stroje, a tak měli sokolové vlastní kino a Kelč tím pádem také. Bylo to kino Hvězda, s divadelním sálem, kde jinak v zimním čase hráli ochotníci operetky. Orlové měli také ochotnický sál v Lidáku, ale ne kino. Tatínek si myslel, že spím, ale já nespál a dodnes si pamatuji scény z *Děvčátka se sirkami*. Renoirův film mě poznamenal na celý život. K tomu se přidaly krátké grotesky Macka Sennetta a hlavně Charlie Chaplin, a také filmy D. W. Griffitha, jako *Intolerance* a *Zlomený květ*.

Od té doby jsem si vymýšlel místo pohádek a jiných her „kina“, jak jsem tomu říkával. A žil jsem v nich a s nimi. Byly to fantazie. Normálně se takovým lidem říká fantasta.

Dodnes si pamatuju velmi reálně první filmový příběh, který jsem si vymyslel. Byl o tom, jak letím ve vlastnoručně vyrobeném letadélku z latěk, poháněném vyhozeným budíkem. Na hůře, jak se říkalo v Kelči půdě, jsem to letadlo dělal. Když se mě maminka ptala, čím budu ten budík se zlomeným perem pohánět, řekl jsem, že vodou. Netušil jsem, že v budoucnu budou jezdit autobusy poháněné štěpenou vodou.

A tak jsem ve své filmové vizi letěl nad cihelnou a pádoly s mým neodlučným kamarádem, jezevčíkem Waldynem, a sličné dívky z třetí měšťanky zpívaly mi sborem píseň: Šla do lesa na borůvky, šla do lesa, byla bosa...

To byl ještě ráj na zemi za tatíčka Masaryka, kterého jsem vítal s rodiči na stanici Kunovice – Loučka a tatínek mě vyzdvihl vysoko, abych viděl jeho oduševnělou tvář. Takových tváří se vidí za celý život u politiků velmi poskrovnu.

Tatínek chtěl, abychom s bratrem Jaromírem, o rok starším, ale daleko silnějším, hráli na housle. Tak jsem dostal menší housličky. Brali jsme hodiny u Janka Srkaly, takto krejčího, ale bohem nadaného muzikanta, kapelníka Srkalovy kapely v Kelči. Etudy nám psal sám, většinou na tehdejší oblíbené šlágry jako Já bych chtěl mít tvé foto nebo Akáty bílé. Šlo o to, na kolik b či křížků. Brzy jsem směl hrát první housle a cítil jsem, že mi to prvorozený a silný trošku závidí. Ale překonal to. A hrál druhé housle. Domek Janka Srkaly byl u druhého kostelíka Kelče, Kateřinky, v máji voněly šeříky a zdi byly bílé a okenní rámy zelené, jako v Rakousku.

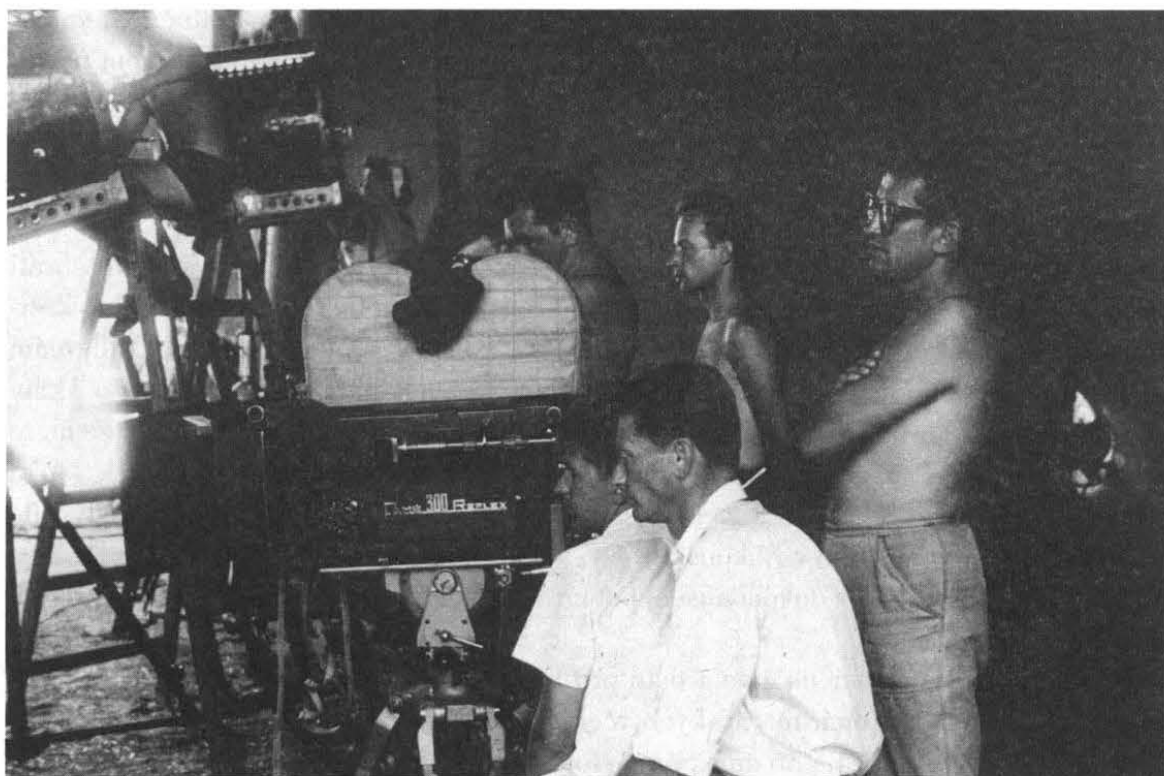
Na housle jsem hrál rád a dokonce jsem potom složil menuet: Sýkorky. Tolik jsem si jich všímал v naší zahradě.

Další důležitý moment mého života bylo přiblížení k fotografii. Tatínek jako včelařský odborník a také funkcionář moravských včelařů dostal z ústředí z Brna krásný sklápěcí fotoaparát Retina Kodak na 35 mm. Sám nefotografoval, ale dal přístroj Mirovi, který vše důkladně prostudoval z návodu a začal mě učit fotografovat. Z počátku mě k tomu musel nutit, protože jsem raději trávil své chvíle s ovečkou Beluškou, kterou mi koupili rodiče, a s naším psem. Od dětství jsem měl vztah ke zvířátkům a věřil v jejich duši a charakter. Zřejmě to bylo způsobeno tatínkovým vyprávěním o přírodě a staříčkovým o tom, jak svatý František z Assisi kázal zvířatům i ptákům. Tak jsem nakonec fotografoval potom více než Mira, spíš své pocity. Ta malá kamera mi přišla vhod pro mé filmové fantazie.

Maminka byla nadaná malířka, ale její tatínek Váňa ji nepustil studovat do Prahy na malířskou akademii, i když se našli lidé, majetní dobrodinci, ochotní to platit. Přesto maminka mimo jiné předměty na měšťance učila také kreslení. Vždy mě její barvy fascinovaly a chtěl jsem, aby pro mě malovala. Třeba hlavu koně. Tatínek byl výtečný kreslíř podle přírody, nakreslil hlavu koně a maminka mi ji vymalovala na lepence, krásně. Měl jsem celou stáj, vraníka, hnědouše, šimla. Hlavu mi připevnil stolář na tyčku, i uzdu mi udělal a já mohl rajtovat. Co bych nyní za ty maminkou malované hlavy koní a její obrazy dal... Vše zaniklo lidskou hloupostí a exilem. Není na světě zlato, které by je mohlo zaplatit.

Když jsem začal chodit do školy, postavili moji rodiče domek a tatínek vysázal a doplnil už stojící zahradu v zemský ráj. A bzučící včelíny, stero včelstev. Po Masarykovi přišel jeho žák a následovník prezident Edvard Beneš. Byli jsme doma vedeni tatínkem v Masarykově duchu – také byl tolstojovec a měl obsažnou, vlastnoručně svázanou knihovnu ruských klasiků, které jsem začal velmi záhy číst. Ještě jako hošík přečetl jsem celou Vojnu a mír velkého Lva. Maminka, narozená ve stejný den s Janem Amosem Komenským, byla velmi znalá jeho díla a za chladných podzimních odpolední nám o něm vyprávěla a ukazovala jeho obrázky, kterých měla hodně posbíraných z různých knih.

Když si pomyslím na dětství, byl to ráj v naší zahradě, se všemi plody, od jahod po maliny a rybíz, od hrušek po jablka a trnky. A začátkem léta třešně nad včelíny, sedme-



*Vojtěch Jasný (zcela vpravo) při natáčení filmu Ať žije kocour.
Za kamerou sedí Miroslav Ondříček a Jaroslav Kučera, v pozadí stojí Ivan Passer.*

Foto Jaromil Jireš

ro druhů, jen odplašit špačky a vylézt si do koruny s bosýma nohama. A velký záhon zrajících jahod přímo před včelínou – to se platilo často žihadly. Jednou štípaly včely Miru do pysku, vypadal strašně a naši ho natírali octem a cibulí, rozkrojenou a syrovou.

Ale ten ráj na zemi skončil německou, nacistickou okupací. A místo ráje najednou horor a teror. Nejdříve zvolna, a pak naplno.

Tatínek byl hlava svých rodáků, a nejen v obci, ale i v kraji. Nepsaný duchovní vůdce. V roce 1940 ho varoval bratr ze Sokola – říkali jsme si bratře – poštovní úředník Gavenda, který výborně koncertoval na housle, opravdový virtuos, a též dal tatínkovi kresbu T. G. Masaryka tužkou, velkou a pěknou. Tak Gavenda zaslechl telefonní hovory místních českých fašistů s gestapem a porušil poštovní tajemství a hned přiběhl, že chce gestapo pro tatínka přijet. Tatínek vzal pár svršků a něco k jídlu, sebral kolo a zmizel. Jel do naší velké, po mém narození vysázené zahrady ve Valašském Meziříčí, kde mohl přespávat v dřevěné boudě anebo odkud mohl utéci do valašských hor. Ale po roce skrývání se v říjnu najednou vrátil a řekl, že to bude trvat s Němci několik let a že už se nebude déle schovávat, že pak by Němci, gestapo, mohli vzít místo něj maminku. Pobyl doma jen čtyři dny, někdo ho vyčenichal, dal gestapu avízo, a tak přišli, vzali ho a už se nikdy nevrátil. V březnu 1942 byl umučen v koncentračním táboře v Osvětimi.

Od jeho smrti jsem už nikdy na housle nesáhl. Něco se ve mně zlomilo. A když maminka říkala, později, protože nám gestapo vzalo rádio a nesměli jsme je mít pod trestem smrti, když říkala – zahrej, aspoň trochu, jen jsem zavrtěl mlčky hlavou. Ale o to více

jsem fotografoval a vyjadřoval se tvořivě fotografií a už jsem si také psal scénáře pro jakési budoucí krátké filmy a nápady.

Můj nejlepší scénář té doby byl napsán pro barevný film, který u nás v Evropě ještě zdaleka nebyl k mání. Takže co amatér jsem jej neuskutečnil. Byl o sebevraždě hochá, nešťastně zamilovaného do starší krásné dívky. Nesou ho v rakvi, celá obec jde za ní, rodiče, bratr. Ale hoch v rakvi ožije, odkryje víko, vyskočí, poleká všechny, živý mrtvý, nejvíce utíká tlustý kaplan, pěkně vypapaný. Ale hoch potká dívku, která jej odmítala, ta mu podá ruku a jdou spolu polní cestou do kvetoucích luk. Ona v červeném kostýmu, on v černém. Květy hrály tu hlavní roli a čerstvé zelené listy a květy na stromech. Tak se projevil už tehdy ve mně mamčin malířský talent, transformovaný jinak. Nikdy jsem v dětství nebo mládí nemaloval. Chyběla mi dovedná ruka kreslíře i malíře. A styděl jsem se, vida, co uměl tatínek nakreslit a maminka namalovat. Housle, na ty jsem uměl, ale ze žalu nad tatínkovou smrtí je odložil navždy. A tak fotografie byla to jediné. Potom na gymnáziu ve Valašském Meziříčí byla ve fyzikálním kabinetě devítimetrová filmová kamera Pathé, a tak jsme s Jaromírem Helštýnem, Zdenkem Fiuráškem a bratrem Jaromírem založili Studentský filmový kroužek – STUFIKRO. Dokonce jsme natočili asi půlhodinový film pro majitele kamenolomu, který nás za války o prázdninách platil jídlem, což bylo pro nás to nejlepší.

Ale když se pozorně zamyslíte nad mými barevnými filmy *Až přijde kocour*, *Všichni dobří rodáci*, je v nich ta moje posedlost barvami, což je po mamince a od ní. Ona mi také sbírala materiál pro *Rodáky*. Šel jsem studovat do Prahy a přešel z filozofie na FAMU. A už tehdy jsem měl *Rodáky* v plánu, jako svůj životní epos nebo filmový román. Od roku 1945 do roku 1955 sbírala mi maminka dovedně historky a materiály o všech občanech. Také jsem jezdil domů na všechny roční prázdniny. Do Prahy posílala maminka pořád košíky s ovocem, hlavně s jablky z našich zahrad a medem od tatínkových včel. Maminka odešla na věčnost v roce 1955. A po tom, v roce 1956, po natočení *Zářijových nocí*, jsem napsal první verzi *Všech dobrých rodáků*. Ale scénář byl dán do klatby komisí pro film na Ústředním výboru KSČ a řekli mi, mám-li se rád, abych už na realizaci *Rodáků* nikdy nemyslel. Tak jsem začal z jiné strany lesa později s *Touhou*, jako s prvním dílem trilogie, po ní jsem natočil film *Až přijde kocour*, a *Všichni dobří rodáci* byli možní až s nástupem Alexandra Dubčeka, statečného a charakterního muže. Celá moje trilogie je inspirovaná rodnou Kelčí, ale ani jeden z filmů jsem tam netočil. Už z Bible, od Ježíše Krista jsem znal, že v rodišti se nikdo nemůže stát prorokem. A poučen tatínkovou likvidací jsem viděl, jak málo lidí bylo ochotno mu ze strachu pomoci a po jeho smrti mamince. Maminka mi vždycky vštěpovala, abych si dobře pamatoval, že opravdových lidí je nepatrná menšina. Vím to, když já pak byl proklet po dvacet let v exilu a doma jsem neexistoval. Ale naučil jsem se, že opravdu silný, dobrý film potřebuje k uskutečnění sedm statečných. Za kteréhokoliv systému. A ti stateční musí být také poctiví. A pak víme ze Starého Zákona o Sodomě a Gomoře, jak těžko bylo Abrahámovi nalézt deset spravedlivých. Tyto zákony pořád platí a budou platit.

Po tatínkově smrti jsem se připojil k moravskému odboji. Hlavně se tak stalo při mém totálním nasazení do zbrojovky na Vsetíně. Zažil jsem dosti dobrodružství, která nechci nyní popisovat, vzalo by to hodně času. Ale co jsem se naučil v ilegalitě, se mi mnohokrát hodilo při filmování. Nebát se riskovat, učit se zbavovat strachu a také se starat

o druhé, protože v odboji, když myslíš jen na sebe, zabije to všechny. Strach je skutečný netvor, dokáže člověka zdeptat, dostat na kolena, zničit, a také ty druhé, kteří jdou s ním. Anebo morálně strašně pokroutit.

Když jsem přišel studovat do Prahy, měl jsem jeden nový oblek, ale ten starý, pořád nošený, se začal rozpadat. Nejdříve jsem rok studoval ruštinu a filozofii na Karlově univerzitě. Tam jsem měl ruské profesory a naučil se rusky velmi dobře, už za rok. Také jsem chodil na estetiku k Janu Mukařovskému a na přednášky Jana Patočky. A k Bohumilu Mathesiovi na ruskou a sovětskou poezii, hlavně Jesenina a Majakovského vykládal. Byl vzácným překladatelem z ruštiny a jeho Zpěvy staré Číny jsou klenotem překladatelské práce. To on se mě při zkoušce, kdy jsem uměl, zeptal: – Ale vy nechcete být profesorem? Řekl jsem, že ne, že chci psát a režírovat filmy. Nabídl mi pomoc, promluvit s ústředním ředitelem Státního filmu ing. Lubomírem Linhartem nebo se sekčním šéfem filmu Vítězslavem Nezvallem. Bylo to hezké od pana profesora, ale vzali mě na FAMU na kameru a kostky byly vrženy v roce 1946.

Rozhodujícím se pro můj filmařský osud stal profesor kamery, tehdy se to jmenovalo filmová fotografie, Karel Plicka. Mé scénáře nikdo z profesorů nečetl, ale Plicka viděl mé klukovské fotografie a řekl, že jsem lyrik. Nejvíce na něj zapůsobila moje fotografie stařenky, jdoucí na Velký pátek z kostela z Kelče do Dolních Těšic. Celá v černém, dlouhá sukně, s čagánkem v ruce a nad ní bílošedočerné nebe. A kolem ní mladé jablůňky po obou stranách kostrbaté, kamenité cesty. Nazval jsem ten obrázek Život začíná a končí. A stal se mi inspirací pro *Touhu* i *Rodáky*. Dělal jsem ho, když ještě tatínek žil, ale už s velkým strachem o něj, že ho Němci zničí. A ten cit a pocit je v něm. To je fotografická tvorba. Od té doby celý život fotografuji v tomto smyslu a přichází čas, kdy už musím vytrdit své černobílé a barevné (funkčně) fotografie a připravit výstavu a vydání knihy *Strom života*.

Brzy si mě drahý učitel, nejlepší mentor mého filmového i osobního života, vzal za svého privátního asistenta. Tři léta být s ním denně, dalo mi ten nejlepší myslitelný základ pro moji filmařskou i fotografickou budoucnost. Stal se mým duchovním otcem, když už můj umučený nemohl. Otevíral mi oči i uši. Brali mě s paní na koncerty, jedl jsem u nich a naučil jsem se od něj vychutnávat víno. A ocenit dobrou tureckou kávu. Před deseti lety jsem zanechal vína i všeho alkoholu, ale turecká káva mi nadále slouží v střední míře. Jsem spíš *tea-totalor*.

Karel Plicka cenil krásu a pak pravdu. Já spíš cením nejdřív pravdu a pak krásu. Mnohé, co mi říkal a učil mě, jsem tehdy nechápal a pochopil až daleko později. Když jsem mu přečetl scénář *Touhy*, tehdy už mu oči nesloužily, řekl mi: – Chcete dělat film, jako by vám bylo sto let. Řekl jsem, že jsem zažil dost tragédií ve světě i osobních, abych mohl říct, ano, je mi sto. A to mi bylo něco kolem třiceti dvou let. Privil: – Nebudete mít potom už co říct! Tehdy jsem se usmál a řekl: – Potom budu dělat komedie. A dělal jsem po *Touze Procesí k panence*, jako rozcvičku na *Až přijde kocour*.

Ale vraťme se od profesionální práce zpět ještě na FAMU. Byla tehdy školou světové úrovně. A. M. Brousil, náš děkan tehdy, později rektor, nám vodil profesory – hosty z celé Evropy a Sovětského Svazu. Učil mě Vsevolod Pudovkin, velký mistr, který uměl povídat o práci a montáži. Ptal se, co chceme slyšet, přihlížl jsem se a žádal, aby nám řekl vše o filmové montáži, protože to je základ kinematografie a filmová řeč. Přišel také



*„Tuto fotografii jsem dělal na Velký pátek 1940.
Tehdy se už tatínek musel skrývat a utíkal před gestapem. Ten smutek i naděje jsou tu
a víra v rodnou zemi a dobrou tradici. Původ Rodáků i Touhy.“*

Foto Vojtěch Jasný

Cesare Zavattini, který psal pro Vittoria de Siku. Neorealisti měli tehdy na mě maximální vliv, po sovětských mistrech jako Ejzenštejn, Pudovkin a zejména po mně blízkém Alexandru Dovženkovi z Kyjeva. Ukrajinská duše. A jaký básník...

Velmi důležitým učitelem mi byl maďarský scenárista a filmový estetik Béla Balázs. To on mi vštípl dělat hraný barevný film teprve až budu mít barevný příběh. Slib jemu daný jsem splnil v *Kocourovi*, první mé hrané filmy byly černobílé, včetně *Touhy* a filmu *Přežil jsem svou smrt*, příběhu z koncentráku v Mauthausenu, klenotu černobílé kinematografie díky kameře Jaroslava Kučery. Nabízeli mi tehdy vedoucí Filmového studia Barrandov barvu horek dolem: – Ne, řekl jsem, – napsal jsem *Touhu* černobílou, až budu mít barevný příběh, ohlásím se.

Film *Až přijde kocour* sklídl několik cen v Cannes na festivalu: Zvláštní cenu poroty, Cenu za nejlepší film pro mládež a také Cenu Nejvyšší technické komise za použití barvy a zvuku. Potom ještě Stříbrnou cenu v Barceloně. Byl jsem zván s *Kocourem* po celém světě, například na festival v Acapulku, i se ženou na jeden měsíc. Víte, co to bylo pro člověka z Východu, který nemá dolary a nikam nesmí...

Kocour slavil triumfy v mnoha zemích, u diváků a také kritiky, nakonec i v SSSR, kam jsem byl pozván s Květou a Láďou Fikarem na premiéry v různých městech. V Řecku lidé po představení v kině tančili na ulicích. Dodnes se vždy znovu promítá v Brazílii. Nic na něm nezesláralo. Naopak, kdo dnes ještě dokáže takový film udělat? V USA byl koupen přes malou firmu Diesnyovým studiem a dán do trezoru na delší dobu, než bylo potom mé prokletí husákovským režimem. Svinstvo je svinstvo, ať ho dělají lidi v kapitalismu nebo komunismu. Zůstává svinstvím. O *Kocourovi* bych toho mohl navyprávět mnoho, ale na to není v téhle kapitole místo.

Snad jen ještě to, že když jsem za *Kocoura* dostal státní cenu Klementa Gottwalda, pozval prezident Novotný s ostatními nositeli cen k sobě i mě a moji paní. Po krásném dni v Lánech, hostinách a popíjení, večer u táboráku s pečenými pstruhy z lánské obory přišel pan prezident ke mně se skleničkou vodky, kterou ale nepil, my pili francouzský koňak. Ředitel školy v *Kocourovi* byl vlastně trochu jeho portrét, jak jsem ho znal. Ale dělal, že to netuší. Řekl mi: – Nyní můžete dělat velké filmy a dáme vám na ně. (Po tom úspěchu v zahraničí.) Ale když se postavíte proti straně, tak sekneme. A seknul pravicí s nataženou dlaní, tak jak se zabíjeli králíci na vsi. Usmál jsem se a řekl: – Jak bych mohl, pane prezidente. Hrát dvojí roli bylo i pro mě tehdy nutné, jinak by sekli...

Ale vraťme se zpátky k mým dokumentaristickým základům, tolik důležitým pro mou filmářskou dráhu.

Na FAMU jsme pracovali co tandem s Karlem Kachyňou a šlo nám to. Udělali jsme spolu fotografickou knihu *Budujeme pohraničí*. To bylo v době po druhém ročníku. V dalším roce jsme s Karlem napsali a rekonstruovali příběh dvou dělníků, kteří zlepšili výrobu malých aut minorů: *Věděli si rady*. Film se jako studentský snímek dostal i do kin. Mezi třetím a čtvrtým rokem jsme o prázdninách, inspirováni italským neorealismem, natočili celovečerní film *Není stále zamračeno*, s neherci na státním statku ve Flájích v Krušných Horách. Byl to příběh dobrého muže a statečného ředitele statku Pavelky, který ho vybudoval s přistěhovalci ze Slovenska a Maďarska. Scénář jsme psali Karel a já s Františkem Danielem, který se tak poprvé objevil a ještě vícekrát objeví v mém životě. Starý, dobrý kamarád, vždy s humorem, i když také neměl život lehký. Vystudoval scenáristiku na VGIK v Moskvě u profesora Turkina.

Po FAMU nás ihned angažoval Elmar Klos, tehdy ředitel Studia dokumentárního filmu v Praze, a byl nám skvělým mentorem a pomocníkem. Natočili jsme dva celove-

černí dokumenty. *Neobyčejná léta* o JZD ve Vyhnanicích v jižních Čechách, ale film nebyl puštěn do kin, protože v něm byl poslanec Čihák, tehdy zavržený, ale myslím, že poctivý chlap. Další celovečerní dokument o II. kongresu Mezinárodního svazu studentstva v srpnu 1950 v Praze se jmenoval *Za život radostný* a dostali jsme za něj státní cenu.

Nechtěl jsem tehdy ještě k hranému filmu. Práce s kamerou v ruce, scénář, režie i kamera spolu s Karlem Kachyňou nám dávala trénink a také poznání života. Vždy jsem věřil v lidský vývoj ruku v ruce spojený s poznáním života. Říkat skutečné příběhy kamerou, akcemi, a ne ilustrovat komentář, jak dodnes činí mnohé filmy, zvlášť pro televizi.

Ale ze Studia dokumentárního filmu jsme oba museli na dva roky na vojnu. Sloužil jsem v Brně u protiletadlových dělostřelců, za tři měsíce jsem však byl stejně jako Karel povolán do Československého armádního filmu, kde už byli filmaři jako František Vlášil, Vladimír Sís, kameramani Josef Illík a Josef Vaniš a jiní.

Měli jsme s Karlem natáčet strašně nudný instruktážní film o zdravení, když jakoby švihnutím kouzelného proutku jsme byli v roce 1952 posláni co kameramanské, režisérské a scenáristické duo dokumentaristů do lidové Číny. Bylo mi osudem vždy souzeno do světa, i když to tehdy nebylo snadné, a poznávat země. Tam začínala ale má cesta později, říkám tomu cesta Poutníková – k té dojdeme patřičně až s mým exilem. Mým šéfem se teď stal Čou En-laj, on schvaloval scénář, který jsem měl napsat. Psal jsem česky a dva vynikající překladatelé a sinologové, Augustin Palát a Dana Kalvodová, to překládali. Psal jsem podle ruské knihy dobrého žurnalisty, který Čínu, hlavně lidovou, znal. Já jiné znalosti neměl, tak jsem si musel vymýšlet. Čou En-laj mě zavřel do mého pokoje v hotelu Dálný Východ a řekl, až napíšu a on to schválí, pak mohu ven. Ale krmili mě dobře a vše k tomu. Musel jsem psát, tak jsem se snažil, ať už je to hotové a co nejlepší, ať jsem na ulici, vždyť jsem dosud viděl Peking jen z autobusu cestou z letiště.

Vše dobře dopadlo, pravá ruka Maova Čou En-laj scénář schválil a mohl jsem do žáru pekingského slunce. První zážitek na ulici: kolik dětí se mi zavěsilo na každý prst a očička se jim jen smála a šahaly mi na nos. I můj nos se jim zdál moc dlouhý, i když mně to tak nepřijde. Jak jsou detaily pro umělce pozoruhodné: nuance života.

Celovečerní film *Lidé jednoho srdce*, pochopitelně barevný, jak při barvách Číny ani není jinak možné, dostal Mao Ce-tungovu cenu i československou státní cenu, a to bylo dobře. Po návratu mi to pomáhalo v mé kontroverzní filmové činnosti. Aspoň dočasně. Pak se Chruščov nepohodl s Maem a bylo zase všechno jinak. Na politicích nestavět. Na žádném. Budou toho v mém životě další důkazy.

Také jsme docela po svém natočili několik krátkých filmů. Vše na pětaticetimilimetrový formát. *Starou čínskou operu*, ne povídání, ale scény, tance a akrobacii s hudbou. Nebo krásný film o cestě lodí do Čchung-Čchingu po řece Jang-c'-ťiang, kde možná nebyl žádný filmař Západu: *Z čínského zápisníku*. Filmy se prodávaly do světa a těšily se přízni královen v Evropě, v době, kdy jiní filmaři neměli do Číny přístup. Já sám jsem dodnes obdivovatelem čínské kultury, Zpěvů staré Číny a hlavně zásady Žen (Lidskost) a spirituality Lao-c' v jeho díle Tao-te-ťing. Dodnes z toho беру poučení, zkušenost a čerpám sílu v nesnadných rozhodováních. Už po celá desetiletí. Když říkám svým studentům, aby dělali ke své hrané tvorbě také *cinema direct*, scény přímo ze života, tedy něco jako film dokumentární a filmovou poezii, hledí na mě jako tele na nová vrata.

Jen málo jich chápe, co dala tato každodenní práce s kamerou v ruce klukům jako Karel Kachyňa a já.

Dodnes poznáte na našich filmech, na jejich poctivosti, vliv *cinema direct*. Mé filmy exilové žel nejsou doma známy a já proto nemohu více učinit, než že jsem některé dal Národnímu filmovému archivu v Praze. Někdo se o to musí jednou postarat. Já na to nemám už čas a také tam nejsem.

Vedle filmařských zkušeností mi cesta do lidové Číny přes SSSR v roce 1952 dala poznání, že co se tehdy psalo o Sovětském svazu, byla zbožná přání až lži. Byla to doba plného ještě teroru Stalina a jeho ďábla Beriji, ministra vnitra. Strach byl vidět na lidech na každém kroku. Kameru nám zabavili, nesměli jsme filmovat, ani fotografovat, jako bychom byli všichni špióni.

Čína, to byl proti tomu velký rozdíl. Tehdy vyhlásil Mao teorii tisíce květů v kultuře a umění, a na čas to tak vypadalo. Ale i on to později utnul – a jak. V Rusku bylo vidět chudobu, odrbané, děravé a neopravené střechy. Nejen na území, kde prošla válka s Němci, ale i na Sibiři. Viděli jsme bídu lidí. Děti cestovaly na střechách vlaků. Potkal jsem Poláky ve vyhnanství na Sibiři a povídal si s nimi, například s jedním staříkem, který prodával trochu zrnkové kávy. Řekl mi, jak s nimi nakládali a že je sem poslali z území, které vzali od Polska.

To vše mi otevíralo oči více a více a vrátil jsem se z té cesty jako jiný člověk. A řekl jsem si, že musím i jako filmař dělat něco, abychom my v Československu mohli dělat svůj socialismus. Začal jsem své Pražské jaro ve filmu sám a po svém. Naskytla se mi možnost v nabídce Bohumila Šmídy, vedoucího filmové skupiny, napsat s Pavlem Kohoutem scénář podle jeho hry Záříjové noci. Chtěl jsem říct aspoň pravdu o naší armádě. Kohout znal poměry v armádě, pracoval v ní a já byl po Číně šest let v Československém armádním filmu a znal dobře situaci i měl dost materiálu. Vyzval jsem zase Františka Daniela, aby s Pavlem a se mnou psal scénář. Udělali jsme to po svém. Film měl úspěch u kritiky i u diváků. Ale dogmatické kruhy v armádě a v KSČ byly proti. Na premiéře *Záříjových nocí* seděl za mnou a Pavlem generál Tesařík, od tankových vojsk, hrdina Sovětského svazu. Tloukl si pěstmi do kolen a vykřikoval: – Dejte sem autora a režiséra, já jim ukážu. Nevěděl, že sedíme před ním.

Tehdy také přišla série osobních tragédií v mém životě. V roce 1955 umřela má maminka, bylo jí 59 let, na rakovinu. Má první mladá žena Mirka, vedoucí praktických cvičení na FAMU, porodila mrtvého chlapečka a pak onemocněla na rakovinu prsu. Věděl jsem, že při jejím mládí nemá dlouho žít. Psal jsem *Touhu* s Vladimírem Valentou, který se vrátil z vězení v Jáchymově, z uranových dolů, kde byl nevinně co vězeň asi sedm let. Vzal jsem ho, aby se mnou psal scénář, i když se ho jiní báli, aby si to nepokazili, že podporují bývalého politického vězně. Ale já chtěl od něj zvědět pravdu o našich vězeních, tehdy ještě za prezidenta Zápotockého. Věřil jsem ještě v možnou nápravu. Na každý pád chtěl jsem něco udělat s nespravedlností za socialismu a vyjádřil to v povídce *Anděla v Touze*.

Říkal jsem si, že musím udělat, co aspoň za dané situace udělat mohu, a nebál jsem se to dělat. Během mé práce na filmu *Touha* Mirka pomalu umírala. Když byl film hotov, zemřela v dubnu 1959. To vše mě změnilo a myslím, že podstatně. Utrpením člověk teprve dozrává – morálně a lidsky.



Vojtěch Jasný na 21. Letní filmové škole v Uherském Hradišti v roce 1995

Foto Miloš Fikejz

Co by se ale stalo, nebýt zásahu velkého sovětského režiséra Michaila Kalatozova, který *Touhu* viděl a doporučil vedoucím Československého státního filmu, aby ji poslali do Cannes? On sám tam rok předtím vyhrál Zlatou palmu za své mistrovské dílo *Jeřábi táhnou*, s velkou fotografií dalšího mistra kamery, Sergeje Urusevského. Ten dozrál jako kameraman ve válce, kterou prošel, filmuje bitvy s kamerou v ruce, a přežil. Je to velký film o válce, lidskosti, lásce a také mistrovské dílo kinematografie. Kalatazov byl na šest let poslán Berijou do koncentráků, aby se vrátil nemocný, ale duchem silný. Chruščov ho rehabilitoval a chránil. Takže slovo Michaila zachránilo mě i *Touhu*, která byla nahore v partaji navržena k odsouzení a já měl za to pykat. Jak? Už to nebylo tak zlé, jako za Stalina.

Touha spolu se *Snem noci svatojanské* Jiřího Trnky a dokumentem *Motýli tady nežijí* Miro Bernata dostala cenu poroty pro Československo za nejlepší sestavu filmů. Od té doby jsme se stali s Jiřím Trnkou přáteli. Pozval nás s Jardou Kučerou za vlastní peníze do Paříže, aby nám přiblížil to krásné město i francouzskou kulturu. Když jsem se ptal, jak se mu odměním, řekl: – Nijak. Vy, Vojtíšku, zase uděláte pro někoho dalšího, co já pro vás. Snažil jsem se pak za pár let při *Kocourově*.

Mé hlavní autorské filmy by byly nemožné bez Bohumila Šmídy, vedoucího jedné tvůrčí skupiny Československého státního filmu – byl to znalý produkční a měl čich. On mi navrhl po *Zářijových nocích*, abych napsal svůj vlastní film, poetický. Tak vznikla *Touha* – když jsem mu začal vyprávět povídku O chlapci, který hledal konec světa. Řekl: – Seber se, jdi domů a vymysli další tři povídky. Prosazovat a dělat filmy, hlavně psát, mít odvalu a prosadit se za komunistického systému byla nesnadná a někdy krkolomná cesta. Ale bylo u filmu dost lidí, kteří jej milovali. Takový byl Bohumil Šmída a pak jeho hlavní dramaturg Ladislav Fikar, básník, skvělý přítel a duch. Pracoval se mnou od *Kocoura* až po *Rodáky* a s ním a se mnou úzce Vašek Nývlt, další dobrá duše, citlivý dramaturg a dobrý, poctivý chlap.

Také bez pomoci canneského festivalu a osobní přízně Roberta Favre Le Breta, jeho ředitele (později jsme se stali pravými přáteli), byla by má cesta asi nemožná. A tak, když jsem s Jiřím Brdečkou podle mé vlastní filmové povídky psal *Kocoura* a pak ho i točil, věřil jsem v reformu našeho socialismu. A byla možná, jak ukázalo celé Pražské jaro, hnutí ve všech oblastech. Bylo zničeno sovětskými tanky a mnoho lidí se muselo pokroutit či pokroutilo za husákovského systému, ze strachu. Dodnes je to cítit, ale morální obnova je stejně důležitá, ne-li důležitější než ekonomická a politická. Demokracie bez opravdového morálního základu a spravedlnosti se může stát pokrytectvím. Kdyby Pražské jaro nebylo zničeno Brežněvovým tankovým zásahem, vypadala by Evropa jinak, já bych nikdy neuvažoval, že opustím vlast, jako asi milion lidí Pražského jara. Gorbačov přišel s jeho reformou a perestrojkou příliš pozdě, když už nešlo reformovat.

Ale než udeřil ten neblahý rok 1968, vzniklo u nás mnoho dobrého také ve filmu – československý filmový zázrak. Jsem rád, že jsem osobně dělal jeho základ. A také prakticky. Když jsme skoro končili v Telči natáčení *Kocoura*, přišla mě navštívit celá skupina nadějných filmařů a doslova mi rozebrali krám – Miloš Forman chtěl, abych mu uvolnil Mirka Ondříčka a Ivana Passera, mé nejlepší spolupracovníky. Dal jsem souhlas. Jaromil Jireš si přišel pro Jardu Kučerou. Dal jsem. A Věra Chytilová si pak Jardu vzala za muže, a tak jsem ho až do *Rodáků* ztratil.

Jako mi pomáhal Jiří Trnka a Ján Kadár a Elmar Klos, tak si máme pomáhat dál. A nyní v Americe zase Miloš Forman mi byl v mnohém neocenitelnou pomocí. A to je v nás a mělo by zase být. Já jsem otevřen všem našim mladým filmařům. Požádáte-li, rád pomohu, co budu umět nebo vědět.

Těch několik let šedesátých bude v našem filmu zapsáno asi na dlouho.

S vděčností vzpomínám na spolupráci a přátelství s Janem Werichem. Začalo to, když mi řekl Jiří Brdečka, se kterým jsme psali tři roky *Kocoura*, že Jan Werich je na ozařování v Brně, zhoubná rakovina hrdla. Když se pan Werich vrátil, navštívil jsem ho a nabídl mu roli Olivy, tehdy ve scénáři ještě nebyl kouzelník. Řekl, že si to přečte a zavolá mi. A zavolal, jel jsem k nim, a to už bylo pozvání na dobrý oběd, jak to paní Zdenička uměla, a pan Jan mi řekl: – Já bych chtěl víc. Nabídl jsem mu, že v krátké době scénář přepíšu na roli Olivy a kouzelníka. Vždy mě fascinovali dvojníci a lidské *alter ego*, stejně jako teorie ve fyzice o hmotě a antihmotě. Ale řekl jsem, že dialogy si musí napsat sám, ani já, ani Jiří Brdečka takové nesvedeme jako on. A tak začala naše spolupráce. Bylo třeba také požádat prezidenta Antonína Novotného, aby sňal z Wericha klatbu, že nesmí hrát. Tehdy měl po divadelních forbínách hraní zakázáno. Jan Procházka, blízký prezidentovi a ve flóru, ale dobrý hoch, to zařídil a brzy byl Jan Werich pozván k prezidentovi na Hrad. Pevně jsem věřil, že se panu Janovi, jako jsem ho nazýval, rakovina nevrátí a že bude žít ještě řadu let. A žil.

Jeho „vyzařovák“ v *Kocourovi* a jeho životní zkušenost zvedly celý film ještě do dalších nových dimenzí a pro mě práce s ním byla univerzitou života a komedie. Stejně jako přátelství s Jiřím Trnkou, který mi od *Touhy* vždy radil. Pravidelná setkání pánů Wericha, Adolfa Hoffmeistera, Trnky, Brdečky, Františka Langeru každý týden v Klubu architektů jsou pro mě nezapomenutelná. Napsal jsem na Jana Wericha roli Muže s křídly do mého scénáře Kominík a korouhvičky, realizaci jsme však odložili, protože pan Jan chtěl se mnou napsat a dělat film *Filmfalstaff*, volně podle Jindřicha IV. Williama Shakespeara. Napsali jsme pět verzí a na mé páté, nejfilmovější, jsme se rozešli. Později už nebyl čas, já emigroval, zase já byl dán do klatby a nesměl Janu Werichovi psát, ani pohledy, i on se bál, aby mu to neškodilo. Tak daleko tlačila tehdy naše policie a politika. Pro Jana Wericha jsem také napsal dvě povídky v jednom celovečerním filmu a natočil je později v Rakousku pod názvem *Rückkehr*, s jejich slavnými herci. Ale tam dojdeme. Povídky se jmenovaly *Návrat starého pána* a *Můj strýček nebožtík*.

Než půjdu do složitostí naší emigrace, chci vyjádřit svou vděčnost a lásku dvěma lidským bytostem, mé druhé ženě Květě a jejímu synu Petrovi, který se stal také mým synem. Po *Touze* jsem se vrátil s úspěchem, ale po osobních tragédiích duševně zložený. Připravoval jsem obsazení filmu *Přežil jsem svou smrt* a svou situací jsem byl citově ponořen do hloubky lidských osudů v táborech smrti. A tehdy, když někdy má deprese přerůstala až v apatii, potkal jsem Květu Vogelovou-Slavíkovou, zamiloval se do ní na první pohled a věděl, že když jí to neřeknu hned, že ji ztratím navždy. Ale nebylo to snadné, dva měsíce po Mirčině smrti. Bylo to v červnu 1959 v Moravské Ostravě, kde jsem hledal herce, a můj asistent Vladimír Brebera mě dokopal v sobotu odpoledne na výstaviště, kde byly dívky z Prahy, které znal. Že dělají dobrou tureckou



*„Ostrov Hvar, pár dní po emigraci do Jugoslávie, při čekání,
jestli si nás tam vezmou a nechají, nebo budeme muset táhnout dál.“*

Foto Vojtěch Jasný

kávu. Místo, abych vypil dvě plzně, utlumil se a šel spát, šel jsem s ním. A když jsem viděl jednu, která v tom horku předváděla vysavače, nic mě nemohlo zadržet, abych k ní šel jako by přitahován magnetem. Tak jsme se seznámili. Potom mi v Praze na společné procházce přivezla ukázat svého chlapce Petra – na vozíku. Po nešťastné operaci apendixu slepého střeva nemohl chodit, obě nohy ochrnuté od kolen dolů. A tak jsem měl novou rodinu a zázemí, které přišlo v době, kdy mi přestávalo záležet na životě. Za rok jsme se vzali, 4. června 1960, a v roce 1970, 4. června, jsme spolu emigrovali.

Má energie a síla v *Kocourovi* a už i humor v *Procesí k panence* by byly nemožné bez lásky Květy a Petra.

Říkám studentům, a už jsem to řekl i tady, že režisér nemůže silný a dobrý film udělat sám, že k tomu potřebuje sedm statečných. Květa a Petr k nim patřili od momentu, kdy jsem je poznal. Ta síla je cítit už ve filmu *Přežil jsem svou smrt*, jehož scénář jsme psali

s Milanem Jarišem, jako kamarádi, byl sám čtyři roky v koncentráku v Mauthausenu. Snímek produkovala další výborná tvůrčí skupina Šebor – Bor a *Procesí k panence* jsem potom režíroval také pro ni.

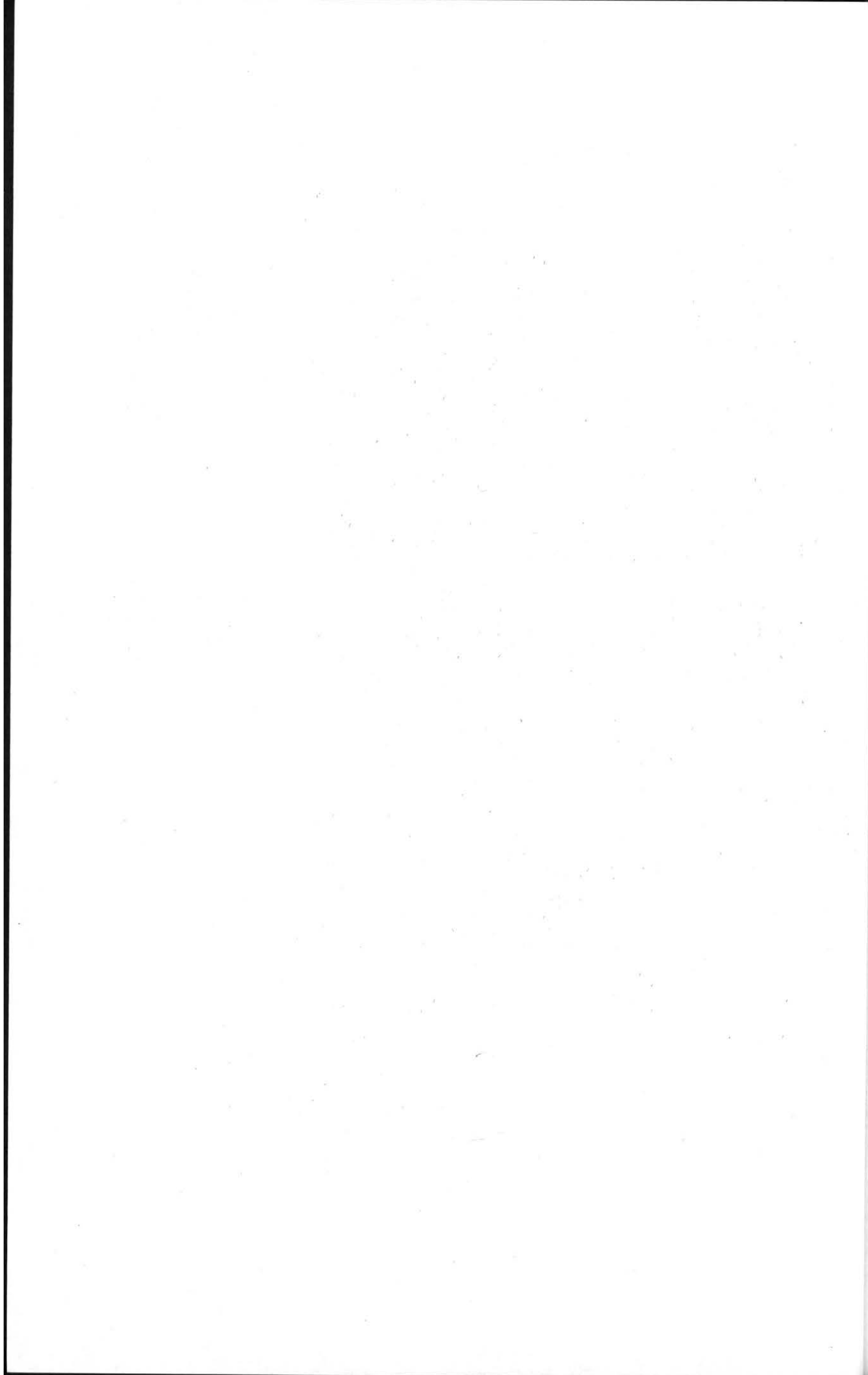
Citované filmy:

Až přijde kocour (Vojtěch Jasný, 1963), *Děvčátko se sirkami* (La petite marchande d'allumettes; Jean Renoir, 1928), *Intolerance* (Intolerance; David Wark Griffith, 1916), *Jeřábi táhnou* (Michail Kalatozov, 1957), *Lidé jednoho srdce* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1953), *Motýli tady nežijí* (Miro Bernat, 1958), *Není stá-le zamračeno* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1950), *Neobyčejná léta* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1952), *Procesí k panence* (Vojtěch Jasný, 1961), *Přežil jsem svou smrt* (Vojtěch Jasný, 1960), *Rückkehr* (Návrat; Vojtěch Jasný, 1978), *Sen noci svatojanské* (Jiří Trnka, 1959), *Stará čínská opera* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1954), *Touha* (Vojtěch Jasný, 1958), *Věděli si rady* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1950), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Z čínského zápisníku* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1954), *Za život radostný* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1951), *Zářivé noci* (Vojtěch Jasný, 1956), *Zlomený květ* (Broken Blossoms; David Wark Griffith, 1919).

Ediční poznámka

Otištěný text představuje něco málo přes polovinu úvodní životopisné kapitoly ke knize Vojtěcha Jasného *Život a film*, která v celkem dvanácti „lekcích“ shrne obsah jeho přednášek o filmu na evropských i amerických univerzitách. Znění nemusí být definitivní: kniha vzniká doslova jako „work in progress“, na dálku, po jednotlivých kapitolách, které autor zasílá edici Národního filmového archivu ze svého newyorského bydliště. Až bude celek dokončen, projde text ještě dalším procesem sjednocování obsahového i stylistického. Už v této fázi zdálo se však užitečné použít z něj do čísla věnovaného převážně české kinematografii šedesátých let pasáž, odkrývající na jednom konkrétním osudu některé její vývojové souvislosti, pochopitelně především v rovině osobní reminiscence, autorské vzpomínky a dobové imprese.

Jan Lukeš



Články

Susanne K. Langerová

Narodila se před sto lety, 20. prosince 1895 v New York City, ale její dívčí jméno Knauthová ukazuje na německý původ. Studovala na Radcliffe College, na vídeňské a Harvardově universitě, kde roku 1926 dosáhla doktorátu filosofie; tu pak přednášela zejména na Radcliffe College, na universitě v Delaware, na Kolumbijské univerzitě v New Yorku a posléze na Connecticut College, kde působila jako profesorka; poté se věnovala vědecké práci (její poslední velká publikace je z roku 1973). Zemřela 17. července 1985 v Old Lyme, Connecticut.

Po prvotině *Filosofická praxe* (The Practice of Philosophy, 1930) vzbudila roku 1942 značnou pozornost až její třetí kniha *Filosofie v novém klíči – Výzkum rozumového, rituálního a uměleckého symbolismu* (Philosophy in a New Key: A Study the Symbolism of Reason, Rite, and Art). Sám název už naznačuje, že Langerová půjde ve stopách Ernsta Cassirera (1874 – 1945; jeho vrcholné dílo *Filosofie symbolických forem* vyšlo v letech 1923 – 1929) a že východiskem její filosofie umění bude hudba.

V osmé kapitole *Filosofie v novém klíči*, nazvané *O významovosti hudby* navázala na Cliva Bella, který ve své knize *Umění* (1914) prohlásil za rozlišující rys veškerého umění, respektive všech předmětů vyvolávajících estetickou emoci, „významovou formu“, uspořádanou a spojenou podle zvláštních zákonů, působící nám vzrušení a potěšení a vyvolávající, jak vyplývá, jisté významy. Langerová si tu klade otázku, jaké významy vlastně tato forma nabízí. Rekapituluje, že psychoanalytická odpověď je v tom, že jde o výraz primitivního dynamismu, nevědomých přání a tajných fantazií; psychoanalytické kritice je však lhostejno, je-li dílo dobré či špatné, respektive není s to činit mezi nimi rozdíl. I mezi teoretiky hudby je rozšířeno mínění, že hudba je sebevýraz a přináší emocionální katarzi. Nejprijatelnější, podle Langerové, je teorie hudby jako jazyka cítění (feeling) – ne však pouze sebevyjadřujícího; spíše jde o vyjádření ideje pocitů než o jejich osobní ráz – jak odpovídá i názoru Wagnerově.

V kapitole IX, nazvané *Geneze uměleckého smyslu*, prohlašuje umělecké symboly za nepřeložitelné, tedy existenciálně vázané na formu, kterou na sebe vzaly. To značí, že jsou implicitní, a nemohou být žádnou interpretací plně explikovány: vždy ji přesahují. Stejně tak v poezii: ačkoli její materiál je slovní, její smysl není v tom, co říká, ale jak to říká. „Umělecký symbol ... má větší než diskursivní či prezentační význam: jeho forma jako taková, jako smyslový jev, má to, co jsem nazvala ‚implicitním smyslem‘, jako má rituál či mýtus, ale liberálnějšího druhu. Má to, co A. L. Reid nazval ‚terciárním tématem‘, přesahujícím ‚primární imaginaci‘ (jak by řekl Coleridge), ale i ‚druhou imaginaci‘, která vidí metaforicky. ... Takové nediskursivní formy, nasycené logickými možnostmi významu, představují základ významovosti hudby a jejich uznání rozšiřuje naši epistemologii k tomu, aby zahrnula nejen sémantiku vědy, ale i seriózní filosofii umění.“¹⁾

Tady vykročila Langerová směrem, který z jedné strany vytyčil Ernst Cassirer, rozlišující typy, formy a způsoby symbolické reprezentace v jazyce na jedné a v náboženství, rituálu a umění na druhé straně, ale také, pokud jde o vědu, matematik a filosof Alfred North Whitehead. (Ostatně to byl Whitehead, který vyzval k tomu, „aby symbolická logika, tj. symbolické zkoumání struktur za použití reálných proměnných, se stala základem estetiky.“²⁾) Vzhledem k ústřednímu významu, který má u Langerové pojem cítění, hodí se poukázat právě na tuto souvislost.

1) Susanne K. Langer, *The Philosophy in a New Key*. Harvard UP 1971, s. 265.

2) Alfred North Whitehead, *Essays in Science and Philosophy*. New York 1947, s. 130.

Jedním z ústředních a zároveň nejobtížnějších pojmů Whiteheadovy filosofie je pojem „objektivizace“, který zahrnuje cítění (feeling) jako „základní generickou operaci přechodu od objektivního údaje k subjektivitě konkrétní entity“.³⁾ Pojem „cítění“ v zásadním smyslu odpovídá tomu smyslu i významu, jaký mu přičítá Langerová. U Whiteheada frekventuje často: „Vidím sebe sama v podstatě jako jednotu emocí, pocitů, nadějí, obav, politování, zvažování alternativ, rozhodování – všechno subjektivní reakce na prostředí aktivně působící na mou mysl. Moje jednota – která je karteziánským ‚jsem‘ – je můj proces utváření této materiálové změti do konzistentní podoby cítění.“⁴⁾ U Whiteheada, jehož roku 1924 přetáhla z Londýna Harvardova universita, když mu nabídla katedru filosofie, Langerová studovala.

Ještě podstatnější vliv na ni však bezesporu měl Ernst Cassirer, který emigroval z Německa (byl profesorem a v letech 1930 – 1933 rektorem university v Hamburku) naštěstí hned poté, co Hitler se chopil moci; učil pak v Oxfordu, Göteborgu a od roku 1941 do 1944 na Yaleské univerzitě v USA; v New Yorku pak, jako hostující profesor Kolumbijské univerzity, zemřel.

Cassirer platí za idealistického novokantovského filosofa, nezabývá se však ani tak tzv. základní filosofickou otázkou, jako spíše způsobem, jakým předměty našeho poznání či víry poznání došly a zakotvují se v našem vědomí; vyvozuje přitom filosofické důsledky nejen z moderních přírodních věd, ale také z lingvistiky a humanitních věd obecně. Symbolické znázorňování pokládá Cassirer za základní funkci lidského vědomí a jeho výzkumem hledí proniknout do struktury vědy, náboženství, jazyka, historie i umění.

Svoje základní dílo *Cítění a forma* (1953), v němž vypracovala obecnou teorii umění, zahrnující vedle hudby všechny základní druhy, včetně zde přeložené poznámky o filmu, věnovala Langerová Cassirerově „světlé památce“. Na jeho *Filosofii symbolických forem* zejména oceňuje, že stanovil rozdíly mezi logickým myšlením a tvůrčí fantazií. Součástí jeho konceptu „mytického vědomí“, který Cassirer vypracoval ve druhém svazku (první svazek je věnován jazyku), je stanovení zvláštní logiky mytického myšlení, které už, v rekapitulaci Langerové, se vyznačuje „logikou mnohočetných významů namísto obecných pojmů, reprezentativních postav namísto tříd, zesilováním idejí (opakováním, variacemi a jinými prostředky) namísto důkazu“.⁵⁾ Na „iracionální“ způsob myšlení, jenž má svou vlastní symboliku a logiku, připadl ovšem, jak připouští Langerová, i Freud a Jung – který, dodejme, pokládal cítění, vedle myšlení, za racionální způsob poznávání.

Umělecké dílo prohlásila Langerová za jediný a nedělitelný symbol, jakkoli je vysoce artikulovaný, jehož smyslu se dobíráme intuicí, kterou prohlásila za základní intelektuální (!) proces, za „přímý vhled“, za začátek i konec logiky – „pochopení“ uměleckého díla začíná intuicí cítění, které se dílem prezentuje. Tato intuice se zmocňuje díla globálně; pokud jde o díla realizující se v čase – jako je film – navozují stav „intuitivní anticipace“. Polemizuje s novokritickým scientismem I. A. Richardse, jenž tvrdil, že poetické konstrukci významů a jejich porozumění se lze naučit, a rozvíjí zde validní teorii nediskursivních symbolů (které později, například právě v přeložené přednášce, prohlubuje): „Básník užívá diskursu k vytvoření iluze, pouhého zdání, které je nediskursivním symbolem. Cítění vyjádřené touto formou není ani jeho, ani jeho hrdiny, ani naše. Je to význam symbolu.“⁶⁾ Ve vnímání uměleckého díla dochází tedy k epistemologické slepé uličce: umělecký smysl na rozdíl od verbálního významu lze jenom vystavit, nikoli demonstrovat někomu, jemuž není umělecký symbol jasný.

3) A. N. Whitehead, *Process and Reality*. New York 1965, s. 55.

4) A. N. Whitehead, *Modes of Thought*. New York and Cambridge 1938, s. 228.

5) S. K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed from Philosophy in a New Key*. New York 1953, s. 237.

6) Tamtéž, s. 211.

Poněvadž umělecké dílo není diskurs, nelze ani, striktně vzato, o procesu jeho vnímání hovořit jako o procesu komunikačním, i když má s přirozeným jazykem mnoho společného. Umění je komunikace leda ve smyslu prostředníka komunikace mezi národy a historickými epochami. Umělec nic neříká, ale ukazuje, a to, co ukazuje, je zdání cítění, ve vnímatelné symbolické projekci; neodkazuje však k veřejnému symbolu, jenž leží mimo jeho dílo.

Ani funkcí hudby, opakuje Langerová v duchu *Filosofie v novém klíči*, natož jiných umění, není ovšem stimulace cítění, ale jeho výraz, ne pouhé sebevyjádření umělce, ale výraz symptomatického cítění ve smyslu porozumění vnitřnímu životu, o němž se tak prostřednictvím uměleckého díla dovídá cosi jinak nepřístupného i sám jeho autor. Jinými slovy odpovídá si v *Problémech umění* na otázku, co umění vyjadřuje: „...ne cítění a pocity, které umělec **má**, ale cítění a pocity, které umělec **zná**; jeho **vhled** do povahy citlivosti, jeho obraz vitální zkušenosti, fyzické, emotivní i fantazijní.“⁷⁾ Odtud pak definiční pokus Langerové, že totiž umění je tvorba forem symbolizujících lidské cítění, který v *Problémech umění* upřesňuje: „Umělecké dílo je výrazová forma vytvořená pro naše vnímání smyslově či imaginativně, a předmětem jejího výrazu je lidské cítění.“⁸⁾

Susan K. Langerová se hlásila k Ernstu Cassirerovi jako ke svému učiteli právem: je jeho oddanou a vůči umění neobyčejně pozornou a citlivou aplikátorkou. Není náhoda, že Cassirerova *Filosofie symbolických forem* vychází přeložena ve Spojených státech v letech padesátých – v téže době, kdy šťastně a vhodně kulminuje dílo Langerové. Dochází širokého porozumění tehdy, kdy se prosadil takový John Cage v hudbě, Merce Cunningham v tanci, Living Theatre na divadle; kdy s požehnáním Williama Carlose Williamse debutuje William Ginsburg. Odtud se pokračuje do let šedesátých. Její teorie umění je jedním z filosofických východisek poststrukturalistického myšlení o něm.

Milan Lukeš

7) S. K. Langer, *Problems of Art*. New York 1957, s. 91.

8) Tamtéž, s. 15.

TŘI ESEJE

Susanne K. Langerová

UMĚLECKÝ SYMBOL A SYMBOL V UMĚNÍ

Problémy sémantiky a logiky zdají se zapadat do jednoho rámce, problémy cítění do jiného. Mentalita se ovšem nějak vyvinula z primitivnějších životních procesů. Takže nějak do téhož vědeckého rámce patří. Zkoumám možnost, že **racionalita vzniká jako rozvinuté cítění**.

Taková hypotéza nás ovšem vede k možným formám cítění a nastoluje problém, jak je uchopit a abstraktně pojednat. Každá teoretická konstrukce vyžaduje model. Zvláště chcete-li proniknout do složitých struktur, potřebujete model – ne příklad, ale symbolickou formu, kterou lze manipulovat, tak aby sdělovala nebo třeba uchovala vaše představy.

Jazyk je symbolická forma racionálního myšlení. Je více než to, ale přinejmenším jej lze snadno zredukovat, tak aby prvky takového myšlení a poznání abstrahoval. Struktura diskursu vyjadřuje formy racionálního rozvažování; proto právě nazýváme takové myšlení „diskursivním“.

Pro primitivní formy myšlení však diskursivní symboly žádné vhodné modely neskýtají. Vytváření racionality přináší radikální změnu – zvláštní organizaci, snad pod vlivem velmi specializovaného vnímání nebo pod tlakem jiného kontrolního mechanismu. K vyjádření forem toho, co může být nazváno „nelogicizovaným“ duševním životem (pojem, za nějž vděčíme profesoru Henry M. Shefferovi z Harvardu), nebo toho, co se běžně nazývá „citovým životem“, je zapotřebí jiné symbolické formy.

Tato forma je po mém soudu charakteristická pro umění a je vskutku jeho podstatou i měřítkem. Je-li tomu tak, pak umělecké dílo je symbolická forma jiného druhu než ta nebo ty, které se mu obvykle přiřítají. Obvykle uvažujeme umělecké dílo tak, jako že něco znázorňuje a tudíž jeho symbolickou funkci jako něco reprezentující. Já však nemám na mysli ani skryté, ani maskované znázornění. Četná díla neznázorňují vůbec nic. Budova, hrnek, melodie jsou obvykle krásné, aniž něco záměrně znázorňují; a nezáměrné znázornění se vyskytuje i ve špatných a šeredných dílech. Je-li však krásné, pak něco vyjadřuje, ne však ideu nějaké jiné věci, ale ideu cítění. Znázorňující díla, jsou-li umělecky kvalitní, jsou kvalitní z téhož důvodu jako ta neznázorňující. Mají více než jednu symbolickou funkci – znázornění, reprezentaci, která je možná dvojí, a umělecký výraz, prezentující ideje cítění.

Celá řada obtíží je spjata s tezí, že umělecké dílo je primárně výrazem cítění – výrazem v logickém smyslu, vystavujícím strukturu sensibility, emocí a vypjaté mozkové činnosti

našemu neosobnímu poznávání – to jest, **in abstracto**. Tento druh symbolizace je primárním úkolem uměleckých děl, na jehož základě nazývám umělecké dílo **výrazovou formou**.

V *Cítění a formě* jsem ji nazvala „uměleckým symbolem“. To vyvolalo vlnu nesouhlasu ze strany dvou typů kritiků – těch, kteří údajnou symbolickou funkci nepochopili a přizpůsobili vše, co jsem o ní napsala, nějaké starší známé teorii, zacházejíce s uměním buď jako s přirozeným jazykem či se **symbolistikou**, anebo zaměňující umělecký symbol se **symbolem v umění**, tak jej chápou ikonologové či moderní psychologové. Za druhé pak těch kritiků, kteří pochopili, co jsem hlásala, ale odmítali používat slova „symbol“ ve významu odlišném od ustáleného použití v běžné aktuální sémantické literatuře. Přirozeně ti, kteří pochopili, co říkám, byli ti vlivnější a jejich námitky postihly ráz a rozsah rozdílu mezi funkcí skutečného symbolu a uměleckým dílem. Ten rozdíl je větší, než jsem si původně uvědomovala. Nicméně funkce toho, co jsem nazvala „uměleckým symbolem“ – kterým je, v každém případě, umělecké dílo jako celek, a pouze tak – se symbolické funkci **podobá** více než čemu jinému. Umělecké dílo je výrazové způsobem, jakým je výrazová nějaká teze – jako pojmová formulace nějaké ideje. Výraz takové ideje může být dobrý či špatný. Podobně v uměleckém díle může být cítění vyjádřeno dobře či špatně, a podle toho je dílo dobré, chatrné nebo dokonce špatné – povšimněme si, že v posledním případě ho umělec odmítne jako **falešné**. „Významovost“ díla – pro kterou je někteří autoři z počátku dvacátého století nazvali „významovou formou“ – je v jeho výrazu. Protože však **signifikace** není jeho sémantickou funkcí – rozhodně **není** umělecké dílo žádným signálem – dávám přednost frázi profesora Melvina Readera, kterou v recenzi *Cítění a formy* navrhl: „výrazová forma“. To, podle něho, by byl lepší termín než „umělecký symbol“. Od té doby jej používám. Podobně, profesor Ernest Nagel odmítal nazývat to, co dílo vyjadřuje, „významem“, poněvadž nejde o „význam“ v přesném smyslu slova, známém sémantikům; od té doby hovořím o **smyslu** výrazové formy. Je to příhodnější, protože dílo může kromě toho mít **významy**.

Jelikož umělecké dílo je výrazová forma, trochu jako symbol, a má smysl, který je trochu jako význam, tak vytváří i logickou abstrakci, ne však běžným způsobem jako skutečné symboly – spíše je to pseudoabstrakce. Nejlépe všecku tuto pseudosémantiku pochopíme, budeme-li uvažovat, co umělecké dílo je a co dělá, a budeme-li je pak porovnávat s jazykem a zjišťovat, jak s jazykem (či s jinou přirozenou symbolikou) nakládá.

Výrazovou formou či uměleckým symbolem jsou, jak jsem již uvedla, sama umělecká díla, tak jak se jeví našemu zraku (v zájmu jednoduchosti zůstaňme v říši výtvarného umění). Je to viditelná forma, přelud vytvořený z barev rozprostřených na nějakém podkladě. Barva a podklad zmizí. Obraz nevidíme jako kus potřísněného plátna, stejně tak jako ve filmu nevidíme plátno, na němž se míhají stíny. Ať už jsou na něm věci, nebo osoby, předkládá obraz nějaké objekty ve zcela vytvořeném prostoru. Tyto objekty obrazový prostor definují a organizují, a vlastně ho tvoří; v důsledku jejich vyvážené či napjaté interakce se zdá, že čistě vizuální prostor žije. Čáry, které je oddělují (jež mohou být fyzicky nakreslené nebo myšlené), vytvářejí rytmickou jednotu, protože to, co oddělují, uvádějí také do vzájemného vztahu, až po úplnou integraci. Je-li obraz zdařilý, prezentuje nám něco, co se zcela náležitě, třebaže metaforicky nazývá „živoucí formou“.

Slovo „forma“ konotuje mnoha lidem představu mrtvé, prázdné schránky, formalitu bez smyslu, jakýsi povinný kompliment a někdy dokonce vnucované pravidlo, s nímž se jednání, řeči a díla musejí **konformovat**. Mnozí lidé, hovoříce o uměleckých formách, jako je sonátová forma či rondo v hudbě, francouzská balada v poezii apod., považují formu za sadu předpisů. Ve všech těchto případech slovo „forma“ denotuje cosi obecného, abstraktní pojem, který lze na různých příkladech exemplifikovat. Takový je legitimní a široce rozšířený význam „formy“. Není to však ten význam, který měli na mysli Bell a Fry a ježž předkládám zde. Když hovořili o „významové formě“ (anebo, jak bych řekla nyní, o „výrazové formě“), měli na mysli viditelnou, individuální formu, vytvořenou interakcí barev, čar, povrchů, světla a stínů, nebo čehokoli, co vstoupilo do specifického díla. Používali toho slova ve smyslu něčeho **zformovaného**, tak jako oblaka se někdy zformují do nádherných obrazců měkké barvy a rozplývavých kontur, jako rostoucí výhonky kapradí se formují do spirály jako svinuté péro, jako je hrnec formován z hlíny a krajina z barevných skvrn. Může to být solidní materiální forma, jako je hrnec, nebo iluzorní objekt, jako je Hamletova lasička z mraku. Je to však forma pro vnímání.

Umělecké dílo je taková individuální forma, přímo předložená vnímání. Je to však zvláštní druh formy, neboť se zdá být něčím víc než vizuálním jevem – dokonce se zdá, že je obdařena jakýmsi životem, nebo že je nasycena pocity, nebo že nabízí pozorovateli něco víc než uspořádaná smyslová data, třebaže žádným skutečným praktickým objektem není. Nese s sebou něco, co lidé někdy nazývají kvalitou (Clive Bell nazýval „významovou formu“ kvalitou) – někdy emocionálním obsahem či emocionálním zabarvením díla, nebo prostě jeho životností. To právě nazývám **uměleckým smyslem**. Není to jedna z kvalit, které lze v díle rozeznat, i když ji vnímáme s bezprostředností kvalitativního zážitku; umělecký smysl je **vyjádřen**, podobně jako je význam vyjádřen ve skutečném symbolu, a přece ne zcela tak. Analogie je dost silná na to, aby byla legitimní, třebaže je snadno zavádějící, nazveme-li umělecké dílo uměleckým symbolem.

Nicméně rozdíly mezi uměleckým a skutečným symbolem jsou svrchovaně zajímavé a důležité, poněvadž osvětlují vztahy panující mezi mnoha druhy symbolů anebo jevů, které se tak nazývají, a ukazují, na kolika různých rovinách mohou symbolické či pseudosymbolické funkce spočívat. Myslím, že výzkum umělecké výrazovosti ukazuje na potřebu pružnější, to jest obecnější definice „symbolu“, než je ta, která platí v současné sémantice a analytické filosofii. Tento problém však raději odložíme na později. Prozatím nazývejme **skutečným symbolem** to, co odpovídá nejstriktnější definici. Tady je definice navržená Ernestem Nagelem v jeho stati „Symbolika a věda“: „Symbolem rozumím jakýkoli úkaz (nebo typ úkazu), obvykle lingvistického rázu, o němž se předpokládá, že označuje něco jiného na základě tiché či výslovné konvence nebo jazykových pravidel.“

Slovo, řekněme nějaké běžné podstatné jméno, je symbolem tohoto druhu. Řekla bych, že sděluje nějaký pojem, a odkazuje, respektive denotuje něco, co takový pojem exemplifikuje. Slovo „člověk“ sděluje to, co nazýváme pojmem člověka, a denotuje každou bytost, která tento pojem exemplifikuje, to jest každého člověka.

Nuže, slova – naše nejznámější a nejužitečnější symboly – se obvykle neužívají izolovaně, ale v situačních pojmových komplexech, a odkazují k faktům či možnostem nebo dokonce k nemožnostem: tyto větší jednotky jsou deskriptce a výroky a jiné formy **diskursu**.

V diskursu přichází do hry další funkce symbolu, přítomná sice, ne však zřejmá při používání slov čistě k pojmenování věcí. Touto další funkcí je výraz představ o věcech. Věc nelze pouhým pojmenováním tvrdit, pouze zmínit. Jakmile něco tvrdíte, symbolizujete nějaký vztah mezi pojmy věcí, nebo třeba věcí a vlastností, jako například: „Hrozny jsou kyselé.“ „Všichni lidé jsou si od narození rovni.“ „Nesnáším logiku.“ Tvrzení samozřejmě nemusejí být pravdivá – to jest, nemusejí nás odkazovat k faktům. To nás přivádí ke druhé velké funkci symbolů, kterou není odkazovat k věcem a komunikovat fakta, ale vyjadřovat ideje; a to zase zahrnuje hlubší psychologický proces, formulaci idejí či představy samé. Představa – propůjčování formy a spojitosti, jasnosti a proporcionality našim dojmům, vzpomínkám a předmětům úsudku – je počátkem veškeré racionality. Představa sama obsahuje elementární principy poznání: že předmět myšlení si podržuje svou identitu (s Aristotelem řečeno, „ $a = a$ “), že může být v mnoha vztazích k jiným věcem, že alternativní možnosti se vzájemně vylučují a jedno rozhodnutí že vede ke druhému. Představa je prvním předpokladem myšlení.

Tento základní intelektuální proces chápání věcí v souvislostech patří po mém soudu do téže hluboké vrstvy psýchy jako symbolizace sama. Je to vrstva, v níž se rodí imaginace. Animální inteligence či reakce na znaky je v tom samozřejmě zaostalejší. Proces symbolické prezentace je počátkem lidské mentality, „psýchy“ v přesném smyslu slova. Snad se tento počátek odehrává v tom stadiu rozvoje nervového systému, kdy vzniká řeč a s řečí svrchovaný talent **představivosti**.

Reakce na stimuly, adaptace na podmínky se může odehrávat bez jakékoli představivosti. Myšlenka vzniká až tam, kde ideje nabyly tvaru a skutečné či možné podmínky vyvstaly v obraznosti. Slovo „obraznost“ obsahuje klíč k novému světu: obraz. Myslím, že populární pojetí obrazu jako repliky smyslových impresí vedlo k tomu, že epistemologům všeobecně uniká jejich nejdůležitější rys, že totiž jsou symbolické. Proto mohou být, ve smyslovém ohledu, takřka nepopsatelně vágní, prchavé, fragmentární či pokřivené; mohou být smyslově zcela nepodobné tomu, co reprezentují. Matematické vztahy uvažujeme v obrazech, které jsou pouhými arbitrárně postulovanými symboly; ale jsou to naše matematické obrazy. Mohou být vizuální, auditivní, mohou být jakékoliv, ale funkčně zůstávají obrazy, artikulujícími logické relace, které jejich prostřednictvím uvažujeme.

Značná referenční a komunikační důležitost symbolů vedla sémantiky k tomu, aby považovali tyto funkce za jejich definující náležitosti – to jest k tomu, pokládat symbol v podstatě za znak zastupující něco jiného a používaný k tomu, aby tuto věc reprezentoval v diskursu. V důsledku tohoto zaujetí zanedbali nebo zcela pominuli primitivnější funkci symbolu, kterou je formulovat zkušenost především jako něco představitelného – fixovat entity i formulovat fakta a faktům podobné prvky myšlení nazývané „fantaziemi“. Touto funkcí je **artikulace**. Symboly artikulují ideje. I tak arbitrárně stanovené symboly, jako jsou pouhá jména, slouží tomuto účelu, poněvadž cokoli je pojmenováno, stává se entitou v myšlenkách. Unitární symbol to automaticky vykrajuje jako jednotku ve schématu světa.

Vraťme se nyní k uměleckému symbolu. Uvedla jsem již, že je to symbol v poněkud zvláštním smyslu, protože vykonává některé symbolické funkce, ne však všechny; zejména, že nic jiného nezastupuje a neodkazuje k ničemu, co stojí mimo něj. Podle běžné definice „symbolu“ by umělecké dílo nemělo být jako symbol klasifikováno vů-

bec. Tato obvyklá definice však přehlíží jeho největší intelektuální hodnotu a, po mém soudu, základní funkci – schopnost formulovat zkušenost a objektivně ji prezentovat ke kontemplaci, logické intuici, k poznání a k pochopení. To je artikulace či logická exprese. A tuto funkci vykonává každé dobré umělecké dílo. Vytváří zdání cítění, subjektivní zkušenosti, ráz takzvaného „vnitřního života“, jež diskurs – běžné používání slov – je zcela neschopen artikulovat a k němuž tudíž můžeme odkazovat obecným a zcela povrchním způsobem. Aktuálně pociťovaný proces života, propletené a co chvíli se posunující tenze, plynutí a ploužení, puzení a přímočarost vášní a nade vším rytmická kontinuita naší subjektivity – to všechno odporuje výrazové síle diskursivního symbolismu. Myriady forem subjektivity, ten nekonečně komplexní pocit života nelze sdělit ligvisticky, to jest prohlášením. Ale právě on vychází na světlo v dobrém uměleckém díle (a nemusí to být nezbytně „veledílo“; jsou tisíce děl, které jsou dobré umění, aniž to jsou vznešené činy). Umění je výrazová forma a vitalita ve všech jejích projevech od čiré citlivosti k nejsložitějším fázím uvědomění a emocionality je to, co může vyjádřit.

Ale co se míní tím, že nekonotuje pojem ani nedenotuje jeho případy? Tím chci říci, že skutečný symbol, jako je slovo, je pouze znak a že v oceňování jeho významu náš zájem slovo překračuje a míří k pojmu. Slovo je pouhý nástroj. Jeho význam tkví jinde a jakmile jsme pochopili jeho konotaci nebo idfentifikovali něco jako jeho denotát, už slovo nepotřebujeme. Ale umělecké dílo nám neukazuje k významu ležícímu za jeho přítomností. Toho, co je vyjádřeno, se nelze zmocnit mimo smyslovou či poetickou formu, která to vyjadřuje. V uměleckém díle máme přímou prezentaci cítění, nikoli znak, který k němu ukazuje. Proto je „významová forma“ zavádějící a matoucí termín: umělecký symbol neoznačuje, ale pouze artikuluje a prezentuje svůj emotivní obsah; odtud ten zvláštní dojem, jenž se nás vždycky zmocňuje, že cítění je v krásné a integrální formě. Dílo zdá se být prostoupeno emocí či náladou nebo jinou vitální zkušeností, kterou vyjadřuje. Proto je nazývám „výrazovou formou“ a tomu, co nám formuluje, neříkám význam, ale **smysl**. Smysl umění je vnímán jako něco přítomného v díle, jím artikulovaného, a ne dále abstrahovaného; tak jako **smysl** mýtu či skutečné metaforý neexistuje mimo její imaginativní výraz.

Dílo jako celek je obrazem cítění, jenž může být nazván uměleckým symbolem. Je to jediná organická kompozice, což značí, že její prvky nejsou nezávislé konstituenty, vyjadřující svým vlastním způsobem různé emocionální ingredience – tak jako jsou slova konstituenty diskursu, mající svoje vlastní významy, které pak skládají celostný význam diskursu. Jazyk je **symbolistický**, je to systém symbolů s definovatelnými, třebaže dost elastickými významy a s pravidly kombinace, jimiž se větší jednotky – fráze, věty, celé promluvy – mohou skládat a vyjadřovat podobně vytvářené ideje; naopak umění symbolistické není. Prvky díla se vždycky s totálním obrazem nově tvoří, a i když je možné analyzovat, čím do obrazu přispěly, není možné jim přisoudit žádnou část z celkového smyslu. To je charakteristické pro organickou formu. Smyslem uměleckého díla je jeho „život“, jenž je stejně jako skutečný život nedělitelný. Kdo může říct, kolik života přirozeného organismu je v plicích a kolik v nohách, nebo kolik by nám přibylo života, kdybychom ještě mohli vrtět čiperným ocáskem? Umělecký symbol je jednotný a jeho **smysl** nesestává z dílčích symbolických hodnot. Je po mém soudu tím, co Cecil Day Lewis nazval „poetickým obrazem“, tím, co někteří malíři, statečně bojující proti populárním

falešným představám, nazývají „absolutním obrazem“. Je to objektivní forma pocitu života vyjádřená prostorově, hudební frází či jiným fiktivním a plastickým médiem.

Konečně přistupujeme k tématu slibovanému v názvu této přednášky. Je-li umělecký symbol jednotný a nedělitelný a jeho smysl není nikdy složen z dílčích příspěvků ke smyslu, jak naložit s faktem, že mnoho umělců vtěluje do svých děl symboly? Je snad chyba interpretovat jisté prvky básní či obrazů, románů a tance, jako symboly? Mýlí se snad všichni ti symbolisté, imажinisté, surrealisté a nesčetní náboženští malíři a básníci před nimi – jsou snad všichni, kromě nás chytráků, vedle jak ta jedle?

Symboly se zajisté v umění vyskytují a v mnoha případech, ne-li v jejich většině, jsou významnou součástí díla, které je zahrnuje. Někteří umělci pracují s celým sročením symbolů; od známých aureol svatosvatých postav ke strašným figurám *Guerniky*, od průhledné růže ženství či lilie cudnosti k osobním symbolům T. S. Eliota, někdy koncentrických jako souprava stolků, používají malíři a básníci symbolů. Ikonografie je úrodné pole výzkumu a tam kde nenajde žádné symboly vlivologů posedlý historik, zjistí literární vědec v Bloomovi symbol Mojžíše a psychologičtěji orientovaní vědci zase najdou v Mojžíšovi symbol zrození.

Pravdu mohou mít všichni. Jedna epocha si ve výtvarných, divadelních i tanečních symbolech libuje, jiná se bez nich téměř obejde; ale fakt, že symboly i celé systémy symbolů (jako je gestický symbolismus hinduistického tance) se v uměleckých dílech mohou vyskytovat, je rozhodně zjevný.

Všechny tyto prvky jsou ovšem pravé symboly: mají svoje významy, a významy lze formulovat. Symboly v umění konotují svatost, hřích, znovuzrození, ženství, lásku, tyranii atakdále. Tyto významy vstupují do uměleckého díla jako prvky tvořící a artikulující jeho organickou formu; právě tak jako námět – ovoce na míse, koně na pobřeží, poražený vůl či plačící Magdaléna – vstupují do jeho konstrukce. Symboly užité v umění leží na sémantické rovině odlišné od díla, které je obsahuje. Součástí jeho smyslu nejsou jejich významy, nýbrž prvky formy, která má smysl, výrazové formy. Významy zahrnutých symbolů mohou dílo obohacovat, prohlubovat, mohou opakovat či reflektovat, mohou posilovat jeho transcendující nerealističnost, dokonce mohou zcela změnit jeho rovnováhu. Fungují však tak, jak je u symbolů obvyklé: znamenají něco za tím, co samy prezentují. Je smysluplné se tázat, co značí Nebeský pes či hnědé dívky moře či Yeatsovo Byzantium, ačkoli v básni, kde symbolů je použito dokonale, je to obvykle zbytečné. Musí-li být interpretace provedena nebo bude-li v recepci totálního básnického obrazu pominuta, záleží převážně na čtenáři. Pro nás je důležité, že symbol vyskytující se v umění konotuje doslovný význam (někdy více než jeden).

Užití symbolů v umění je, zkrátka a dobře, konstrukční princip – postup, v nejobecnějším smyslu toho slova. Je však rozdíl, který teoretikům často uniká, mezi konstrukčními a uměleckými principy. Uměleckých principů je málo: tvorba toho, co lze nazvat „přeludem“ (tento pojem by bylo možno dlouho diskutovat, a na to nemáme čas; soudím však, že kdo je ve styku s uměním, ví, co mám na mysli), dosažení organické jednoty či „životnosti“ a artikulace cítění. Tyto umělecké principy dokládá každé dílo, které si zaslouží přívlastek „umělecké“, i když třeba není velké, ani v běžném smyslu slova „originální“ (například tvar anonymních děl antických hrnčírů byl zřídka originální). Na druhé straně konstrukční principy jsou velmi četné; ty nejdůležitější nám dodaly základní postu-

py a vedly k Velké Tradici v umění. Znázorňování v malířství, diatonická harmonie v hudbě či metrická versifikace v poezii jsou příklady takových hlavních kompozičních postupů. Dokládají je tisíce děl, a přece nejsou neodmyslitelné. Malířství se může vystříhat znázornění, hudba může být atonální a poezie může být poezií i bez metrického lešení.

Vzrušené prosazování a exploatace nového konstrukčního postupu – obvykle na protest proti tradičním postupům, využívaným tak, až se téměř vyčerpaly anebo podlehly zkáze – je revoluce v umění. Umění za našich dnů oplývá revolučními principy. Symboly, shluky metaforických obrazů, nepřímá tematika, snové prvky namísto výjevů a situací z bdělého života, často jedno prezentované prostřednictvím druhého, nám opatřily celou pokladnici motivů, které si vyžadují specifický způsob pojednání, a výsledkem je nový úsvit v umění. S tím, jak se rozvíjejí nové tvůrčí a výrazové postupy, se odhazuje celý starý způsob vidění a slyšení a myšlení ve slovech. Při tomto vzrušení je přirozené, že mladí – myslím mladé duchem, kteří nezbytně už nejsou zralí pro vojenskou službu nebo na vdavky – mají pocit, že jsou ta generace, která konečně objevila principy umění, jež do této chvíle umění trpělo pod nějakým inkubem, pod falešnými zavrženímhodnými principy, takže dosud žádného čistého a dalšího rozvoje schopného umění nebylo. Samozřejmě že se mýlí, ale co z toho? Stejně se mýlili i jejich předchůdci – italská Camerata, angličtí Jezerní básníci, malíři rané renesance –, kteří vynalezli nové principy umělecké organizace a domnívali se, že první objevili jak malovat, jak skládat tu pravou hudbu či skutečnou poezii. My, kteří filosofujeme o umění a snažíme se pochopit jeho poslání, si těchto rozdílů musíme být vědomi.

Shrnout lze tedy tak, že rozdíl mezi uměleckým symbolem a symbolem užitým v umění není jen rozdílem funkce, ale druhu. Symboly vyskytující se v umění jsou symboly v běžném smyslu, i když vykazují nejružnější stupně komplexnosti, od nejjednodušší přímocárosti k extrémní nepřímosti, od jedinečnosti ke vzájemnému hlubokému průniku, od dokonalé průzračnosti k nejhustšímu přetížení významy. Mají význam v plném smyslu slova, jaký by akceptoval každý sémantik. A tyto významy, stejně jako obrazy, které je sdělují, vstupují do uměleckého díla jako prvky jeho kompozice. Slouží k vytvoření díla, výrazové formy.

Na druhé straně, umělecký symbol **je** výrazovou formou. Není to symbol ve známém plném smyslu, poněvadž nesděluje nic co leží mimo něj. Proto nelze striktně říci, že má význam; to co má, je smysl. Je to symbol ve zvláštním a odvozeném smyslu, protože neplní všechny funkce skutečného symbolu: formuluje a objektivizuje zážitek pro přímé intelektuální vnímání nebo pro intuici, ale neabstrahuje žádný pojem pro potřeby diskursivního myšlení. Jeho smysl je viditelný v něm; a ne, jako význam ve skutečném symbolu, jeho prostřednictvím, ale oddělitelně od znaku. Symbolem v umění je metafora, obraz se zjevným či skrytým výslovným významem; umělecký symbol je absolutní obraz – obraz toho, co jinak by bylo iracionální, neboť je to výslovně nesdělitelné: přímé vědomí, emoce, vitalita, osobní identita – život žitý a cítěný, matrice mentality.

(1956)

POZNÁMKA O FILMU

Tady máme co činit s novým uměním. Pár desítek let se nezdálo být ničím víc než novým technickým prostředkem ve sféře dramatu, novým způsobem, jak uchovávat a prodávat divadelní inscenace. Jeho dosavadní vývoj však už tuto domněnku vyvrátil. Projekční plátno není jeviště a to, co se v koncepci a realizaci filmu vytváří, není hra. Bylo by předčasné systematizovat teorii tohoto nového umění, které však už v této své počáteční fázi vykazuje – podle mého soudu nade vší pochybnost – nejenom novou techniku, ale také nový poetický způsob.

Mnoho materiálu pro následující úvahy shromáždili čtyři studenti mého někdejšího semináře na pedagogické fakultě Kolumbijské univerzity,¹⁾ kteří mi laskavě dovolili použít jejich zjištění. Rovněž jsem zavázána panu Robertu W. Sowersovi, také účastníkovi tohoto semináře, jehož práce vedla přinejmenším k jednomu cennému závěru, že totiž fotografie, lhostejno jakkoli aranžovaná, seříznutá či retušovaná, musí se **zdát faktická**, neboli, jak to nazýval, „autentická“.

Podstatné závěry, pro moji potřebu, které moji čtyři spolupracovníci demonstrovali, byly: za prvé, že struktura filmu není dramatická, ale že je bližší vyprávění než dramatu, a za druhé, že umělecké možnosti filmu se ozřejmily až poté, co byla zavedena pohyblivá kamera.

Pohyblivá kamera rozloučila projekční plátno od jeviště. Přímočaré snímání jevištního jednání, dříve nazírané jako jediná umělecká technika filmu, se nadále jeví jako technika speciální. Herec filmového plátna není ovládán jevištěm ani divadelními konvencemi, ale má svou vlastní říši a své vlastní konvence – dokonce ho ani není zapotřebí. Dokumentární film je významný vynález. A kreslený film nezahrnuje pouze „jedna-
jící“ lidi.

Skutečnost, že film mohl dosáhnout dosti vysokého stupně rozvoje jakožto němé umění, v němž řeč musela být redukována a koncentrována do krátkých a pečlivě rozmístěných titulků, byla dalším ukazatelem, že to prostě není drama. Film používal pantomimy a jeho první estetické jevy považovali za bytostně pantomimický. Jenže film není pantomima; pohltil to prastaré populární umění, tak jako pohltil fotografii.

Jedna z nejnápadnějších charakteristik tohoto nového umění je, že se zdá být všežravé, schopné asimilovat nejrozmanitější materiály a obrátit je ve své vlastní prvky. S každým novým vynálezem – ať už šlo o montáž, zvukovou stopu nebo technicolor – spustili jeho obdivovatelé vystrašený křik, že teď musí být jeho „umění“ ztraceno. Protože každá taková novinka je samozřejmě promptně exploatována dřív, než je technicky zdokonalena, a předváděna je v nejsyrovějším stavu jako populární senzace v záplavě nesmyslných kompozic, zásobujících show-business, zvedne se v souvislosti s každou důležitou inovací přílivová vlna obzvlášť mizerného braku. Umění však jde dál. Spolyká všechno: tanec, bruslení, drama, panorama, kreslené seriály, hudbu (hudbu potřebuje téměř vždy).

1) Pánové Joseph Pattison, Louis Forsdale a William Hoth a paní Virginia E. Allenová. Pan Hoth je nyní lektorem angličtiny na Cortlandské státní pedagogické fakultě (stát New York); ostatní tři učí na Kolumbijské pedagogické fakultě.

Při tom všem zůstává poetickým uměním. Ale není žádným z těch poetických umění, jaké jsme poznali dosud; vytváří primární iluzi – virtuální historii – svým vlastním způsobem.

Je to, v podstatě, **snový způsob**. Tím nemyslím, že kopíruje sen ani že navozuje stav denního snění. Vůbec ne; ne víc než literatura oživuje paměť nebo nás vede k přesvědčení, že **my** si vzpomínáme. Umělecký způsob je **způsob zdání**. Beletrie je „jako“ paměť v tom, že je projektována, aby vytvořila završenou zkušenostní formu, „minulost“ – ne čtenářovu, ani spisovatelovu, ačkoli ten by si na ni mohl činit nárok (je to, stejně jako použití skutečné paměti jakožto modelu, literární prostředek). Drama je „jako“ jednání v tom, že je kauzální, že vytváří totální bezprostřední zkušenost, osobní „budoucnost“ či Osud. Film je „jako“ sen způsobem své prezentace: tvoří virtuální přítomnost, řád nezprostředkovaného přeludu. Takový je snový způsob.

Nejnápadnější formální charakteristikou snu je, že snící je vždy v jeho středu. Místa se střídají, osoby jednají a hovoří, mění se nebo se vytrácejí – vytanují fakta, situace se rozvíjejí, předměty vcházejí do zorného pole nabývajíce zvláštní důležitosti – obyčejné věci, neobyčejně však cenné nebo hrozné – a mohou být nahrazovány jinými, které se k nim vztahují pocitově, ne nezbytně přirozenou blízkostí. Ale snící je stále „zde“, má ke všem událostem takřkajíc stejnou vztahovou distanci. Věci se mohou dít kolem něho nebo se mu mohou odvíjet před očima; může jednat nebo může chtít jednat, může trpět či meditovat, **bezprostřednost** všeho ve snu je však pro něho konstantní.

Tato estetická zvláštnost, tento vztah ke vnímaným věcem charakterizuje **snový způsob**: právě jej pohyblivý obraz přejímá a jeho prostřednictvím tvoří virtuální přítomnost. Ve svém vztahu k obrazům, jednání a událostem, tvořícím příběh, zaujímá kamera místo snícího.

Kamera však **není** snící. Ve snu jsme obvykle aktivní. Kamera (a její doplněk – mikrofon) není sama „v“ obraze. Je to oko myslí a nic jiného. Ani struktura obrazu (pokud je umělecký) nebude pravděpodobně snová. Je to poetická kompozice, koherentní, organická, ovládaná pevně koncipovaným cítěním, ne diktovaná aktuálními emocionálními tlaky.

Základní abstrakcí, kterou snový způsob vytváří virtuální historii, je bezprostřednost zážitku, „dannost“, nebo slovy pana Sowerse „autenticita“. Tu právě filmové umění abstrahuje ze skutečnosti, z našeho skutečného snění.

Vnímatel filmu se dívá prostřednictvím kamery; jeho stanoviště se pohybuje s ní, jeho mysl je všudypřítomná. Kamera je jeho oko (tak jako mikrofon je jeho ucho – a není důvodu, proč by oko myslí a ucho myslí musely být stále pospolu). **Zaujímá místo snícího**, ale ve zcela objektivizovaném snu, sjednoceném, kontinuálně probíhajícím, významovém **přeludu**.

Takto koncipován, je dobrý film uměleckým dílem podle všech standardů vztahujících se k umění obecně. Sergej Ejzenštejn hovoří o dobrých a špatných filmech jako o „živoucích“ a „neživotných“²⁾; o filmových záběrech jako o „prvcích“³⁾, jež se spojují do „obrazů“, které jsou „objektivně neprezentovatelné“ (nazvala bych je básnickými

2) Sergei M. Eisenstein, *The Film Sense*. New York 1942, s. 17.

3) Tamtéž, s. 4.

impresemi), ale jsou to větší prvky složené z „reprezentací“, ať už montáží, symbolickým jednáním nebo jinými prostředky.⁴⁾ Celek je ovládán „počátečním generálním obrazem, jenž se původně tvůrčímu umělci rýsoval před očima“⁵⁾ – matricí, určující formou; a je to ona (a ne, je třeba podotknout, umělcova emoce), která bude evokována v mysli diváka.

Ejzenštejn nicméně věřil, že filmový divák je nějakým zvláštním způsobem vyzýván, aby používal své imaginace, aby si vytvářel svůj vlastní zážitek příběhu.⁶⁾ To je po mém soudu známkou mocné filmové iluze, kterou film tvoří nikoli z věcí, které se dějí, nýbrž z dimenze, ve které se dějí – tedy **virtuální** tvůrčí imaginace; neboť se **zdá**, že jde o vlastní výtvar, o přímý vizionářský zážitek, o „sněnou realitu“. Pro Ejzenštejna, jako pro většinu umělců, byl virtuální zážitek zcela očividným faktem.⁷⁾

Skutečnost, že film není plastické dílo, ale poetická prezentace, vysvětluje jeho schopnost asimilovat nejrůznější materiály a transformovat je do neobrazových prvků. Film stejně jako sen očarovává a zaplétá všechny smysly; dosahuje své základní abstrakce – přímé přeludovosti – nejen vizuálními prostředky, ačkoli ty jsou výsostné, ale i slovy, která člení vizi, a hudbou, která podporuje jednotu jeho proměnlivého „světa“. Potřebuje četné, často konvergentní prostředky, aby vytvořil kontinuitu emoce, která jej drží pohromadě, zatímco jeho vize bloudí prostorem a časem.

Je příznačné, že Ejzenštejn čerpá svůj diskusní materiál spíše z epické než z dramatické poezie; z Puškina spíše než z Čechova, z Milтона spíše než ze Shakespeara. To nás vrací zpět k věci, které si studenti mého semináře povšimli: že román se filmové adaptaci podvoluje ochotněji než drama. Po mém soudu je to tím, že vyprávěný příběh není třeba tolik „rozrušit“, aby se stal filmovým přeludem, protože sám nemá žádný rámec fixního **prostoru**, jakým je jeviště; jedna z estetických zvláštností snu, kterou film přejímá, je povaha jeho prostoru. Snové události jsou prostorové – často jsou prostorem intenzivně zaujaté – vzdálenostmi, nekonečnými cestami, bezednými roklami, věcmi příliš vysokými, příliš blízkými, příliš dalekými – ale v žádném totálním prostoru se neorientují. Totéž platí o filmu, což jej odlišuje – navzdory jeho vizuálnímu rázu – od výtvarného umění: **jeho prostor vyvstává a mizí**. Vždycky je to sekundární iluze.

Skutečnost, že film má nějaký vztah ke snu, že jeho modus je mu vlastně podobný, postrehli mnozí, někdy z uměleckých, jindy z mimouměleckých důvodů. R. E. Jones zaznamenal jeho nezávislost nejen na prostorovém, ale i na časovém omezení. „Filmy,“ prohlásil, „jsou naše myšlenky, které je vidět a slyšet. Plynou v rychlé posloupnosti obrazů, přesně jako naše myšlenky, a jejich rychlost, i s prostřihy do minula – jako prudké

4) Tamtéž, s. 8.

5) Tamtéž, s. 31.

6) Tamtéž, s. 33: „...divák je zatažen do tvůrčího aktu, v němž jeho individualita není podřízena individualitě autorské, ale je otevřena, tak aby postupně splynula s autorským záměrem, právě tak jako individualita velkého herce s individualitou velkého dramatika ve tvorbě klasického scénického obrazu. Ve skutečnosti každý divák ... si vytváří obraz v souladu s reprezentační směrnicí, vytyčenou autorem, která ho vede k pochopení a k zážitku autorova tématu. Je to též obraz, který plánoval a vytvořil autor, ale tento obraz si zároveň vytváří divák sám.“

7) Srov. výrok Ernesta Lindgrena na adresu pohyblivé kamery: „Je to vlastní divákova mysl, která se pohybuje.“ Ernest Lindgren, *The Art of the Film*. London 1948, s. 92.

návaly paměti – a jejich náhlý přechod od jednoho subjektu ke druhému se velmi těsně blíží rychlosti našeho myšlení. Mají rytmus myšlenkového proudu a stejnou podivnou schopnost pohybovat se vpřed i vzad prostorem i časem. ... Jsou projekcí čiré myšlenky, čirého snu, čirého vnitřního života.⁸⁾

„Sněná relita“ na filmovém plátně se může pohybovat vpřed i vzad, protože to vskutku je věčná a všudypřítomná virtuální přítomnost. Dramatické jednání míří neúprosně vpřed, poněvadž tvoří budoucnost, Osud; snový způsob je jedno nekonečné Teď.

(1953)

KULTURNÍ VÝZNAM UMĚNÍ

Každá kultura si vytváří nějaký druh umění, tak jako si vytváří jazyk. Některé primitivnější kultury nemají žádnou skutečnou mytologii ani náboženství, všechny však mají nějaké umění – tanec, písně, design (někdy pouze na nástrojích nebo na lidském těle). Zejména tanec zdá se být nejstarším uměním.

Pradávný všudypřítomný ráz umění ostře kontrastuje s převládající představou, že umění je luxusní produkt civilizace, kulturní přízdoba, společenské pozlátko.

Více je na místě názor zastávaný většinou umělců, že umění je sukus lidského života, nejpravdivější záznam vhledu a cítění a že i ta vojensky či ekonomicky nejsilnější společnost je bez umění chudá v porovnání s kmenem divošských malířů, tanečníků a totemových řezbářů. Kdekoli společnost vskutku dosáhla kulturnosti (v etnologickém smyslu slova, ne v populárním smyslu „společenské formy“), zplodila umění, a to ne až v pozdním stadiu rozvoje, ale na samém svém počátku.

Umění vskutku je průkopníkem lidského rozvoje, společenského i individuálního. Vulgarizace umění je nejjistějším symptomem etnického úpadku. Rozkvět nového umění nebo třeba jen velkého a radikálně nového stylu je vždycky svědectvím mladého a silného ducha, ať kolektivu, či jednotlivce.

Ale co vlastně to umění je, že hraje tak vedoucí roli v lidském vývoji? Není to intelektuální činnost, ale je pro intelektuální život potřebné; není to náboženství, ale s náboženstvím roste, slouží mu a do značné míry je determinuje.

Nemůžeme tu dlouze diskutovat, co se za podstatu umění prohlašuje, jaká je jeho povaha či jeho definující funkce; v jediné přednášce zabývající se jedním aspektem, totiž jeho kulturním vlivem, vám mohu pouze s kategorickou stručností jakožto preambuli nabídnout svou vlastní definici umění. To neznamena, že jsem ji už kategoricky stanovila, ale pouze že tu není čas ji diskutovat; takže se po vás chce, abyste ji přijali jako předpoklad těchto úvah.

Umění ve smyslu, který mu zde přičítám – tedy jakožto obecně používaný pojem zahrnující malířství, sochařství, architekturu, hudbu, tanec, literaturu, divadlo a film – lze

8) R. E. Jones, *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. New York 1941, s. 17 – 18.

definovat jako činnost vytvářející vnímatelné formy vyjadřující lidské cítění. Říkám „vnímatelné“ raději než „smyslové“, poněvadž některá umělecká díla se obracejí spíše k imaginaci než ke smyslům. Například román čteme obvykle potichu zrakem, ale není vytvořen pro zrakové vnímání tak jako malba; a i když zvuk hraje v poezii důležitou roli, slova v poezii nejsou znělé struktury, tak jak je tomu v hudbě. Tanec chce být viděn, ale apeluje na hlubší centra vnímání – to se rázem ozřejmí rozdílem mezi ním a mobilní skulpturou. Avšak všechna umělecká díla jsou čistě vnímatelné formy, které se zdají ztělesňovat nějaký druh cítění.

„Cítění“, tak jak je užívám, zahrnuje mnohem víc než v technickém slovníku psychologie, v němž denotuje pouze libost či nelibost, nebo v proměnlivých mezích diskursu, kde někdy znamená vjem (jako když prohlásíme, že v ochrnuté končetině nemáme žádný cit), někdy citlivost (když řekneme, že jsme se dotkli něčeho cítění), někdy emoci (nějaká situace drásá naše city nebo probudí něžné city), nebo adresný emocionální postoj (jako že někoho nemůžeme ani cítit), nebo dokonce náš obecný duševní či fyzický stav, jako když se cítíme dobře nebo špatně, bídne nebo trochu důležitě. Když definuji umění jako tvorbu vnímatelných forem vyjadřujících lidské cítění, bere to slovo na sebe všechny tyto významy; vztahuje se ke všemu, co může být cítěno.

Jiné slovo v této definici, které může vyvolávat pochybnosti, je „tvorba“. Pokládám je za oprávněné a nemyslím, že je přepjaté, jakože možná tak působí, ale o to tady přeci nejde, takže to nechme stranou. Je-li někomu milejší hovořit třeba o „konstrukci“ výrazových forem, poslouží to stejně dobře.

Čemu je třeba rozumět, je význam „formy“ a specificky „výrazové formy“, poněvadž ta zahrnuje samu podstatu umění a tudíž i problém jeho kulturního důležitosti.

Slovo „forma“ má několik běžných významů, z nichž většina se nějak vztahuje k tomu smyslu, v jakém já je používám zde, i když některé, jako třeba ve spojení „lisovací forma“ nebo že něco je „pouze otázkou formy“, jsou dosti odlehlé a speciální. Protože hovoříme o umění, bude vhodné zdůraznit, že význam stylistického vzorce – „sonátová forma“, „forma sonetu“ – není ten, který zde mám na mysli.

Užívám toho slova v jednodušším smyslu, jako když obdivujete ladné formy pádícího koně. Stromy vytvářejí gigantické formy a pramínky deště na okenním skle klikaté formy. Ty pramínky nejsou statické, jsou to formy pohybu. Když pozorujete komáry třepetající se ve vzduchu nebo ptačí hejno kroužící vám nad hlavou, vidíte dynamické formy – formy vytvářené pohybem.

Právě v takovém smyslu přeludu nabízejícího se našemu vnímání je umělecké dílo formou. Může to být stálá forma jako budova, váza či obraz, nebo pomíjivá forma jako melodie či tanec, nebo dokonce forma předkládaná imaginaci, jako průběh zcela imaginárních, zdánlivých událostí, jaký konstituuje literární dílo. Vždycky však je to vnímatelný, do sebe uzavřený celek; má jako přirozená bytost ráz organické jednoty, soběstačnosti a individuální reality. A jako takové, jako jev a zdání, je umělecké dílo dobré nebo špatné nebo snad jen chatrné – jako jev a zdání, ne jako nějaký komentář věcí mimo ně, ve vnějším světě, ani jako upomínka na ně.

To tedy míním „formou“; ale co se míní tím, nazývají-li se takové formy „výrazem lidského cítění“? Jak mohou přeludy něco vyjadřovat – cítění či cokoli jiného? Nejprve se ptejme, co se tu „výrazem“ míní, o jakém „výrazu“ je tu řeč.

Slovo „výraz“ má dvojí podstatný smysl. V jednom smyslu znamená sebevýraz – dát průchod našemu cítění. Sebevýraz je spontánní reakce na aktuální, přítomnou situaci, na událost, na společnost, ve které jsem, na to, co lidé říkají, nebo na to, co s námi dělá počasí; prozrazuje náš fyzický a mentální stav a emoce, které námi hýbou.

V jiném smyslu znamená výraz prezentaci nějaké ideje, obvykle za pomoci náležitých a vhodných slov. Avšak prostředek prezentace nějaké ideje nazýváme symbolem, nikoli symptomem. Slovo je symbol a symbolem je i smysluplná kombinace slov.

Věta, která je zvláštní kombinace slov, vyjadřuje ideu nějakého stavu věci, skutečného nebo imaginárního. Věty jsou složité symboly. Jazyk bude formulovat nové ideje stejně jako bude komunikovat staré, a tak mnozí lidé znají spoustu věcí, o kterých jen slyšeli nebo četli. Symbolický výraz tudíž rozšiřuje naše poznání za hranice aktuální zkušenosti.

Je-li idea prostřednictvím symbolů jasně sdělena, říkáme, že je dobře vyjádřena. Někdo může pracovat velmi dlouho na tom, aby dal svému výroku nejlepší formu, aby našel ta přesná slova pro to, co chce říci, a aby svůj výčet či argument vedl co nejpřímější cestou od jednoho bodu k druhému. Avšak takto vypracovaný diskurs rozhodně není žádná spontánní reakce. Dát výraz ideji a dát výraz cítění jsou očividně dvě zcela různé věci. O zuřícím člověku jistě neřeknete, že jeho zuřivost je dobře vyjádřena. Symptomy jsou prostě takové, jaké jsou; pro symptomy žádný kritický standard neexistuje. Jestliže však, na druhé straně, bude se zuřivec snažit vysvětlit vám, proč že to sptí, bude se muset zklidnit, omezit svůj emocionální výraz a hledat slova k vyjádření své ideje. Poněvadž souvislé vyprávění příběhu zahrnuje „výraz“ ve zcela odlišném smyslu: tento druh výrazu není „sebevýraz“, ale může být nazván „pojmovým výrazem“.

Jazyk je ovšem naším základním nástrojem pojmového výrazu. To, co dovedeme říci, je vlastně to, co dovedeme myslet. Slova jsou pojmy našeho myšlení i pojmy, jimiž prezentujeme naše myšlenky, protože prezentují objekty myšlení mysliteli samému. Dřív než jazyk ideje komunikuje, dává jim formu, projasňuje je, vlastně je činí tím, čím jsou. Předmětem myšlení je vše, co má jméno. Beze slov by smyslová zkušenost byla jen proudem impresí, subjektivních tak, jako je subjektivní naše cítění; slova je objektivizují a formují do **věcí a faktů**, které můžeme zaznamenávat, pamatovat si a o nichž můžeme přemýšlet. Jazyk dává vnější zkušenosti formu, činí ji určitou a jasnou.

Je však jedna část umění, která je formativnímu vlivu jazyka zcela nedostupná, a to je říše takzvané „vnitřní zkušenosti“, život cítění a emocí. Důvodem, proč tady je jazyk tak bezmocný, není, jak si mnozí lidé myslí, v tom, že cítění a emoce jsou iracionální; naopak, iracionálními se zdají být proto, že jazyk nenapomáhá k tomu, aby byly myslitelné, a mnoho lidí není s to něco si myslet bez logického lešení slov. Neschopnost jazyka sdělit subjektivní zážitek je tak trochu technický problém, jemuž snáze rozumí logikové než umělci; ale jádro věci je v tom, že forma jazyka nereflektuje přirozenou formu cítění, takže pomocí běžného, diskursivního jazyka žádné extenzivní pojmy cítění tvarovat nemůžeme. Tudíž slova, jimiž odkazujeme na cítění, pouze pojmenovávají velmi obecné druhy vnitřní zkušenosti – vzrušení, klid, radost, smutek, lásku, nenávist atakdále. Není však jazyka, který by popsal, jak se jedna radost, někdy radikálně, od druhé liší. Pravá podstata cítění je něco, co jazyk jako takový – jako diskursivní symbolika – vystihnout nemůže.

Z těchto důvodů filosofové pojednávají fenomény citění a emocí jako iracionální. Jediné modely, které v nich diskursivní myšlení dokáže najít, jsou modely vnějších událostí, jež je způsobují. Jsou různé stupně strachu, ale považují se za různé stupně téhož jednoduchého citění.

Lidské citění je však tkáň, žádná vágní masa. Vykazuje složitý dynamický model, který zahrnuje všemožné kombinace i nově vznikající jevy. Je to model vzájemně organicky závislých a vzájemně podmíněných napětí a řešení, model takřka nekonečně komplexní aktivace a kadence. Patří k němu celá stupnice naší sensibility – pocit myšlenkového vypětí, veškerý mentální postoj i motorické dispozice. To jsou ty hlubší okruhy pod povrchovými vlnami našich emocí, které dělají lidský život životem citění namísto nevědomé metabolické existence, kterou citění jen ruší.

Je to, soudím, právě tento dynamický model, který dochází formálního výrazu v umění. Výrazovost umění je výrazovostí symbolu, nikoli emocionálního symptomu; umělecké dílo je výrazové v tom smyslu, že formuluje pocity pro potřeby našeho pochopení. Mimo to může sloužit něčemu sebevýrazu, ale to z něho dobré či špatné umění nedělá. Ve zvláštním smyslu lze umělecké dílo nazvat symbolem citění, poněvadž jako symbol formuluje naše představy o niterné zkušenosti, podobně jako diskurs formuluje naše představy o věcech a faktech vnějšího světa. Od skutečného symbolu se umělecké dílo liší tím, že neukazuje mimo sebe k něčemu jinému. Jeho vztah k citění je natolik zvláštní, že jej tu nemůžeme analyzovat; zdá se, že to citění, jehož je výrazem, se vlastně podává zároveň s ním – jako smysl skutečné metafory nebo hodnota náboženského mýtu – a není od svého výrazu oddělitelné. Hovoříme o citění uměleckého díla nebo o citění v uměleckém díle, nikoli o citění jeho významu. A hovoříme tak právem, poněvadž umělecké dílo prezentuje cosi jako přímou vizi vitality, emoce, subjektivní reality.

Primární funkcí umění je objektivace citění, tak abychom je mohli nazírat a porozumět mu. Je formulací takzvané „vnitřní zkušenosti“, „vnitřního života“, který je diskursivním myšlením nedosažitelný, protože jeho formy nejsou s formami jazyka a jeho deriváty, jako je matematika či symbolická logika, souměřitelné. Umění objektivizuje vnímavost a touhu, vědomí sebe sama i vědomí světa, emoce a nálady, které jsou běžně považovány za iracionální, protože slova nám o nich nemohou poskytnout jasnou představu. Avšak premisa, v takovém soudu tiše předpokládaná – že totiž všechno, co jazyk nedokáže vyjádřit, je beztvaré a iracionální – zdá se být chybná. Jsem přesvědčena, že citový život není iracionální; pouze jeho logické formy jsou značně odlišné od struktur diskursu. Ale jsou velmi podobné dynamickým formám umění a umění je jejich přirozeným symbolem. Prostřednictvím výtvarného umění, hudby, literatury, tance či dramatických forem si můžeme učinit představu, co obnáší vitalita a emoce.

To nás konečně přivádí k otázce kulturního významu umění. Proč se umění tak vhodně stává předvojem kulturního pokroku, jak tomu bylo v Egyptě, v Řecku, v křesťanské Evropě (pomysleme na gregoriánskou hudbu a na gotickou architekturu), v renesanční Itálii – a to nespekulujeme o jeskynním člověku, z něhož neznáme nic než jeho umění? Za kulturu se považuje ekonomický růst, společenská organizace, postupný vzestup racionálního myšlení a vědecké kontroly přírody na úkor pověrečných představ a magických praktik. Umění však není praktické, není to ani filosofie, ani věda, není to nábo-

ženství, ani morálka, dokonce ani společenská kritika (za kterou mnozí divadelní kritici považují komedii). Čím nejdůležitějším tedy přispívá kultuře?

Vždyť pouze prezentuje formy – někdy nehmatatelné formy – imaginaci. Přímo se obrací k té schopnosti či funkci, kterou lord Bacon pokládal za hlavní překážku v cestě rozumu a kterou osvícení spisovatelé jako Stuart Chase neúnavně zatracují jako zdroj všech nesmyslů a bizarních mylných představ. Tím taky je, ale rovněž je zdrojem hlubokého pochopení a správných představ. Imaginace je pravděpodobně nejstarší mentální rys, jenž je typicky lidský – je starší než diskursivní rozum; je pravděpodobně společným zdrojem snu, rozumu, náboženství a veškerého správného obecného usuzování. Je to právě tato primitivní lidská schopnost – imaginace –, která plodí umění a je na oplátku jeho produkty přímo ovlivňována.

Někde na animální startovní čáře lidského vývoje jsou počátky toho svrchovaného duševního nástroje, jímž je jazyk. Považujeme jej za nástroj komunikace mezi členy společnosti. Komunikace však není jediná, a snad ani první jeho funkce. První, co jazyk způsobuje, je, že člení to, co William James nazval „kypivým, hlučným zmatkem“ smyslového vnímání do jednotek a skupin, událostí a řetězců událostí – věcí a relací, příčin a následků. Všecky tyto vzorce vnucuje naší zkušenosti jazyk. Myslíme takříkajíc v pojmech objektů a jejich vztahů.

Avšak proces takového členění naší smyslové zkušenosti, který činí realitu představitelnou, zapamatovatelnou a někdy dokonce předvídatelnou, je procesem imaginativním. Primitivní představa je imaginativní. Jazyk a imaginace vyrůstají pospolu ve vzájemné péči.

To co diskursivní symbolika – jazyk v běžném užívání – dělá pro to, abychom si věci kolem sebe a naše vztahy k nim uvědomovali, to umění dělá pro to, abychom si uvědomovali subjektivní realitu, cítění a emoce; umění dává formu vnitřní zkušenosti, a tak ji činí představitelnou. Jediný způsob, jak si vskutku dokážeme představit vitální pohyb, záchvěvy, narůstání a průběh emoce a konec konců celý přímý pocit života, je prostřednictvím uměleckých postupů. Muzikální člověk si emoce vybavuje hudebně. Diskursivně nelze o nich, mimo obecnou rovinu, hovořit. Nicméně mohou být známy – předmětně předloženy, veřejně známy – a na emocích není nic nezbytně zmateného ani beztvářého.

Jakmile se přirozené formy subjektivní zkušenosti abstrahují až do podoby symbolické prezentace, můžeme těchto forem používat, abychom si představili cítění a porozuměli jeho povaze. Sebepoznání, vhled do všech fází života a mysli, vyvěrají z umělecké imaginace. Taková je poznávací hodnota umění.

Ale jeho vliv na lidský život proniká hlouběji než do intelektuální roviny. Tak jako jazyk vskutku dává formu naší smyslové zkušenosti a seskupuje naše impresy kolem věcí, které mají podstatná jména, a ty zase opatřuje odpovídajícími kvalitami vjemů v podobě přídavných jmen a tak dále – tak umění, se kterým žijeme – naše obrázkové knížky a příběhy a hudba, kterou posloucháme – vskutku formují naši emocionální zkušenost. Každá generace má svůj styl cítění. Jedna epocha se chvěje, rdí a omdlévá, jiná se chvástá a další zase je ve své všeobecné netečnosti bohorovná. Tyto styly emocionality nejsou neupřímné. Jsou většinou nevědomé – determinované mnoha společenskými příčinami, ale **utvářené** umělci, obvykle populárními umělci filmového plátna, jukeboxů,

výkladních skříní a ilustrovaných časopisů. (Taková je moje námitka vůči komiksům – spíše než že navádějí ke zločinnosti.) Irwin Erdman v jedné své knize podotýká, že naše emoce jsou z větší části Shakespearova poezie.

Tento vliv umění na život nám naznačuje, proč období rozkvětu v umění obvykle vede ke kulturnímu pokroku: formuluje nový způsob cítění, a ten je počátkem nové kulturní epochy. To také nabízí jinou látku k přemýšlení – že široké zanedbávání umělecké výchovy je zanedbáváním citové výchovy. Lidé jsou většinou tak zaujati myšlenkou, že cítění jsou beztvare, totálně organické vzruchy, stejné u člověka jako u zvířat, že idea jeho výchovy, rozvoje jeho rozsahu i kvality, jim připadá divná, ne-li absurdní. Ve skutečnosti po mém soudu tvoří samo jádro osobnostní výchovy.

Ještě je jedna funkce, prospívající ani ne tak kulturnímu pokroku jako jeho stabilizaci – a to je vliv na individuální životy. Tato funkce je opakem a doplňkem objektivizace cítění a je hnací silou umělecké tvorby: je to výchova vize, jaké se nám dostává tím, že umělecká díla nahlížíme, slyšíme či čteme – rozvoj uměleckého vidění, které transformuje běžný pohled (nebo zvuk, pohyb či událost) ve vnitřní vizi a propůjčuje světu výrazovost a emocionální smysl. Kdekoli si umění bere ze skutečnosti nějaký motiv – ať je to rozkvetlá větev, výsek krajiny, historická událost či osobní vzpomínka, jakýkoli model či námět ze života – transformuje jej v kus imaginace a nasycuje jeho obraz uměleckou vitalitou. Výsledkem je impregnace běžné reality významovostí umělecké formy. To je subjektivizace přírody, která z reality samé dělá symbol života a cítění.

Umění objektivizuje subjektivní realitu a subjektivizuje vnější zážitek přírody. Umělecká výchova je výchova cítění a společnost, která ji zanedbává, se poddává beztvare emocí. Špatné umění kazí cítění. A to hraje velkou roli v iracionalismu, z něhož těží diktátoři a demagogové.

(1958)

Přeložil Milan Lukeš

Stat' The Art Symbol and the Symbol in Art, přednesená v psychiatrickém středisku Austina Riggse, byla publikována v knize Suzanne K. Langerové Problems of Art (Charles Scribner's Sons, New York 1957, s. 124 – 139).

Kapitola A Note on the Film uzavírá knihu Susanne K. Langerové Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key (Charles Scribner's Sons, New York 1953, s. 411 – 415).

Přednáška The Cultural Importance of Art proslavená na Syracuse University vyšla v knize Susanne K. Langerové Philosophical Sketches (The Johns Hopkins Press, Baltimore 1962, s. 75 – 84).

Published by permission of the Johns Hopkins University Press.



Rozhovor

**„KDE JE VŠE DOVOLENO,
NIC NEPŘEKVAPÍ“**

S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých

Jan Lukeš

V průběhu loňského XXX. ročníku MFF v Karlových Varech pozval si prezident republiky Václav Havel (1936) k jedné z pravidelných debat v lánské vile Amálii zástupce střední a mladé generace filmařů, filmových kritiků a publicistů. Diskuse se nejprve zaměřila převážně na otázku ekonomické a organizační situace filmové výroby u nás po zrušení státního monopolu, později přešla také k vlastní tvůrčí problematice, zejména scenáristické. Impuls k tomu dalo mimo jiné vystoupení právě prezidentovo, jednak komentující a doplňující názory vyslovené v úvodu, jednak shrnující některé poznatky získané nad nejnovější českou filmovou produkcí. Záznam těchto improvizovaných poznámek Václava Havla z 3. července 1995 tvoří první část následujícího textu. Na ni pak navazuje ve druhé části rozhovor, který mi Václav Havel poskytl pro Iluminaci 15. listopadu 1995 s tím, že se v něm pokusíme nalézt spojnice dnešního filmu s odkazem šedesátých let a popsat i jeho osobní roli v tehdejším filmovém dění.

I.

Rozhodl jsem se, přátelé, že vystoupím ze svého hlubokého mlčení a že přeci jen řeknu pár nesoustavných poznámek k některým věcem, o nichž jste mluvili, a k některým svým dojmem, které jsem během sledování nových českých filmů vstřebal.

Z vaší rozpravy se mně v podstatě potvrdilo, co si myslím již dávno a co též často říkám. Totiž, že má-li stát na čemsi zájem, neznamená to, že musí všechno platit, ale že má vytvořit podmínky k tomu, aby pro někoho jiného bylo výhodné to financovat. A myslím, že to platí ještě i v tom smyslu, že pluralita zdrojů vždycky zaručuje i jakousi pluralitu duchovní, kulturní, názorovou a podobně. Stát není žádný pluralitní zdroj peněz, to je centrální, jediný zdroj. To znamená, že jsem přítelem odpisů z daní, které mají smysl několikery: nejen v tom, že zaručují pluralitu, ale ony způsobují i daleko operativnější pokrývání nejrozmanitějších potřeb sfér, které za komunismu jsou sférami klasicky rozpočtovými. Ty jsme ovšem zatím víceméně zdědili v té podobě, jak právě za komunismu fungovaly a celý neziskový sektor není dosud legislativně vymezen – hlavně se to týká daní.

Jiná výhoda plurality zdrojů spočívá v tom, že peněz je víc, protože se jich méně ztratí cestou do centrálního rozpočtu a zpátky a nemusí se platit tolik byrokracie. Hlavně se tak ale zajišťuje naprostá pestrobarevnost všeho, co se děje: každá fabrika má zájem na tom, aby se v místěčku, kde sídlí, něco podnikalo. Třeba dá svůj peníz na hlouposti, ale mezi mnoha hloupostmi právě pluralita zajišťuje, že se stane i něco dobrého. V Americe deset milionářů založí deset kafkovských muzeí, z nichž devět je zcela pitomých, ale to desáté je to pravé, které by ale stát, kdyby ho měl zajišťovat, zcela určitě nevymyslel.

U nás jsou odpisy z daní minimální. Co dávají sponzoři na vaše filmy, dávají ze zisků jako součást budování svého image, svého dobrého jména, a procento, které se odpisuje z daní, je pranepatrné a není nikterak specifikováno. Náš premiér často mluví o chrtích závodech: proč by měl stát podporovat, aby nějaká fabrika dávala miliony do něčeho takového, jako jsou chrtí závody. Já si za prvé myslím, že i chrtí závody patří k nekonečné barvitosti a rozmarnosti života. A za druhé si myslím, že odpisy z daní by měly být strukturovány. Kdo chce, může platit na církve, tolik a tolik může odepisovat na zdravotnictví, na školství, na kulturu. Investuje do té věci, která ho zajímá, do konkrétního filmu, památky, či čehokoli a odečte si to ze základu daňového výpočtu. To se mi potvrzuje jako systém, který by měl fungovat i ve filmu. Jím je dáno, že donátorům a sponzorům nebude až tolik záležet na tom, jestli film na sebe vydělá nebo ne. V budoucnu na sebe v podstatě nevydělá asi žádný český film, tím spíš ne, že je v jakési krizi i distribuce a na některé filmy lidé začasť ani nemohou jít, protože majitel kina má třeba už zkontraktováno něco jiného.

Dále se mi zdá, že potíží je klasický producent. Člověk, který není pouhý sponzor, ale který majetkově za výrobu filmu ručí. Který sice shání z různých zdrojů peníze, ale zároveň má podnikatelského ducha i cit pro disciplínu a své pomocníky, dramaturgy, který mu radí, i svou podnikatelskou ctižádost, aby dovedl hospodařit s penězi. Nepřipadá mi šťastné, když se dají na projekt miliony, filmař je spotřebuje a ve filmu není ani uveden ten hlavní, kdo ručí za to, že film bude dobrý a smysluplný. Bude-li tam napsán jako producent, řeknu si: tak to je ten, co umí natočit dobré filmy. Je zřejmě opravdu věc času, než se tahle infrastruktura, jak jste to nazvali, u nás zrodí a vybuduje, produkční firmy už tu jsou – nebo jejich zárodky – a budou růst a budou si konkurovat. V tom velký problém do budoucna nevidím.

Od těchto věcí, které jsou spíš technicko-organizační, bych teď rád přešel k filmu jako umění. Zmínil bych se o několika svých dojmech z nových českých filmů, které jsem měl možnost zhlédnout, i z dnešní debaty, i když to možná nebude moc uspořádané. Mluvílo se tu na téma racionality a iracionality, tajemství a netajemství. Já mám na to prajednoduchý názor. Myslím si, že umění je vždycky tajemné a mnohoznačné a nikdy nelze dost dobře říct, co vlastně znamená. Jeho poselství, je-li dobré, dotýká se tajemství života a vesmíru. Nicméně to neznámá, že dílo má být pomatené, abych tak nazval způsob, jakým je provedeno. Dílo musí mít, podle mého mínění, svou velmi srozumitelnou, čitelnou kompozici, svůj jasný řád, a čím jasnější ho má, tím má větší šanci, že se dotkne tajemství vesmíru. Je-li dílo samo o sobě – způsobem, jak je vytvořeno a napsáno nebo natočeno – chaotické, pak už žádné tajemství přenášet nemůže. Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí. Dílo musí být naprosto srozumitelné, průhledné, musí mít hlavu a patu, jeho

prvky musí do sebe zapadat, musí mít svou logiku, a potom se může dotknout oněch srozumitelných věcí, kterých se pokouší nějak dotknout každý umělec.

Z českých filmů, které jsem viděl, jsem tedy měl tyto pocity: Za prvé, že velmi silná je potřeba osobní výpovědi. Za druhé, že velmi slabá je scenáristická stránka, totiž vykomponování díla tak, aby se jeho poselství přeneslo způsobem, že všichni padneme do vývrtky. Zdá se mi, jako by tu chyběla kategorie pravých scenáristů, kteří vědí, jak na to. Kterým režisér třeba všechno vypovídá při nekonečném množství večírků, ale oni to nakonec stejně technicky napíší tak, že scénář má svůj timing a svou kompozici a režisér ho pak natočí. Je to profese od Marcela Carné až po Felliniho a Resnaise, každý měl svého scenáristu. A byli tací scenáristé, kteří měli schopnost psát i pro Bergmana, i pro Felliniho, i pro někoho jiného, ale znali jeho poetiku, znali jeho posedlosti a uměli věc technicky udělat tak, že film fungoval. Že měl hlavu a patu, abych tak řekl. To se mi zdá být dosti slabou stránkou ve větší či menší míře těch filmů, které jsem zhlédl. Já samosebou nebudu mluvit o žádných konkrétních filmech, který se mi líbil víc nebo míň...

Zdalo se mi také, že ve větší či menší míře skoro všechny – ne úplně, ale skoro všechny – nové filmy trpí čímśi, co je veliké pokušení pro tvůrce, co znám ze svého vlastního literárního snažení a co nazývám „škvarky“. To jest přenášení hotových věcí zvenčí díla do jeho vnitřku. My jsme cosi prožili, cosi jsme zaslechli, cosi nás napadlo, ono se to zformuje v jakousi hotovou věc a my ji pak „vrazíme“ do díla. Přichází tam však zvenčí, a je okamžitě poznat. Ať to bylo něco, co jsme prožili a čím jsme se třeba trápili v dětství, ať je to něco, co jsme zaslechli v hospodě. To je nepodstatné: je poznat, že to je zvenčí. Já si myslím, že všechno se musí stát „uvnitř plodu“: že všechno začíná na zelené louce a všechno se musí odehrát v jejích situacích, v jejím příběhu, v její atmosféře, v její lyrice. Jakmile přitom někdo začne vykládat nějakou příhodu nebo se v ději najednou objeví situace přinesená zvenčí, která byla předpřipravená, neboť se vědělo, do čeho vstoupí a kde bude použita, je to v okamžiku poznat. Aspoň tedy já to, myslím, rozpoznám, ale rozpozná to asi i divák, který nemá, řekněme, žádné zkušenosti s tvořivou činností. Rozpozná to podvědomě – připadne mu to prostě falešné. Nejde jenom o hotové repliky, ale i celé hotové situace – jednoduše „škvarky“...

Myslím, že jsme u nebezpečí, které vyrůstá z přeceňování vlastních zkušeností, vlastních zážitků a toho, co jsme slyšeli. Samozřejmě, že to je to nejdůležitější: z čeho jiného máme čerpat než ze sebe samých? Jenomže musí fungovat jakési kontrolní mechanismy, které osobní zkušenost dovedou uchopit tak, aby v ní bylo i jakési obecně lidské poselství, kterým nejsem očarován a okouzlen jen proto, že to je právě má zkušenost. Tím, že je má, je mi samozřejmě drahá a jsem jí i nějak posedlý. Druhý člověk jí však už posedlý není a já musím svou zkušenost přetavit do čehosi, co začne jakoby bez ní a co se rozkryje a odkryje teprve na půdě díla.

Jiný můj poznatek: zhlédnuté filmy ve větší či menší míře trpí potřebou atraktivních prostředí, protože je to takzvaně filmové. Ve všech filmech máte, prosím pěkně, střechy, katedrály, prapodivné půdní byty, takové zajímavé i nezajímavé všelijaké zvláštnosti, které se dokonce ještě opakují. Někde to má smysl, a pak je téměř jedno, že to je tak exkluzivní a exotické prostředí, protože když má smysl, je jasné, že tam musí být. Ale někdy mám pocit, a to je zase „škvarek“, že tam je jen proto, že je tak atraktivní a že jsme si řekli,



*Vila Amálie 3. 7. 1995. Zleva – sedící: Tereza Brdečková, Alena Müllerová, Václav Havel, Irena Pavlásková, Halina Pawlowská, Zdeněk Urbánek.
 Stojící – první řada: Lenka Šetinová, Jan Lukeš, Filip Renč, Saša Gedeon, Jan Foll, Milan Šteindler, Zdeněk Tyc, Fero Fenič, Tomáš Vorel, Jiří Ježek, Jan Bernard.
 Druhá řada: Václav Marhoul, Zdeněk Svěrák, Jan Svěrák, Jaroslav Sedláček, David Dušek, Michael Kocáb.
 Zcela vzadu: Anna Freimanová, Jaroslav Brabec, Luboš Dobrovský, Ladislav Špaček, Eva Špačková, Andrej Krob, Vladimír Hanzel.
 Foto Pavel Štecha*

aby to nebylo furt stejné, tak to hodíme někam jinam. A když už má být scéna v bytě, tak vezmeme nějaký zajímavější byt, třeba zajímavě lokalizovaný.

Ještě jedna věc, která mě také najednou napadla: Proč je vesničan v českých filmech vždycky karikaturní figurka? To je i v české literatuře, táhne se to už od Klostermanna až dodnes, i ve filmu nejnovější české filmové vlny: když je v nich někdo s hráběmi, je takový lehce komický a přijde úleva – zasmějeme se! Já nevím, proč – proč venkovan má být komičtější než městský člověk?

Další otázka: českost, světovost, evropskost. Já mám dojem, že my se nemůžeme vy-
lhat ze své zkušenosti, ze své osoby, ze svého vidění světa. Ale že skrze to své a osobní se musíme dotknout čehosi, co je obecné. Českost je prostě buďto v nás, máme ji v krvi, anebo v nás není, anebo se jí nějak odcizíme, a pak to znamená odcizení své osobní autenticitě, nikoli odcizení národu. Nelze ji ale naprogramovat nebo s ní kalkulovat. Nemůže být jakýmsi programem a nemůžeme se pokoušet udělat české dílo. To je cesta ke zkáze. Já musím promluvit za sebe a jsem-li Čech, tak to asi něco českého v sobě mít bude, ale nemohu s „českostí“ díla kalkulovat nebo ji plánovat. A pakliže to dopadne tak, že mu rozumějí jenom Češi a žádný jiný, tak mám smůlu, ale asi to není moc dobré dílo – to se musí, domnívám se, týkat obecně lidského. Byť vždycky nějak jinak, prostřednictvím jiné zkušenosti osobní, společenské, politické.

A konečně můj dojem z těch filmů je, že jsou naprosto bravurní technicky, kameramansky, režisérsky a podobně. Vím, jaká byla generace mých vrstevníků, nová vlna šedesátých let, moji přátelé: jací byli po formální stránce vlastně neumětelové proti všem dnes začínajícím režisérům. To je zajisté dobré, že to tak je. Vedle toho jsem si ale všiml, že čím neznámější herec, tím byl lepší. Neplatí to možná úplně generálně, také jsou výjimky, mohl bych jmenovat, ale nechci se dotýkat žádných konkrétních filmů.

To jsou asi tak mé poznámky, možná jich mám víc, ale to už stačí.

II.

Pane prezidente, chtěl bych, aby náš rozhovor pro Iluminaci, kterou právě držíte v ruce, kromě pohledu na období šedesátých let v jistém smyslu navázal také na to obecné, co jste říkal v létě v Amálii. Než se k tomu dostaneme, byl bych ale rád, kdybyste se mohl zmínit o svém osobním vztahu k filmu...

Možná jsem to už někde říkal či napsal: celý život jsem chtěl být filmařem. Film mě fascinoval, dokonce jsem se hlásil na FAMU, kam mě samosebou v těch dobách nevzali, a měl jsem od mládí i přátele, kteří měli to štěstí, že se k filmu dostali, jako Miloš Forman, Honza Němec. Celá šedesátá léta jsem se přátelil s takzvanou novou vlnou, byli jsme v intenzivních kontaktech, cítili jsme se být tak trochu na jedné lodi, protože jsme byli vlastně jedna generace. Taková první, řekl bych, neideologická generace – ti starší byli buďto svazáci, anebo v kriminálech, a byli strašně poznamenaní ideologickou konfrontací a únorem 1948. Zatímco my jsme už byli mimo a zajímaly nás trochu jiné věci než ideologické, takže jsme cítili jistou spřízněnost. Já jsem dokonce

na IV. sjezdu spisovatelů v roce 1967 četl jakýsi manifest celé nové vlny, který tehdy neměli jeho signatáři samozřejmě možnost otisknout v novinách, ale na sjezdu jsem mohl říkat, co jsem chtěl, čili jsem ho tam mohl přečíst. Měli jsme zkrátka přátelské vazby.

Co vás ale přitahovalo k filmu jako takovému, čím je pro vás dodnes natolik magický, že jste toužil být filmařem, zkusil jste to jako scenárista a ještě předtím – a teď znovu, ve snímku Tomáše Vorla Kamenný most – i jako herec?

Co mě na filmu přitahuje, přesně definovat neumím. V mládí, když se někde filmovalo, byl jsem tím fascinován: stál jsem a zíral, i když filmování je vlastně strašná nuda, protože se pořád jenom čeká, až někdo nastaví správné světlo. Přesto jsem takhle vydržel hodiny, ačkoli jsem měl málo času, byl jsem osm hodin v zaměstnání, na čtyři hodiny jsem chodil do večerní školy, jezdil sem tam, měl noční směny a tak dále. Jakmile se ale někde filmovalo, byl jsem uhranutý, stál a koukal... A jednou se mi stalo, že ve Valdštejnské zahradě na Malé Straně točili *Hudbu z Marsu* či něco podobného a hráli v tom Marvan, snad Filipovský, prostě stará škola. Já to pozoroval a po filmování jsem celý zkřehlý zašel na Malé Straně do hospůdky, bylo mi asi šestnáct nebo tak nějak, dal jsem si pivo a u vedlejšího stolu seděl právě Marvan a Oldřich Nový. Vzal jsem v sobě nebývalou odvalu, vstal, přistoupil k těmto dvěma mistrům a řekl: „Mé jméno je Havel, můj strýček býval filmovým podnikatelem, možná si ho pamatujete...“ Oni byli strašně milí a říkali: „Jó, Miloš Havel...“ a vzpomínali a nechovali se vůbec jako hvězdy.

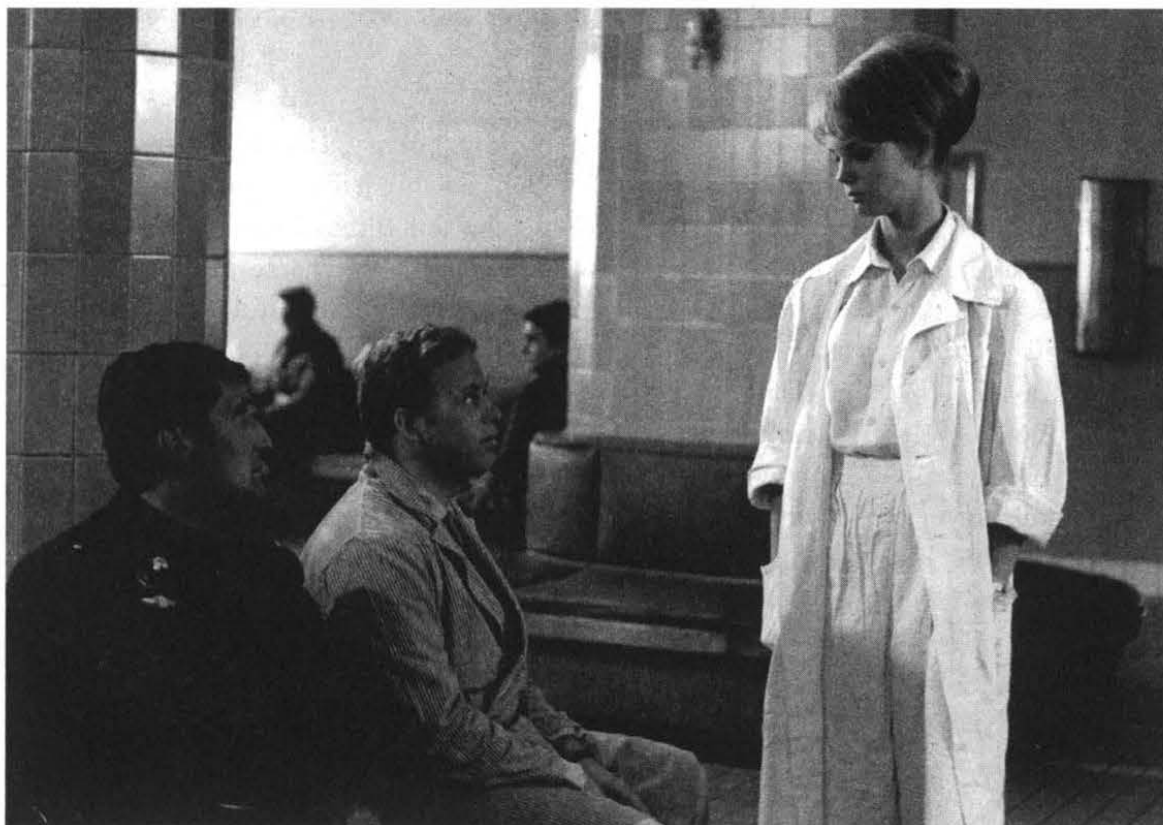
Kdy jste se potom dostal s filmem už do přímého, osobního kontaktu?

Co se týče mých přímých kontaktů s filmem, byly takové rozmanité námluvy a polonámluvy, nakousnuté věci, opomenout bych však neměl o sobě a filmu dvě historky. První je o tom, jak Miloš Forman dělal pomocného režiséra Ivo Novákovi u filmu *Štěňata* a vzpomněl si, že já bych v tom filmu mohl hrát. Přišel za mnou, já byl zrovna kulisákem v Divadle ABC, a tehdy to nebylo tak, že si režisér vezme holku a ta mu hraje hlavní roli. Musel být šíleně velký konkurs, kterého se účastnilo tisíce lidí. Miloš to ale zařídil tak, že jsem šel přímo do finále, nemusel jsem konkurs absolvovat, a ve finále jsem se utkal o hlavní roli s hercem Rudolfem Jelínkem. Jistou chvíli jsem měl dokonce šanci, že nad ním vyhraju, protože jsem byl tak nemožný, že jsem se samozřejmě Milošovi nesmírně líbil. Nakonec ale přece jenom Rudla Jelínek vyhrál, hlavně proto, že já jsem nezvládl „mrckovací“ scénu, ve které jsem měl běžet po Vinohradské třídě, držet se za ruce s Jarkou Panýrkovou, houpat s nimi a říkat něco jako: „Miluješ mě?“ „Miluji tě.“ „Ty mě nemiluješ...“ „Miluji tě, ale neříkej, že...“ A přitom se šťastně usmívat – takzvaně mrckovat. To jsem neuhrál. Takže jsem ve *Štěňatech* nehrál, na odškodnění mi Miloš dal roli v komparsu – snad to bylo i cosi víc, v jakési partě jsem tam figuroval.

V roce 1965 jste ale sehrál už „opravdovou“ roli v povídkovém filmu Pavla Juráčka Každý mladý muž...

ILUMINACE

Jan Lukeš: S Václavem Havlem o českém filmu...



Václav Havel (uprostřed) s Pavlem Landovským v herecké roli ve filmu
Pavla Juráčka *Každý mladý muž* (1965)

Foto archiv

To byla nepatrná rolička z vojenského prostředí, a ještě mě namluvil někdo jiný. Potom mi Pavel nabízel větší roli, dost významnou, ve filmu *Případ pro začínajícího kata*, tu jsem odřekl, protože jsem tehdy neměl čas a měl jiné starosti. Mezitím jsem byl ale ještě jednou, snad také přes Miloše, dohozen na zkoušku do filmu *Florián*, jakési pohádky režiséra Josefa Macha – a to je ta druhá historka. Oblékli mě do kostýmu jako Jeníka z *Prodané nevěsty*, seděl jsem na travnatém kopečku vybudovaném v ateliéru, trhal sedmikrásku a držel za ruku hlavní představitelku. Opět to byla „mrkovací“ role, nicméně tentokrát jsem se jim docela líbil. Poslali mě do barrandovského hereckého rejstříku, tam seděl takový děda a povídá: „Jak se jmenuješ?“ „Havel.“ Hledá v rejstříku, tam mě nenašel: „Ve kterém seš divadle?“ „Já jsem sice v Divadle ABC, ale nejsem herec.“ „Jó, tak to tě tady nemám, ale zanesu si tě. Havel..., Havel... Nejseš ty příbuznej Miloše Havla, kterému to tady všechno patřilo?“ „Jo, to je můj strýc...“ Roztesknil se: „Jé, no to byly časy za Miloše...“ Chvilí vzpomínal a pak povídá: „No, ale to tu roli nemůžeš hrát, prosimtebe – s tímhle původem... Ty se v barrandovských ateliérech nesmíš ani objevit.“ Z role mě vyloučil tento úředník barrandovského rejstříku...

*O něco dál než herec jste přece jen dospěl jako filmový scenárista – až ke scénáři celovečerního hraného filmu s názvem *Heart Beat*, který jste napsal spolu s Janem Němcem. Scénář však zůstal nerealizován a okolnosti vám pak vůbec znemožnily, abyste se filmové*

scenáristice mohl věnovat. Je Heart Beat skutečně jediným vaším pokusem o filmový scénář?

Za určitou pozornost snad stojí dva mé scénářistické pokusy. Docela zajímavý film jsme plánovali s Milošem Formanem, ale nedopracovali jsme se posléze z různých důvodů k žádné písemné formě – nevznikla z toho ani filmová povídka, ani scénář. Nicméně jsme spolu podnikli některé přípravné cesty a měli jsme určitý námět, ale to by byla samostatná kapitola. Až druhý pokus byl vámi zmíněný Heart Beat, který jsme psali s Honzou Němcem už dost pozdě, myslím, že někdy po roce šedesátém osmém. Dokonce si vzpomínám, jak to vzniklo. Ještě v průběhu „obrodného procesu“ jsme jednou seděli v kavárně s Pavlem Juráčkem, Honzou Němcem a ještě možná někdo další byl u toho, a bavili jsme o podivných až absurdních dimenzích událostí. Byla to doba svým způsobem pozoruhodná, z naší perspektivy však v lecčems skutečně absurdní. Volně jsme pábili o možnosti udělat jakýsi trošku surreální stříhový film z přemíry všech těch dobových dokumentů a všeho ostatního, čím jsme byli v tom roce zaplavováni ze sdělovacích prostředků, a dotočit do něj něco svého. Představovali jsme si třeba, jak Eduard Goldstücker mluví v ČKD Sokolovo o obrodě socialismu a jak kdesi vzadu sedí mezi dělníky František Josef I. a přihlíží – tak jsme si představovali historii a zákruty moderních českých dějin. To bylo ovšem skutečně jenom kavárenské pábení a teprve na jeho pozadí přišel Honza Němec s myšlenkou napsat scénář na téma obchodu s lidskými srdci. Nápad, námět byl jeho, scénář jsem ale víceméně napsal já, protože jsem byl psavější typ. Respektive – sešli jsme se asi jednou na týden na Hrádečku a jednou na týden u něj na Slapech, a tam jsme scénář sepsali, a to tak, že já jsem „drandil“ do stroje a on si výsledek průběžně četl a říkal k textu své nápady, doplňky a podobně. Vnášel jsem do scénáře své prvky, svou poetiku, svůj způsob psaní, a on zase ten jeho a byla to docela fajn práce, i když o výsledku, hotovém scénáři, nemám žádné zvlášť vysoké mínění. Musel by projít důkladnou dramaturgickou lázní a muselo by se na něm pracovat. Ale na práci nad ním mám hezkou vzpomínku.

Vyvolalo vaši spolupráci s Janem Němcem víc to, že jste se znali jako kamarádi, anebo jste navzájem cítili i jakousi blízkost v poetickém vidění, v představě, jak by hotový film mohl vypadat? Poetika některých Němcových filmů se přece svou rozvolněnou fantazijností musela dost lišit od vašeho konstruktérství...

Jednak jsme opravdu byli dávnými kamarády, jednak skutečně hrála roli i jakási příbuznost senzibility či mentality. Mně byly, popravdě řečeno, některé jeho filmy možná vnitřně z celé nové vlny nejbližší – speciálně *O slavnosti a hostech*.

Inspirace k námětu filmu o obchodu s lidskými orgány nepochybně pochází od živého vzoru – jihoafrického chirurga Christiana Barnarda...

Ano, konec šedesátých let byl dobou prvních transplantací srdce a profesor Barnard byl světově známou osobou, tak trochu i vlastní zásluhou mimolékařskou – showman, který

si uměl dělat publicitu. Transplantace srdce byly tehdy nesmírně živým tématem a my jsme na něj začali nabalovat všelijaké své nápady a zkušenosti.

Scénáři předchází autorská explikace, ze které lze vyčíst vaši inscenační představu o budoucím filmu. Přesto: byl by býval jeho příběh inscenován ve vážné poloze, nebo jste měli na mysli spíše jakousi grotesku?

Po pravdě řečeno, už si na samotný scénář příliš nepamatuji – od té doby, kdy jsme ho napsali, jsem ho nečetl. Ale dohaduji se, že jsme měli představu jakéhosi magického realismu. Že se ve filmu měly dít věci velmi divné a potvorné a obskurní, to všechno ale v jakési pravděpodobné šedivé realitě, bez grotesky, nadsázky, bez vnějších deformací. Princip, k němuž jsme, myslím, tíhli s Honzou oba.

Měli jste při psaní scénáře konkrétní představu o hereckém obsazení?

Pokud si vzpomínám, hlavní postava českého transplantéra srdcí byla myšlena pro Pavla Landovského. O dalších postavách jsme možná také mluvili, ale to už si nepamatuji.

Natáčení by asi bývalo předpokládalo značné finanční náklady: ve scénáři se střídá řada prostředí, nakonec se děj přenesl do Spojených států...

Mám dojem, že tím jsme se moc netrápili – šikovný režisér natočí Arizonu na Brdech a nikdo nepozná, že to není Arizona.

Byla vaše vize konečné podoby filmu srovnatelná s něčím, co ve filmu šedesátých let už reálně existovalo? Nebo jste se chtěli dobovému stylu spíše vymknout?

Poetikou by film pochopitelně navazoval na novou vlnu, ale byl by trochu jiný svou komplikovanou fabulí i žánrovou polohou. Dialogy jsem psal já a tudíž se do filmu dostalo cosi, co znáte možná z mých her – variování replik a přenášení scén. U nás v Čechách je totiž možno pozorovat jeden zajímavý úkaz: kdykoli se dějí nějaké významnější historické proměny, ať je to Pražské jaro, sovětská okupace nebo listopad 1989, vždycky ve zvýšené míře frekventují dohady o tajemných spiknutích, která se za těmito událostmi skrývají. Doba to přímo vyvolává. Samozřejmě i doba, kdy jsme psali náš scénář, byla plná rozmanitých dohadů o podobných spiknutích, o tom, jak se Američani se Sověty a Biľakem domluvili, že budeme přepadeni, a podobně – stejně jako po listopadu 1989 Miroslav Dolejší ve své Analýze 17. listopadu 1989 a jiní sestavovali nejrůznější konstrukce, pro mě osobně velmi zábavné, když vím, jaká to všechno byla úplná improvizace, ta revoluce. Tak se ve scénáři objevila i myšlenka jakýchsi druhých dějin: jedny jsou ty viditelné, pozorovatelné, za nimi jsou však ty skryté, dějiny tajného spiknutí, kde jsou všichni domluveni a všechny světové konflikty organizují a režírují z jednoho centra. A my jsme měli dokonce takovou představu – nevím, jestli ve scénáři je, asi ne – že celý svět a všechny celosvětové konflikty jsou řízeny z jedné malé usmolené kanceláře v Praze ve Vršovcích nebo na Žižkově. Tam přebývají tři nenápadní, stejně usmolení dědkové,

kteří všechno plánují, manipulují událostmi a vyvolávají lokální konflikty, aby předešli konfliktu globálnímu. Takové pojetí by se samozřejmě bývalo v atmosféře filmu také odrazilo.

V textu scénáře je narážka na srpen 1968, musel tedy vznikat nejdříve od konce toho roku, či ještě spíše v roce následujícím. To už se ale také podstatně měnilo společenské i kulturní klima – jaké pak byly jeho další osudy?

Zdá se mi, že scénář opravdu vznikl v zimě z roku 1968 na rok 1969, v tehdejší neujasněné, nervózní a rozpolcené situaci. Na jedné straně už nastupovali normalizátoři, ale na druhé straně existoval zoufalý odpor proti nim: drásavá doba Palachova sebeupálení. Uprostřed ní jsme scénář psali a nepochybně něco z její atmosféry se do něho muselo promítnout. Honza Němec se pak o scénář jakýmsi způsobem staral, snad ho i přijala nějaká skupina – myslím, že tehdy ještě byl šéfem jedné tvůrčí skupiny Čs. státního filmu Pavel Juráček. Snad dokonce jakýsi malý honorář za to zaplatili, to už nevím – pokud ano, tak si ho jistě nechal Honza... Potom už ale nastoupil Husák a všechno bylo ztraceno, takže je jasné, že i tato věc byla smetena, stejně jako my, Juráček a všechno ostatní. Honza Němec pak, myslím, ještě činil jakési pokusy scénář uplatnit někde v cizině, snad dokonce i tam za to jakýsi peníz sklidil, ale film se nikdy neuskutečnil. Čím dál tím později se látka zdála méně a méně aktuální, zvláště i s ohledem na to, že pak vzniklo vícero filmů na podobný námět kšeftování s lidskými orgány. Dokonce prý se objevil jakýsi americký film velmi podobný našemu Heart Beatu – možná si ho tam někdo přečetl a inspiroval se jím. Říkal mi to Honza Němec, já už jsem dál osudy scénáře nesledoval, pro mě je to archiválie.

Přejděme od vašeho scénáře k obecnější charakteristice doby, ze které vzešel. Už jste se zmínil o svých tehdejších vztazích k české nové vlně – mohl byste s téměř už třicetiletým odstupem říci, jak celou éru českého filmu šedesátých let vnímáte a hodnotíte dnes?

Považuji ji za éru velmi významnou, kterou ale nelze vnímat zcela izolovaně. Za prvé má své vklínění do dějin filmu – film šedesátých let by byl těžko myslitelný bez italského neorealismu, který jsme všichni prožívali jako mladí kluci v padesátých letech, když se u nás objevovaly filmy Giuseppeho De Santise či Vittoria De Siky jako *Řím v 11 hodin* či *Horalka*. V českém filmu šedesátých let jsou pravděpodobně i reflexy předchozí vlny maďarského filmu, z konce padesátých let. Lze jej tedy zařadit do kontextu filmových dějin, ale především a hlavně patří do kontextu let šedesátých jako takových, do duchovního klimatu té doby. To, co se dělo v malých divadlech, v literatuře, ve výtvarném umění, ve filmu, byl vlastně nástup nové generace, a odehrával se pod vlivem celosvětové atmosféry let šedesátých, která byla velmi specifická. Vnímám bych tedy i situaci filmu v těchto širších souvislostech. Jinak platilo, zdá se mi, o tehdejšímu filmu totéž, co platilo o divadle a co jsem rovněž už někde vícekrát řekl či napsal: totiž onen bonmot Jana Grossmana, že divadlo, anebo řekněme obecněji umění, nesmí brát sama sebe příliš vážně, ale musí se dělat pořádně – zatímco většinou se bere šíleně vážně a dělá se velmi nepořádně. My jsme se nikterak vážně



Zahradní rezidence Pražského hradu 15. 11. 1995

Foto Ondřej Němec

nebrali, ani v těch malých divadlech, a vážně se nebrali ani filmaři. Dělali své věci s jakýmsi nadhledem a sebeironií, s jakousi lehkostí, ale přitom vnitřně konzistentně. Samozřejmě rozdílně – každý režisér měl trochu jinou poetiku a mně něco z toho bylo třeba bližší, něco vzdálenější, něco bylo odvozeno z něčeho jiného a něco bylo originálnější.

V říjnu 1992 proběhla v Divadle Na zábradlí o českém filmu šedesátých let debata, vysílaná později v sestřihu i Československou televizí, při níž přítomní zástupci nejmladší filmařské generace striktně odmítli s tehdejší tvorbou jakoukoli kontinuitu. Vidíte také šedesátá léta jako uzavřenou etapu, nebo v nich nalézáte cosi inspirativního i pro dnešek?

Každá generace je neobyčejně senzitivní k tomu, co dělala ta předchozí a neobyčejně citlivě se od toho chce odlišit, deklarovat svou odlišnost. To je obvyklé. Ale ve skutečnosti, nazíráno zvenčí, jsou díla dnešních mladých filmařů stěží myslitelná bez prehistorie nové vlny šedesátých let, kterou mají zažitou ze školy, z mládí. Co dělá dnes mladý Svěrák nebo Saša Gedeon? Citlivá práce s neherci, prvek improvizace a bezprostřednosti, jakýsi smysl pro mikrorealitu pohybů, úsměvů, úsměšků, to všechno můžeme u nových filmařů nalézt, i když už to je v mnoha ohledech úplně jiné. Ale myslím si, že kdesi v kostech mají novou vlnu šedesátých let zažitou a to, co se tehdy třeba jevilo jako nové či objevné, mají oni zažité jako samozřejmé, a tudíž si vůbec neuvědomují, že na to nějakým způsobem navazují.

Před debatou v Amálii jste zhlédl řadu nových českých filmů, zejména právě tvůrců mladší a nejmladší generace. Našel byste mezi nimi ještě další příklady podobného hledání inspirace v šedesátých letech, třeba navzdory slovně proklamovanému odstupu vůči nim? V Amálii jste se konkrétních příkladů zdržel...

To není uvědomělé hledání inspirace, to je opravdu podvědomá zažitost. Musím říci, že z těch všech filmů, které jsem viděl, každý byl tím či oním zajímavý a tím či oním méně zajímavý, ale nejvíc mě asi oslovil film Saši Gedeona *Indiánské léto*. Fascinovala mě na něm ohromná ekonomika výrazových prostředků: hrají v něm čtyři hlavní postavy, které obměňují pár vět, a přitom to vypovídá o lidském mládí, o věčném boji pohlaví a podobných věcech strašně moc. Pracuje s nesmírně úspornými prostředky, s pevně a dokonale komponovaným scénářem, kde by stačilo repliku opakovat jednou znovu, a už je to moc, a jednou ji vynechat, a není to ono. Je v něm ohromný smysl pro timing a jemnou práci se situací, s dialogem – kdyby byl o dvě minuty delší, byl by nudný, kdyby byl o dvě minuty kratší, nedával by smysl. To se mi na *Indiánském létu* líbilo: dramatická stavba, úspornost, nepodlehnutí atraktivitám, kterým začasť podléhají ostatní přehlídkami půdních bytů, barů, diskoték a nejrůznějších doupat, chrámů a opuštěných chrámových věží. Nic z toho u Gedeona není a přitom jeho vidění je naprosto přesné, člověk se od začátku do konce tiše chichotá a zároveň je dojat – a to mám rád.

Není třeba tohle ta magie, která vás k filmu stále táhne a láká?

Ve filmu jsou možné báječné věci, které divadlo neumožňuje, a já se na divadlo dal tak trochu z nouze, když jsem se nedostal k filmu. Tajemné možnosti, které film nabízí, mě vždycky přitahovaly...

Nevyužijete jich ještě někdy? Nemáte chuť pustit se sám do filmového scénáře, zvláště když sdílíte názor, že scenáristická příprava je dnes nejslabším článkem současné české filmové tvorby?

Miloš Forman mi tu a tam říká, že by chtěl se mnou na něčem spolupracovat, ale chápe, že to nejde, když jsem prezident. Teď jsem mu aspoň tak trošičku pomáhal vybírat hlavní představitelku do jeho nového filmu *Lid versus Larry Flynt*. Pouštěl mi zkušební záběry s různými představitelkami, ale moc radosti jsem mu neudělal, neboť jsem mu doporučil tu, o které sám tušil, že je nejlepší. Chtěl totiž spíš slyšet, že mu doporučuji některou jinou, protože se obával, že s tou nejlepší nebude produkce nesouhlasit – z důvodů, které se nehodí říkat veřejně. Možná se ještě někdy s filmem potkám, nevím...

Citované filmy:

Florián (Josef Mach, 1961), *Horalka* (La Ciociara; Vittorio De Sica, 1960), *Hudba z Marsu* (Jan Kadar, Elmar Klos, 1954 – 1955), *Indiánské léto* (Saša Gedeon, 1995), *Kamenný most* (Tomáš Vorel, 1996), *Každý mladý muž* (Pavel Juráček, 1965), *Lid versus Larry Flynt* (The People vs. Larry Flynt; Miloš Forman), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1965), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Řím v 11 hodin* (Roma, one undici; Guiseppe De Santis, 1951), *Štěňata* (Ivo Novák, 1957).

*Edice a materiály***Scénáře Miloše Formana podle povídky Josefa Škvoreckého
Slovo nevezmu zpět (Eine kleine Jazzmusik)**

Rozbor geneze a osudů obou scénářů, z nichž tu otiskuji analogické pasáže, podávám v tomto čísle *Iluminace* v článku *Slovo nevezmu zpět*. Zde proto jen několik základních poznámek vztahujících se k vlastnímu výběru ukázek.

1. Oproti filmu Zuzany Zemanové *Eine kleine Jazzmusik* (1996), kterým se námět Josefa Škvoreckého konečně dočkal filmové realizace, pracoval Forman za Škvoreckého pomoci s námětem velmi volně a na jeho půdoryse vystavěl příběh dějově o poznání bohatší, blížící se žánrově válečné crazy komedii. Jako doklad by bylo možné vybrat i jiné pasáže, či motivy proplétající se celým dějem, které se ve Škvoreckého povídce vůbec nevyskytují, v tom nám však brání nedostatek prostoru, zvláště chceme-li srovnáním korespondujících si obrazů poukázat také na případné posuny ve vyznění obou scénářů.

2. Srovnání scénáře *Noty v kufří* (ze září 1961) se scénářem *Kapela to vyhrála* (z dubna 1962) neodpovídá příliš tomu, co o vývoji práce na jednotlivých verzích celkem shodně vypovídá jak Miloš Forman ve svých pamětech *Co já vím?*, tak Josef Škvorecký v knize *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* i v článku *Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála* v tomto čísle *Iluminace*. Scénář *Kapela to vyhrála* je ovšem označen jako třetí verze a protože kromě něho máme k dispozici jen *Noty v kufří*, nevíme ani, zda ty jsou verzí první či druhou, ani zda po třetí verzi nenásledovala ještě nějaká další. Srovnání odpovídajících si obrazů může vést jak k závěru, že od scénáře *Noty v kufří* (I) ke scénáři *Kapela to vyhrála* (II) došlo ke zkonvenčení a ideologickému přizpůsobení látky, tak k závěru právě opačnému. A to právě mají ilustrovat vybrané ukázky.

3. Forman i Škvorecký ve svých vzpomínkách shodně potvrzují společné autorství jednotlivých verzí scénáře. Titulní strany scénáře *Noty v kufří* i scénáře *Kapela to vyhrála*, které tiskneme na začátku ukázek z každého z nich, uvádějí však jako autora pouze Miloše Formana. Držíme se tohoto označení z čistě technických důvodů, aniž bychom tím chtěli svědectví obou nějak zpochybnit.

4. K edici jsem vybral tři ucelené pasáže:

a) Srovnání I/42–44 s II/31–33 naznačuje, že práce na látce se vyvíjela jednak proškrtáváním a spojováním obrazů, jednak významovým přeskupováním. Zatímco I/42 končí sebeironickou zvukovou pointou, II/31 její vyostření postrádá. Proč, pochopíme z II/32: nejprve se zdá, že obraz byl připsán pro odsouzeníhodnou figuru kolaborujícího továrníka, pak se však ukáže, že gag se skomírajícím gramofonem byl přesunut sem, aby s jeho pomocí mohla být rozehrána tragikomická scéna s německým písařem. Působí natolik účinně, že jako zcela účelový jeví se pak komentář o českých dělnících: „v jejich očích je opět nesmlouvavá nenávisť k nelidskosti fašismu“. Srovnání I/43–44 s II/33 ukazuje na posunutí role totálně nasazených studentů Blechy a Neřuky: z nezainteresovaných svědků sabotáže v továrně, kteří se hlavně hledí pomocí láhve koňaku vyhnout nasazení v Říši, stávají se přímí pomocníci při sabotáži. I tentokrát má však jejich jednání natolik recesistický charakter, že spolu s vtípem „Schiessen ist den Tschechen verboten. Nur scheissen!“ na adresu vůdce odbojářů Botičky můžeme sotva změnu hodnotit jenom jako snahu vyjít nějak vstříc schvalovatelům.

b) Obrazy I/63, 65–69 a II/48–50 zachycují situaci poté, co se Blecha a Neřuka, utíkající před pomstou za zneuctění svého spolužáka Thomase, ocitnou díky Botičkovi a náhodě ve skladišti německých kasáren (v I/64 končí přitom paralelní děj dvojího pátrání po Thomasovi). V I do kasá-

ren přivezou i zatčeného Botičku a má tu být popraven, čemuž chlapei zabrání. Autoři tu použili stupňovanou triádu gagů s dvakrát ukradeným provazem ze šibenice a nakonec i s ukradeným odsouzcem, jejich řešení působí však nepřesvědčivě a násilně, druhá ztráta provazu navíc v ději není připravena. II proti tomu zatčení Botičky zcela vypouští a obrazy 48–50 rozehrávají novou verzi útěku z jámy lvové – Blecha a Nefuka se vmísí mezi sprchující se naháče ve vedlejší sprše. Na rozdíl od předchozí ukázky jde tedy o posun v jednoznačně komediálním směru, posíleném navíc ještě v obraze 50 lechtivým homoerotickým motivem.

c) Obraz I/75 byl z II vypuštěn, stejně jako celý motiv lahví s francouzským koňakem, plnicích ve ztřeštěném ději několikrát roli významného komediálního hybatele. Tisknu jej zde jako další doklad toho, že z obou verzí lze opravdu sotva některou označit za více poznamenanou vnějšími zásahy a požadavky.

5. Ukázky z obou scénářů uvádím v doslovném přepisu, se zachováním veškerých nedůsledností zejména interpunkčních i se zachováním původní podoby německých dialogů, o nichž sami autoři v úvodní poznámce k oběma scénářům podotýkají, že jsou pouze „naznačeny bez nároku na jazykovou správnost“.

Jan Lukeš

I.

Miloš Forman

NOTY V KUFRU

Protimilitaristická hudební komedie na motivy z povídky J. Škvoreckého

Literární scénář

Dramaturgie:
Vladimír Bor

Září 1961

Filmové studio Barrandov
Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor

O b r a z 4 2 .

Za městem u lesa

Ted' leží oba kluci na zádech u lesa, mezi nimi je rozložený gramofon, ze kterého se linou tóny Ježkova blues.

Prohodil melancholicky Pepík.

Pepík:

Originál se na nás vykašlala!

Jarda:

Kdo ví. Třeba ji farář drží pod zámkem.

Pepík:

Jo pod zámkem! Ta to na nás píchla, blbče. A bůhví, co si ještě na nás vymyslela.

Jarda:

To je fakt. Na ženský není spoleh. – (po chvíli) – A Thomas je pěkná svině.

Pepík:

Člověče, ještě že zbejvá ta muzika.

Jarda:

To je teda fakt!

V tu chvíli začne docházet natažené pero gramofonu a hudba začne kňourat.

Zatmít

Obraz 43.

Tovární vrátnice

Rozetmít

Německý strážný ve vrátnici má naplno puštěné rádio, které právě hlásí, že je šest hodin ráno dne *dvánáctého dubna*.

Následující vysílání ranní čtvrt hodinky ostře kontrastuje s nevrlými a otrávenými tvářemi dělníků, jdoucích do práce.

A hned za branou je podivné vzrušení kolem vývěsky na dřevěné budově personálního oddělení. Je kolem ní shromážděn hlouček dělníků.

Bujaré výrazy hlasatele ranní čtvrt hodinky ostře kontrastují s tím, co čtou shromáždění dělníci na vývěsce. Tam je totiž tato čerstvě vylepená vyhláška: „Níže jmenovaní dělníci se dnes, tj. dvánáctého dubna ve 4 hod. odpoledne dostaví k lékařské prohlídce za účelem odjezdu na práci do Říše: ...“ následuje seznam jmen, mezi kterými čteme také jména obou našich studentů Blechy a Neřuky.

Pak se ozve tovární siréna a přeřve nadšeného tělocvikáře v rozhlase.

Práce začíná.

Obraz 44.

Tovární hala

Montážní pás, na kterém se dávají dohromady těžké letecké kulomety, se dal do pohybu.

Na jednom konci se na něj pokládá nic neříkající kostra a jak se pás sune kupředu, přibývá na kostře součástí, až na konci pásu sundávají dva dělníci hrozivou zbraň – těžký letecký kulomet.

Podél pásu prochází německý werkšuc a zrod kulometu pozoruje svýma čenichajícíma očima.

Kolem pásu se také motají se svou odpadkovou bednou Jarda a Pepík za asistence Botičky.

Pepík:

Pane Botička, Karas říkal, nakapat na cukr benzín...

Botička:

Nevěřte na duchy, hoši, nic takovýho vám nepomůže, tohle je svinskej doktor, ten vás uzná i na smrtelný posteli... vás může zachránit jediná věc, a to ještě doví jestli...

V tu chvíli byl Botička přerušen sotva slyšitelným hvizdem.

V tu ránu nezvykle ožil a okamžitě se podíval na východ z haly.

I my se díváme, jak právě odchází německý werkšuc a zavírá za sebou vrata.

V několika vteřinách proběhne nyní přesně nacvičená akce. Jeden z dělníků běží ke strojovně a Botička se hrne ke vratům. Tam přitiskne své oko na malý otvor, vyražený do železného plátu velikých vrat a zadívá se ven. Vzápětí mávne. Toto mávnutí předá jiný dělník dozadu do strojovny, kdesi cosi klapne, zavřčí a zaharaší a pohyblivý výrobní pás se začne sunout pozpátku. A dělníci u pásu, se stejným zaujetím, se stejnou pečlivostí jako prve, bez mrknutí okem rozebírají to co před chvílí složili, takže kulomet, který dva dělníci na konci pásu vrátí na pás, se za chvíli pod zručnými rukama promění v nic neříkající kostru, která se octne zpátky na připravené hromadě.

A Botička stále stojí s okem na dirce ve vratech a přitom mluví k oběma klukům, kteří stojí za ním.

Botička:

... vás může, kluci, zachránit jediná věc. On doktor je zpiřar a když bude dneska při chuti, tak za flašku francouzskýho koňaku, ale on bere jen originál, tak za flašku vám uzná tuberu.

Pepík:

Páni... no jo! Ale kde vzít francouzskej koňak?

Botička:

To je vono!

Jarda:

Otec má doma rybízový víno.

Botička:

Tak ať s ním zalejvá begónie.

Botička, aniž by se na kluky podíval:

Oba kluci stojí nad sehnutým Botičkou a jsou pojednou celí zaražení, vypadají moc smutně a dívají se na Botičku skoro melancholicky.

Po chvíli ticha řekne Jarda zjihlým, dojemně prosebným hlasem:

Řekl Botička, nespouštěje oko s otvorem ve vratech a než mohl Jarda něco říci, Botička najednou mávnul rukou a nastal pohyb. Botička s klukama se rychle vrací, ozvalo se klapnutí a hukot, pás opět počal putovat nazpátek a ve dveřích do haly se objevil zívající werkšucák.

Jarda:

No jo, ale to je blbost, dneska francouzskéj koňak... já ani nevím jak to vypadá.

Botička:

Zeptat někde se musíte! Já sám už o žádným nevím, ale třeba táta... holt se musíte ptát...

Jarda:

Pane Botička... přijďte se dnes večer na nás podívat... na ten náš koncert...

Botička:

Vy hrajete takový to co je jako když tahaj kočku za vocas, taková ta vopičárna, co? Vždyť to není žádná pořádná muzika.

Jarda:

... heleďte, když my už teda hrajem dneska možná naposledy... přďte... dyk ste nás eště nikdy neslyšel...

Botička:

No tak jo.

Obraz 63.

Ve vojenském skladišti

Ve skladišti, plném různého materiálu je přítmí, neboť je to veliká místnost bez oken, jen ve stropě je skleněná stříška, kterou dovnitř proniká světlo.

Je zde naprostý klid.

Ted' se opatrně nadzvedlo víko sudu a z něho vykukla hlava Jardy.

Když Jarda vidí, že jsou sami, rychle se víko odklopí a oba kluci, kteří až do této chvíle se krčili po krk ve vodě v sudu, vylezou, celí zmrzlí, jektajíce zmodralými rty a rychle se sebe strhají promočené hadry.

Nejprve je potřeba se nějak obléci. Ale ve skladišti není k oblečení nic jiného, než obnošené, odložené důstojnické uniformy. Kluci si je bez váhání oblékají.

Obraz 64.

Na zahradě Moltkeho vily

Na zahradě stojí Moltke a pozorně naslouchá hlášení, které mu předává velící důstojník. Opodál stojí a pozoruje tuto dvojici Elsa.

Velící důstojník:

... samozřejmě, musí to být skupina více lidí, ale zatčený prozatím žádná jména neudal, zapírá...

Moltke důstojníka přerušil a jeho hlas nezní ani příliš úředně, ale spíše spiklecky.

Moltke:

Poslechněte Wernere, nezdržujte se s tvrdou palicí. Podívejte, já...

Moltkeho pohled jen na okamžik sjel k místu kde stojí Elsa.

... já potřebuji okamžitě tělo toho člověka. Vlastně... jeho hlavu, rozumíte? Totiž, no zkrátka jeho tělo, celé. Zprávu sestylizuji sám, potom.

O b r a z 65.

Ve vojenském skladišti

Oba kluci jsou již oblečeni do uniforem a teď pátrají, jak se odtud dostat. Opatrně pootevrou vrata, spatří prázdné zákoutí dvora a tam, úplně v rohu – šibenice. Kluky zamrazí a jejich touha být odtud pryč velmi vzroste.

Přes dvůr, jehož větší část nevidí, se neodváží a tak jedinou možností je dostat se k vysokému stropu, kde je ona skleněná stříška s jedním vikýřovým dílem.

S ploché střechy už pak bude možno seskočit na cestu u lesa.

K tomu, aby se dostali k vikýři ale potřebují provaz, který by přehodili přes železnou traverzu pod stříškou a vyšplhali se po něm nahoru.

Ve skladišti žádný provaz není a Pepík počíná propadat panice ze strachu. Jardu napadne zoufalé řešení.

Přítáhne Pepíka k pootevřeným vratům skladu. Jediný dosažitelný provaz visí na šibenici. Ta je kryta před pohledy z vlastního dvora stěnou budovy, ve které jsou sice okna, ale naštěstí jsou zabílená, aby do nich snad lidé z okolí neukoukali. Jedno z oken je sice otevřené, ale prozatím se v něm nikdo neukázal.

Jarda:

Jdi, támhle...

šeptnul Jarda, který chce, aby Pepík dával u rohu budovy pozor, zda se nepřiblíží někdo z hlavní části dvora. Ale Pepík ustoupil několik kroků do hloubky skladiště, chvěje se a koktá:

Pepík:

Ne... ne... ne...

Jarda popadnul Pepíka za límec a nesmlouvavě ho vleče ke vratům.

Jarda:

Nebud' srab, jinak se odtud, člověče, nedostaneme...

A Jarda vystrčil Pepíka na dvůr. Nedá se nic dělat. Srdce sice v kalhotách, ale Pepík několika skoky dosáhl rohu, kde sebou seknul na zem a zjistil, že dvůr je prázdný.

Mávnul. Jarda shodil boty, několika skoky doběhl k šibenici a šilhaje neustále na otevřené okno, vyšplhal se bleskově nahoru.

V tu chvíli Pepík spatřil někde až na druhém konci dlouhého dvora rojící se Němce, kteří v jakési podivné formaci míří přibližně do této části dvora. Vyletěl a neohlížeje se na nic zmizel několika skoky v kůlně.

Jarda si toho všimnul, zatnul zuby, nadlidským úsilím vyhákl uzel ze skoby, jak opice se odrazil od trámu a několika skoky zmizel i s provazem v kůlně, kde stojí úplně bledý Pepík, který vědom si zřejmě toho co udělal, se nabízí:

Pepík:

Ukaž...

a sahá po provazu.

Jarda:

...jdi mi od těla!...

Syknul Jarda a sám počal uvolňovat smyčku, aby tak maximálně prodloužil provaz.

O b r a z 66.

Kasárenský dvůr

Napříč celým dvorem míří k šibenici tragická skupina: popravčí četa, velící důstojník, dva další důstojníci, zupák konající službu a mezi nimi – Botička, jen v košili a kalhotách, s rukama svázanýma za zády. Vypadá vyrovnaně, jeho oči těkají ze strany na stranu, jakoby stále nemohly pochopit o co jde.

Na vzdálenost asi padesát metrů od šibenice se náhle velící důstojník zastavil, zle se zamračil a úsečně zavelel:

Velící důstojník:

Halt!

Všichni se zastavili a civí na šibenici, která je bez provazu. Velící důstojník zrudnul.

... Schmertze! ...

Schmertze !!!

Zařval důstojník a v tu ránu před ním stojí v pozoru zcela vyjukaný zupák.

... co to má znamenat! ... Za tohle máte deset dní ostrého! Okamžitě dáte vše do pořádku...

Zcela zmatený zupák sklapnul kufry a upaluje pryč, zatímco velící důstojník dal pokyn.

Ozvaly se povely a všichni se vracejí zpět.

Obraz 67.

Ve vojenském skladišti

Pepík stojí na sudu a Jarda se řítí s Pepíkových ramen k zemi.

Provaz je krátký. Znovu vyleze Pepík na sud, Jarda na Pepíka, ale druhý konec přehozeného provazu ne a ne dosáhnout, Jarda padá, přičemž se převrátil sud a způsobil rámus.

Pepík zblednul a v tu ránu se odsunul ke škvíře pootevřených vrat, aby zjistil, zda není nikdo nablízku.

syknul Jarda na Pepíka, který jako u vyjevení stojí už drahnou dobu u škvíry ve vratech, zatímco Jarda znovu přehrabuje ubohé skladiště.

šeptá Pepík naléhavě, máváním k sobě volá Jardu a naznačuje mu, aby se šel kouknout na něco venku.

Jarda:

Nečum tam a hledej něco...

Pepík:

Pojď sem... pojď sem... honem

O b r a z 68.

Kasárenský dvůr

Zupák Schmertze:

Rozkaz vykonán. Hlásím, že zavěšení provazu bylo provedeno.

Hlásí zupák velícímu důstojníkovi, který stojí ve dveřích kasárenské budovy, a jehož samolibost je vždy ve styku s podřízenými příjemně vydrážděna.

A opět pochoduje celá popravčí skupina napříč kasárenským dvorem k šibenici.

Velící důstojník:

Halt !!!

Doslova zařval důstojník, když došli k šibenici. Při pohledu na ni ztratil zupák Schmertze veškerou barvu v obličeji a počal se chvět jako se chvěje pes než dostane ránu. Šibenice je bez provazu.

Schmertze!!! ... Schmertze!! ... Já... já... Schmertze, co to má znamenat? .. za co mě máte? Vy idiote, vy ze mě budete dělat idiota nebo co? ... Co si myslíte, že jsem...? Co?... co?? ... Co ???

Mezitím jiný důstojník odeslal Botičku v doprovodu dvou vojínů se samopaly dál až k šibenici, aby ten Čech, i když za chvíli zemře, nebyl tak blízkým svědkem scény tak nedůstojné německého nadčlověka.

O b r a z 69.

Ve vojenském skladišti

Když zaslechli ten hrozný řev, ztuhli oba kluci v pozici jak právě byli.

Pak se ozval zvuk vzdalujících se kroků a také německé řvaní se vzdaluje. Oba kluci se odváží jít ke vratům a škvírou zjistit, co se děje.

A tak spatří pod šibenicí stát dva vojáky se samopaly a mezi nimi jejich přítele Botičku. Co se tam má asi odehrát, je jim okamžitě jasné.

Kluci se podívají na sebe. Jsou oba v důstojnických uniformách. A tamti dva hlídači jsou obyčejní vojáci.

Jarda:

Pepíku... vid', že nejsi srab...

Pepík:

N... ne...

Jarda:

Tak pojď...

Řekl Jarda jak jen neklidněji a nej-laskavěji uměl. Pak otevřel vrata a oba vyšli ven.

Hluk vrat způsobil, že se oba hlídači tím směrem podívali. Když spatřili dva „důstojníky“, hned zaujali předepsanou pózu, od které si ulevili, když s Botičkou osaměli.

Jarda tento okamžik jejich smyslu pro porušení kázně okamžitě využil. Poně-vadž se neodvážil německy promluvit, velmi důrazným gestem naznačil hlí-dačům, že mají jít k němu.

Hlídači na sebe pohlédli. Nedá se nic dělat, rozkaz důstojníka se musí upo-slechnout.

Voják:

Los...

zavelel jeden z hlídačů, šťouchl Botičku hlavní do zad a již i s ním jdou k oběma „důstojníkům“.

Jak se blíží, počal Jarda pojednou před nimi couvat.

Pepík:

Neboj... Jardo, neboj se...

šeptá prosebně Pepík, ale Jarda couvá, tlačí Pepíka do vrat, až oba opět zmizeli ve skladišti. Rázným krokem vešli za nimi do skladiště i oba Němci s Botičkou.

A opět pochoduje složitý útvar popravčí čety přes dvůr. Došli k šibenici, na které je již upevněn provaz a velící důstojník vyňal text rozsudku a čte: (Přesná formule bude stanovena podle originálu.)

Velící důstojník:

Rozsudek stanného soudu: Dopadený při činu sabotáže, odsuzuje se Jirži Botycka...

oči důstojníka opustily papír, aby se popásly na své oběti, ale marně odsouzenec hledají. Důstojník se otáčí na všechny strany, i ostatní se otáčejí kolem sebe, ale Botička opravdu nikde.

Obraz 75.

Ordinace tovární marodky

Za stolem sedí lékař v německé uniformě s písařem, rovněž v německé uniformě. Za nimi na zdi plakát s velkým nápisem: UNSERE EHRE HEISST TREUE!

Před stolem stojí hubený, nešťastný muž
a lékař diktuje písáři:

Lékař:

Volkommen gesund...

Hubený muž:

Aber Herr Doktor...

snaží se namítat polosvlečený muž.

Lékař:

Abtreten! Der nächste!

Muž odchází, celý zdrcený a dovnitř
vchází jiný polosvlečený muž, který je
při těle, rozhlédne se, zda ten před ním
již za sebou zavřel dveře, jde ke stolu
a říká doktorovi:

Zavalitý muž:

Herr Doktor, ich habe Tuberkulose.

Lékař:

Zeigen Sie mal her.

Zavalitý muž sáhne do aktovky a vytáhne
odtud láhev, kterou postaví před dok-
tora na stůl. Doktor beze slova láhev
vezme, odzátkuje ji, čuchne k obsahu
a pak přísně řekne:

Lékař:

Das da nennen Sie Tuberkulose? Das ist
doch Obstwein.

Zavalitý muž začne rozpačitě koktat:

Zavalitý muž:

Ich... ich... mein Bruder hatte vor einem
Monat auch Tuberkulose... my už doma
žádnou nemáme, nicht mehr...

Ale lékař se vůbec nezdržuje a diktuje
písáři:

Lékař:

Sie sind vollkommen gesund, mein Lie-
ber, Abtreten! Sieg heil! Der Nächste!

Zavalitý muž zdrceně odchází a dovnitř vstupují jen v trenýrkách Jarda a Pepík.

Táže se lékař, ale to již Jarda vybaluje z hadrů dvě láhve francouzského koňaku a staví je před doktora na stůl.

Lékař:
Gesund?

Jarda:
Nein bitte, Wir haben zweimal Tuberkulose!

Lékař:
Name!

Jarda:
Blecha und Neřuka.

Lékař se obrátí k písaři.

Lékař:
Schreiben Sie. Lungentuberkulose mit Komplikationen...

II.

Miloš Forman

KAPELA TO VYHRÁLA

(pracovní název)

Protifašistická hudební komedie na motivy z povídky J. Škvoreckého
„Eine kleine Jazzmusik“

Literární scénář

III. verze

Duben 1962

Filmové studio Barrandov

Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor

O b r a z 3 1 .

Les

Exteriér

Teď leží oba kluci na zádech u lesa, mezi nimi je rozložený gramofon, ze kterého se linou tóny Ježkova blues.

prohodil melancholicky Pepík.

Pepík:

Originál se na nás vykašlala!

Jarda:

Kdo ví. Třeba ji farář drží pod zámkem.

Pepík:

Jo, pod zámkem! Ta to na nás píchla.

Jarda:

To je fakt. Na ženský není spoleh. –
(po chvílce) – A Thomas je pěkná svině.

Pepík:

Člověče, ještě, že zbejvá ta muzika.

Jarda:

To je teda fakt!

Dole pod kopcem se rýsují střechy protektorátního městečka a podvečerním šerem se na něj snáší melodie Ježkova blues „Život je jen náhoda“. Gramofon kolísá a hraje falešně, ale klukům to nevadí a to falešné blues jim zní jako rajská hudba.

Z a t m í t

O b r a z 3 2 .

Tovární dvůr

Exteriér

Je časné, sychravé ráno, těsně po nástupu do práce.

Na dvoře továrny se koná celopodnikové slavnostní shromáždění. Před budovou kanceláří stojí na improvizovaném pódiu pan továrník s odznakem NSDAP v klopě.

Pod tribunkou stojí nejprve uniformovaní werkšucáci a za nimi hlouček českých dělníků. Pan továrník dokončuje svůj projev:

Továrník:

... ani my v zázemí nemůžeme zůstat stranou. Musíme vystupňovat svoje pracovní úsilí na konečné vítězství Vůdce a Říše...

Čeští dělníci, mezi kterými poznáváme i Jardu a Pepíka i dělníka Botičku, stojí klidně, nevzrušeně a na očích jim vidíme, že si myslí své.

Za oknem dřevěného přístavku kancelářských budov vidíme chudáka německého písaře, jak zapíná zesilovač a připravuje si gramofonovou desku.

Továrník stále mluví.

... Proto se naše vedení rozhodlo zvýšit pracovní dobu z dvanácti na čtrnáct hodin denně a určit dnem pracovního volna pouze každou čtvrtou neděli.

Je to náš dar chrabrým německým vojákům, kteří prodchnuti cele myšlenkou nové Evropy, bijí se na východní frontě s bolševickými hordami.

Vůdci a říšskému kancléři Sieg!

Werkšucáci:

Heil!!

Werkšucáci halasně vykřikují pozdrav, zatímco čeští dělníci netečně a otráveně přešlapují v sychravém ránu, poněvadž je chladno.

Továrník:

Sieg!

Werkšucáci:

Heil!

Továrník:

Sieg!

Werkšucáci:

Heil!!

Werkšucáci ponechávají paže zdvižené a zůstávají stát v pozoru. Jejich velitel dává rukou němé znamení do okna, za kterým je připraven písař. Silně krátkozrakýma očima za silnými brýlemi upozoroval znamení, pustil gramofon a zasadil jehlu.

Z ampliónů, umístěných na továrním dvoře, se slavnostně ozve první takt německé hymny, ale již druhý takt je o půl tónu níž a další ještě níž a melodie hymny rychle v žalostném glisandu klesá až zmlkne úplně.

Ledově chladné tváře nacistických mocipánů se obrátí k oknu a očima vztekle probodávají písaře, jemuž na čele vyrazil pot a on okamžitě znovu rozjízdí gramofon, rychle se snaží opět nasadit zvukovku, což několikrát ve zvuku silně škrtně, až se to konečně podaří a první takt německé hymny se opět slavnostně ozve. Ale gramofon je zřejmě namrzlý, neutáhne zvukovku a historie se opakuje.

V koutcích úst českých dělníků to neznatelně cuká, pohledy se pobaveně setkávají a někdo začal hlasitě smrkat.

Když kňourající gramofon hrozí opět zmlknutím, snaží se zbrklý a ztrémovaný písař zachránit situaci tím, že pomůže kotouči prstem. Má to za následek, že hymna chvíli kničí, chvíli huhlá, pak zase kničí... ale to se již k budově kanceláří rozběhli tři gestapáci, kteří patřili k hostům továrníka na dnešní slavnosti.

Písař vidí tyto tři gestapáky oknem a vidí ledové tváře Němců a ví, co to znamená. A pak přijde na jedinou možnost, jak celou situaci zachránit, nebo alespoň oddálit okamžik svého zatčení. Nechá gramofon gramofonem, přistoupí k mikrofону, zapne ho a dříve, než se jej mohou chopit ruce gestapáků, počne svým třaslavým tenorkem hymnu zpívat.

Jeho hlas se nesměle nese z ampliónů na tovární dvůr a Němci, kteří cítí za svými zády ten tichý posměch českých dělníků, se jeden po druhém ke zpěvu připojují, takže za chvíli již není písářův zpěv vůbec slyšet, neboť jej přehlušuje řvaní werkšucáků, kteří zpívají svoji nacistickou hymnu. Ale gestapáci, kteří běželi pro písáře, neodcházejí. Stojí mlčky za písářovými zády, nespouštějí z něj oči a čekají. Písář to koutkem svých očí nervózně pozoruje, hlas se mu počíná třást a on zpomaluje rytmus zpěvu, což ovšem na dvoře není slyšet, takže když sbor werkšucáků hřímavě dozpívá hymnu, je písář se svým zpěvem teprve v polovině a jeho zoufalý, v tu chvíli téměř dojímavý hlásek, se nese továrním dvorem. Němci stojí a nechápavě zírají, zatím co čeští dělníci pochopili, že písář si zoufale prodlužuje poslední vteřiny svého života na svobodě a již se nesmějí, ale v jejich očích je opět nesmlouvavá nenávist k nelidskosti fašismu.

Poslední větou stala se nacistická hymna, zpívaná písářovým tenorkem, tou nejžalostnější písní.

V naprostém tichu dvora dokončil písář svůj zpěv, pak se v ampliónu ozval hluk, nějaké slovo, pak to škvrklo a amplióny zmlkly.

Werkšucáci:

Arbeiten! ... Arbeiten! ...

Probrali se vzápětí werkšucáci ze své strnulosti a již ženou české dělníky do práce.

O b r a z 33.

Tovární hala
Reál

Montážní pás, na kterém se dávají dohromady těžké letecké kulometry, se dal do pohybu.

Na jednom konci se na něj pokládá nic neříkající kostra a jak se pás sune kupředu, přibývá na kostře součástí, až na konci pásu sundávají dva dělníci hrozivou zbraň – těžký letecký kulomet.

Podél pásu prochází německý mistr v rajtkách a holinkách a vše pozoruje svýma čenichajícíma očima.

Když se zrovna německý mistr nedívá, vyhlédne dělník Botička z pootevřeného okna a kývne. Na dvoře stojí Pepík s Jardou nad károu. Oba kluci rovněž kývnou, chopí se káry a vytáhnou jedno kolo z ložiska.

Potom Jarda jde ke dveřím do haly, vejde dovnitř a přistoupí k německému mistrovi.

Jarda:

Herr majstr, bite, ajn augenblick heraus!

Německý mistr:

Was ist los?

Německý mistr vyjde s Jardou z haly. V několika vteřinách proběhne nyní přesně nacvičená akce. Jeden z dělníků běží ke strojovně a Botička se hrne k vratům. Tam přitiskne své oko na malý otvor, vyražený do železného plátu velikých vrat a zadívá se ven. Vzápětí mávne. Toto mávnutí předá jiný dělník dozadu do strojovny, kde cosi klapne,

zavrčí a zaharaší a pohyblivý výrobní pás se začne sunout pozpátku. A dělníci u pásu se stejným zaujetím, se stejnou pečlivostí jako prve, bez mrknutí okem rozebírají to, co před chvílí složili, takže kulomet, který dva dělníci na konci pásu vrátí na pás, se za chvíli pod zručnými rukama promění v nic neříkající kostru, která se octne zpátky na připravené hromadě.

A Botička stále stojí s okem na dírcce.

Venku se zatím rozvíjí podivná konverzace, mistr stojí nad károu, vedle níž leží odmontované kolo, a kluci předstírají, že se s ním nemohou dorozumět.

Jarda:

Wir abgetrennte disenda fahren nicht möglich. Wir abgetrente. Frštén?

Německý mistr: (německy)

Co to blábolíš?

Pepík: (rychle drmolí)

Abgetrennte, frštén. Weil wir auch das machen nicht können, wenn auch wollen aber wenn sie – wenn sie –

Německý mistr:

Hergott, sprich langsamer, du Intelligent.

Jarda:

Sie sind geschickt... helfen uns das Rad reparieren...

Německý mistr:

Könntest du das nicht gleich sagen? Na, diese Studenten. Nicht einmal ein Rad aufsetzen können sie!

Německý mistr se shýbne pro kolo, oba kluci úslužně podrží vozík. Mistr kolo

nasadí, ale vtom upadne druhé kolo.
Mistr zakleje:

Německý mistr:
Hergott nochamol!

Zatím v dílně úspěšně pokračuje akce.
Počet hotových kulometů se silně zmenšil, zato vzrostla hromada rozmontovaných součástí.

Mistr se venku pachtí s vozíkem. Zatlouká do čepu klín, až konečně je vozík pojízdný. Mistr si odplivne a řekne studentům:

Německý mistr:
So, das nächste mal macht euch das schon alleine. Ich hab' keine Zeit eure Arbeit für Sie machen. Und jetzt los! Arbeiten! Aber dali!

Dělníci v hale zatím pustili pás opět správným směrem, takže když německý mistr vkročil, všichni opět pracují.

Botička vstane a jde ven.

Wohin denn, Botytschka?

Botička:
Reterat. Schiessen.

Německý mistr: (rozesměje se)
Schiessen ist den Tschechen verboten.
Nur scheissen!

Botička:
Zum Befehl!

Botička vyjde z haly. Za rohem na něho čekají kluci.

Botička:
Dobrý, kluci, sehráli jste to prima, primissima.

ILUMINACE

Miloš Forman: Kapela to vyhrála

Jarda:

To je maličkost, pane Botička. Vod čeho se už od primy učíme německy, ne?

Pepík:

A pane Botička, přijdete se dnes večer podívat na ten náš koncert?

Botička:

Vy hrajete takovou tu vopičárnu, co? A říkáte tomu muzika.

Jarda:

... heleďte, my už dneska hrajem možná naposled... přidejte... dyk ste náš ještě nikdy neslyšel...

Botička:

Uvidíme!

Pepík:

Přijďte. Je to dnes večer u Beránků, v sále. V sedum...

Botička:

Uvidíme, kluci...

O b r a z 4 8 .

Ve vojenském skladišti

Reál

Vojenské skladiště je dosti prostorná, poloprázdná místnost, ve které se válí různé harampádí, jako prázdné bedny, barely, opotřebované cely atd.

Je zde naprostý klid.

Ted' se pomalu nadzvedlo víko sudu a ve škvíře se objevily Jardovy pátravé oči. Když Jarda vidí, že vzduch je čistý, víko se rychle odklopí a oba kluci, kteří se až do této chvíle krčili po krk ve studené vodě, vylezou, celí omrzlí, jektajíce zmodralými rty.

Jedinou jejich starostí je dostat se odtud, a to rychle. Zkouší vrata, jsou zamčena. Okna jsou vysoko, až u stropu a nadto jsou zamřížovaná silným drátěným pletivem.

V protější stěně jsou ještě jedny dveře. I ty jsou zamčeny. Zdá se, že kluci jsou v pasti.

Pojednou se za těmi zamčenými dveřmi počne ozývat stále sílící hluk hlasů, kroků, řvaní a zpěvu. Nad dveřmi je malé podlouhlé okénko. Opatrně vyleze Jarda na záda Pepíkovi a přiblíží se k okénku. Naskytne se mu zajímavý pohled. Vedlejší místnost jsou sprchy, do kterých z převlékárny na protější straně vbíhá jeden naháč za druhým, až je sprchárna nacvaknutá vojáky, kteří roztácejí kohoutky, horká voda začíná proudit ze všech sprch, místnost se plní párou, okénko se zamžívá a zevnitř se rozléhá sborový řev známé písně „Lily Marlen“.

A pojednou, jen tak tak, že Pepík stačil s Jardou uskočit, někdo zevnitř odemkl dveře vedoucí do skladiště a otevřel je dokořán, aby pára měla luft a nedusila koupající.

Jarda s Pepíkem se na sebe podívali a nemuseli si nic říkat. Pochopili, že je to jejich jediná možnost. Počali se svlékat ze svých promočených hadrů.

O b r a z 49.

Sprchy s převlékárnou
Reál

S rozkoší ráchájí se vojáci pod horkými sprchami, mydlí se, cákají vodu, navzájem si drhnou záda a sborově hulákají „Lily Marlen“.

A mezi ně vklouzli Jarda a Pepík. Ve své nahotě se od nich neliší, také zpívají z plných plic „Lily Marlen“ a příslušnou činností rukou předstírající, že se myjí. Přitom se nenápadně proplétají mezi těly ostatních ke dveřím do převlékárny. Již již se jim to málem podařilo, když pojednou se na Jardu otočil jeden z vojáků, vrazil mu do ruky mýdlo a kartáč a křikl, aby přehlušil zpěv:

Voják:

Kamarád, vydrbej mi záda.

V Jardovi se málem zastavilo srdce, ale přece jen srdnatě zesílil svůj zpěv známé písně, popadl mýdlo a kartáček, rychle si vojáka natočil zádoma k sobě a myje tak rychle a důkladně, že voják mručí rozkoší a nadšeně pobízí Jardu:

Přitlač!! ... No. Neboj se, jen přitlač...
jééé, to je vono!

Konečně. Voják poděkoval a Jarda se protlačil až k Pepíkovi, který mezitím v zoufalém strachu někde našel mýdlo a namydli se tak důkladně, i obličej, že ho ani Jarda málem nepoznal.

Pepík se rychle spláchnul a oběma klukům se konečně podařilo vklouznout nepozorovaně do prázdné převlékárny, plné svlečeného prádla a uniforem.

Dveře, otevřené na dvůr, kterými spatřili modré nebe a ucítili proudit čerstvý

vzduch, jim dodaly další odvahy. V mžiku na sebe oblékli kompletní německé vojenské uniformy.

O b r a z 50.

Kasárenský dvůr
Exteriér

Na dvoře je poměrný klid. Jen tu a tam se trousí jednotliví vojáci, většinou spěchající za nějakým cílem.

Ze dveří převlékárny vyšli na dvůr rázným krokem Jarda a Pepík, oblečení perfektně do ukradených uniforem. Několika pohledy se za chůze orientovali a zamířili pevným vojenským krokem přes celý rozsáhlý dvůr přímo k bráně.

Chtěli suverénně projít, ale to se jim nepodařilo.

Strážný:
Halt!

Zastavil je strážný. Kluci zůstali stát jako přikovaní.

... Propustky.

Zavelel strážný velmi přísně.

První se vzpamatoval Jarda a sáhl nejistě do náprsní kapsy ukradené uniformy. Pepík, který jen stěží předstírá klid, opakuje poslušně každý Jardův pohyb.

Nahmatali náprsní tašky a vylovili je z kapes. Jarda počal v tašce, nadité všílíjakými papírky, listovat jakoby hledal propustku a – strašně zrudnul, neboť taška je nabita ušmudlanými, ohmata-

nými a odřenými obrázky polonahých modelek. Na rozdíl od Jardy, Pepík, když uzřel obsah tašky, nezrudnul, ale vyvalil oči překvapením. Taška je nabitá ušmudlanými a ohmatanými obrázky polonahých mužských krasavců vesměs germánského typu.

Strážný se nejprve zadíval přes rameno do tašky Jardovy a když uzřel obrázky polonahých ženštin, zatvářil se zcela netečně a mrknul do tašky, kterou prohrabuje Pepík. Když uzřel její obsah, oči mu zamrkaly příjemným vzrušením a on počal velmi ochotně pomáhat hledat Pepíkovi propustku. Když ji nenašli, pravil strážný překvapivě a něžně:

Strážný:

Zapomněli ste si je na baráku, co? Běžte si pro ně... ale dělejte, ať vypadnete.. Možná, že bude poplach.

Oba kluci ochotně přikývli, udělali čelem vzad a rázným krokem vykročili zpět směrem do dvora.

Zatím se nedvažují spolu promluvit a zamíří, aby nevzbudili podezření strážného, přes dvůr přímo k vlastnímu vchodu do kasárenské budovy. Po každých pěti krocích se Pepík otočí, aby zjistil, zdali je strážný ještě pozoruje. Strážný si ovšem Pepíkovo otáčení vykládá zcela jinak a vytrvale opětuje každý Pepíkův pohled věrným přikývnutím hlavou a úsměvem.

Pepíka začíná polévat studený pot a na Jardovy šeptané otázky:

Jarda:

Eště čumí?

ani neodpovídá. Není to ani potřeba. Jarda tuší, že je zle.

Když se již kluci blíží ke vchodu do budovy, vyjde z ní pojednou důstojník se dvěma velkými kufry v rukách a za ním cupitá okázale oblečená panička.

Důstojník:
Vy dva!!

ukáže důstojník na Pepíka s Jardou, aby se u něj zastavili.

Zastavili se, úplně bledí.

... Máte po službě?

optal se důstojník úsečně.

Jarda a Pepík:
Jawohl!

vykřikli oba kluci současně.

Důstojník:
Vemte ty kufry! Donesete je na nádraží.

Bez řečí bafli kluci každý jeden kufr, panička se zavěsila do svého důstojníka, který ji vzal rukou kolem pasu a celá čtveřice vykročila k bráně.

Když procházeli kolem strážného, strážný nejprve seknul pozdrav důstojníkovi a pak výmluvným gestem dal oběma „vojákům“ najevo upřímnou soustrast, že místo příjemné procházky musí tahat kufry nějakému důstojníkovi.

Když prošli bránou, chtěli to kluci zanačít tak, aby poručík s paničkou šli před nimi a oni vzadu. Byla to jediná možnost jak utéci. Ale ke svému zděšení se přepočítali. Důstojník je okamžitě zahnal dopředu a to proto, aby se mohl po cestě s tou svou občas políbit a nečuměli na to zezadu dva vojáci.

* * *

Na kasárenském dvoře stojí nastoupená
četa, která skončila koupel.

Velitel přijímá hlášení.

Velitel 1. čety:
První četa, stav plný.

Velitel 2. čety:
Druhá četa, stav plný.

Velitel 3. čety:
Třetí četa. Dva muži chybí. Jsou to Wolfgang Krausewitz a Anton Umlauf.

Velitel kasáren:
Was? Krausewitz und Umlauf??

Zařve velitel hrozným hlasem a vzápětí se odněkud zezadu ozve slabě dvojhlasně:

Dva hlasy:
Hier...

Všichni se podívají směrem, odkud nesmělý dvojhlas zazněl.

A tam před vchodem do sprch stojí v pozoru Krausewitz a Umlauf, jsou nazí, jen kolem beder si přidržují jednou rukou ručník a na hlavách mají helmu.

* * *

Poplachová siréna ječí, na dvůr vbíhají ozbrojení vojáci a z garáží vyjíždějí motocykly a auto.

Česká nová vlna ve slepém zrcadle

Jan Žalman: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu.*

Národní filmový archiv, Praha 1993, 279 stran, náklad 1000 výtisků.

České filmy magických šedesátých let kritici i diváci vypáčili z trezorů už krátce před listopadem '89 a věnovali jim pak mimořádnou, ačkoliv převážně extenzivní pozornost. Objevovaly se nové dílčí pohledy zejména na filmy nové vlny, stejně jako analýzy a eseje, včetně těch, které nesměly vyjít dříve, v době svého vzniku (Jan Kučera). V roce 1991 vyšel i český překlad „osobních dějin“ českého novovlnného filmu z pera Josefa Škvoreckého nazvaný *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. V březnu téhož roku 1991 uspořádal Český filmový ústav konferenci o české a slovenské kinematografii šedesátých let (příspěvky vyšly ve *Filmovém sborníku historickém*, sv. 4, v roce 1993), která ukázala spíše roztržitost než pestrost kritického hodnocení pojednávané epochy, spíše neujasněnost než aktuálnost vztahu k ní. Dvacetiletá propast jako by nás příliš vzdálila poselství filmů šedesátých let a přímo traumaticky zkomplikovala jejich nové přijetí.

Jan Žalman se zmíněné konference nedožil (zemřel jako devětatřicetiletý na podzim 1990), zanechav rozsáhlý – a troufám si tvrdit, že nedokončený – rukopis, v němž se chtěl se šedesátými lety v českém filmu kriticky vypořádat. Žalmanova textu se ujal Národní filmový archiv v dobré víře, že jeho vydání může být splátkou dluhu doby.

Umlčený film vyšel roku 1993, v době, kdy zájem o české filmy šedesátých let už poněkud ochladl. *Umlčený film*, známý již z úryvků publikovaných ve *Filmu* a době v letech 1990 a 1991, se ve své knižní podobě nesetkal s výraznou reakcí; zdá se, že nebyl ani valně čten, natož aby bylo kriticky zhodnoceno jeho místo v české reflexi domácí filmové tvorby.

Žalmanův rukopis vzbudil určité ediční rozpaky. Byl zkrácen o některé citace a jiné redundantní pasáže, dvě kapitoly byly vypuštěny zcela, a to vzhledem k „nestejnému významu rozebíraných děl i poněkud nevyrovnané úrovni zpracování“ (s. 257). (Byla to kapitola o psychologickém filmu a filmech o mladých lidech a kapitola o fantastickém filmu a sci-fi.)

Autor sám v úvodu připouští, že jeho kniha může být chápána jako historiografická, a to nikoliv „příručka“, leč „syntéza“. Už tady je nejasné, jak této ambici rozumět. Autor, jak sám píše, se snaží „držet se zásady tematického rozdělení“ (s. 62), ale výsledek ukazuje, že to byl snad záměr u některých částí, nikoliv program textu jako celku. Žalman sepsal spíše rozpomínky na jednotlivé filmy, a ty se pak pokusil seřadit do jakýchsi celků. Nikde se ale nedobereme metodologických příčin zvoleného členění: jednotlivé části jsou do značné míry zaměnitelné, jejich uspořádání postrádá logiku. Editoři Žalmanova textu, Stanislava Přádná a Jan Svoboda, tedy sotva mohli vtisknout knize přehlednější tvar, ale jak se ukáže dále, bývalo by jí prospělo mnohem výraznější krácení.

Umlčený film má osm kapitol. Stručně rekapituluji: 1. úvodní, „kontextová“ kapitola, 2. „film jako zrcadlo společnosti a prostředek její nápravy“, 3. „úsilí o drama z vesnického prostředí“, 4. „film-pravda a nová vlna“, 5. „poetický film – tradice a nové tendence“, 6. „tematika z druhé světové války“, 7. „filmová veselohra a komedie“, 8. „historický film“. Mísí se tu hlediska námětová, tematická, žánrová, stylová i autorská, celek působí velmi nevyváženě a neuspořádaně. Jako by to byla spíše jen pracovní verze, která má být redigována, zpřesňována a krácena.

V první kapitole autor představuje s publicistickou zběžností politickou a společenskou atmosféru doby, kdy se česká kinematografie začala zbavovat pout ideologického dogmatu. Autor promlouvá jako zklamaný reformní romantik, jehož naděje byly fatálně ovlivňovány „velkou“

politikou (XX. sjezd v Moskvě 1956) a odvíjely se v hlavním proudu povolené domácí kultury. Text tu dostává takřka memoárové rysy a je škoda, že jej Žalman nestaví důsledně jako svědectví aktivního účastníka – a vlastně spolutvůrce – soudobé kinematografie. Autor byl filmový kritik a novinář z profese a jí také platí daň ve formě přílišné zběžnosti, žurnalistické obecnosti. Co je přijatelné jako víceméně trefná charakteristika doby v článku, jeví se v knižním rozsahu jako plytká teze. („Zatímco ve filmu na západ od Chebu to kvasí a vře, v zemi nazývané odedávna „křižovatkou Evropy“ to vypadá jako ve škole pro mírně pokročilé: vládne disciplína, poslušnost, fedruje se umění zblblé poučkami a frázemi, umění dělané podle politické maršrúty“, s. 87.)

Název druhé kapitoly maskuje to, čemu by se říkalo kupříkladu společensky angažovaná tvorba a bylo by to podstatně věrnější autorovu záměru, neboť filmy, o kterých se tu pojednává, asi nejlépe odpovídají podtitulu celé knihy. Jejich výběr je velmi nesourodý (*Až přijde kocour*, *Postava k podpírání*, *Obžalovaný*, *Obchod na korze*, filmy Schormovy a Mášovy, Vávrovy hrubínovské adaptace, *Kristové roky*, *Žert* ad.), ale obhajitelný v esejistickém textu, který zkoumá aktuální téma doby. Bylo by pozoruhodné sledovat především stylové proměny velkého „společenského“ tématu, ale kapitola se rozpadá do nesoustavné řady podkapitol, v nichž je toto téma víceméně jen glosováno, a kapitola jako celek je velice nepřesvědčivá.

Hned následující pojednání, jehož teritorium je pro změnu vymezeno námětově, na druhou kapitolu přímo navazuje a čtenář je zmaten. Obávám se, že „vesnickost“ filmů jako je *Noc nevěsty*, *Velká samota*, *Stud*, *Všichni dobří rodáci* je z hlediska sebeosvobodování českého filmu, k němuž se Žalman hlásí, daleko méně podstatná než jejich společensky reflexivní, morálně angažované **téma**. Zdá se, že Žalman bezdůvodně zvolil jiný úhel pohledu než v kapitole první. Je to nedopatření, které se pak objeví v knize ještě mnohokrát: plyne totiž z toho, že autor nerozlišuje námětovou a tematickou rovinu filmového díla.

Text obou předchozích kapitol jako by se ztěžka rozjížděl – příliš obecné úvody se opakují, mluví se o „ždanovovské doktríně“, o ideologii, politice apod., ale čtenář se nedomůže věcné argumentace či kritického vhledu, jaký by bylo lze od Žalmana očekávat. Neplatí to jen o úvodních odstavcích nebo dokonce stránkách jednotlivých kapitol; Žalman planě štká nad zkažeností socialistické doby v celé knize a kupodivu podobně planě jsou i charakteristiky tvůrců a jejich děl (např. pasáž o Janu Němcovi, s. 152 – 159). *Umlčený film* vznikl nejspíš koncem sedmdesátých a během osmdesátých let, to jest v době, kdy byly známy zahraniční i domácí politologické sondy i ucelené analýzy, ale Žalman se spolehl spíš na vlastní dojmy z reálného socialismu a ty pak vložil do nepřesných a hlavně nepřesvědčivých formulací, které se dostávají nejednou do polohy trapnosti: „Civilizace se chystá ke skoku do vesmíru, ale rakety nemíří jenom ke hvězdám.“ (s. 154) Žalman si často vypomáhá Solženicynem, Šimečkou, jindy zas Jakobsonem, Čapkem, Šaldou a – nejčastěji – Milanem Kunderou. Víme sice, že Žalmanův text poslední ruky obsahoval ještě početnější citace, ale i ty, které v knize zůstaly, jsou mnohdy nadbytečné: jako by chtěl autor pomocí velkých jmen zvýšit vážnost svých vět. Jenže jeho věty, zvláště ty „úvahové“ o politice a svědomí, o českém národě a mravnosti atp., nejsou víc než stereotypní teze a citované veličiny je jen zdobí nikomu ku prospěchu.

Ve čtvrté kapitole, opět po zdoluhavém úvodu, který naprosto neúčinně dokresluje poměry ve filmu i společnosti, se autor pokusil pohlédnout na novou vlnu z úhlu stylu cinéma-vérité. Filmy, jimiž se tu zabývá, však toto hledisko až příliš často přesahují. První filmy Chytilové a Formana, *Křik*, *Intimní osvětlení*, *Ecce homo Homolka* a *Každý mladý muž*, například, tvoří směs natolik různorodou a především autorsky osobitou, že je prostě nelze vtěsnat do jednoho „směru“. Nic nepomůže ani poněkud lichá snaha o zakotvení pojmu verismus (s. 112 ad.). Žalman jej jistě odvozuje od „pravdy“ cinéma-vérité, nikoliv od italského románu devatenáctého století, nicméně jako označení zejména pro styl trojice Forman, Passer, Papoušek Žalmanův verismus neobstojí. Je to

jakési terminologické zobecnění, jemuž nepředchází řádná analýza metody, vyjadřovacích prostředků, specifických rysů apod.

Tzv. poetický film, o němž pojednává pátá kapitola, byl podle Žalmana v šedesátých letech paralelou k „vysloveně realistické linii“ (tj. opět Žalmanovi veristé!). V názvu kapitoly se sice objevuje pojem tradice, ale Žalman jej nikterak neohledává, jen znovu glosuje kulturněpolitický vývoj včetně mocenských křivd páchaných na osobnostech, jako byli Teige, Mukařovský, Václav Černý. Soubor filmů, které do kapitoly zařadil, je jednak nesourodý, jednak neúplný. Autora opět zrazuje neústrojnost celkového členění knihy. Dalo by se například předpokládat, že jako „poetický“ bude označen film *Všichni dobří rodáci*, ale ten už Žalman použil ve „vesnické“ kapitole. Dále by se jistě s úspěchem dalo pochybovat o tom, zda jsou díla jako *O slavnosti a hostech* nebo *Sedmikrásky* opravdu „poetické“, zvlášť když autor nenabízí žádné konkrétní vymezení tohoto pojmu a sám pak o filmu *O slavnosti a hostech* napíše, že „básnický zisk tohoto díla nedosahoval zisku *Démantů noci*“ (s. 155).

Žánrové či stylové označení filmů je v Žalmanově knize až povážlivě kolísavé. Kupříkladu Juráčkovi *Postavu k podpírání* jednou označí jako „absurdní anekdotu“ (s. 30), jindy pro ni odmítne zařazení mezi „satiry či morality“ a charakterizuje ji jako „jízlivý šleh na aktuální morálně společenské téma“ (s. 33).

K podstatě autorského gesta však nepřináší žádné nové poznatky. Chytilová v *Sedmikráskách* podle Žalmana „transponuje sociálně patologický fakt do roviny poetického řádu a mění jej ve společenskou moralitu, jež neztrácí na reálnosti tím, že je fantastická“ (s. 146). O filmu *Ovoce stromů rajských jíme* pak Žalman praví, že to byl „první případ, kdy se do zorného pole Chytilové probíla lidská ubohost“ (s. 149). Kromě toho, že toto tvrzení vyvracejí, domnívám se, všechny předešlé filmy Věry Chytilové, znovu se klade otázka, proč má být *Ovoce* vřazeno právě mezi poetické filmy. Odpověď je myslím nabíledni: Žalmanovi spadla do této kategorie všechna díla, která nebylo možné snadno uchopit z hlediska námětu. Nepochybně je mnoho poetického v příběhu a ve vizuální koncepci Uhrova *Slnka v síti* nebo Němcových *Mučedníků lásky*, ale Žalman nedoceňuje jejich autorskou jedinečnost a jejich výrazovou originalitu.

Charakteristiky četných filmů jsou jedním slovem plytké: autor se dostává až na hranici nicneříkajícího, kýčovitého označení (ve *Všech dobrých rodácích* nachází mj. „mánesovskou vroucnost“, s. 83), případně se dopouští až trapných – a dávno vyvrácených – zjednodušení (*Perličky na dně* jako „bezmála manifest mladé generace českých filmařů“, s. 103). Právě v pasážích, které se snaží postihnout nejvíce ze stylu české nové vlny, povážlivě žongluje s předmětem svého zájmu. V nevelké brožurce typu *Films and Film-makers in Czechoslovakia / Cinéastes et cinéma en Tchécoslovaquie*, již Žalman vydal v Orbisu roku 1968, jsou trefné glosy k vybraným filmům celkem na místě, ale v knize, která má být kritickou bilancí nejsvětějších chvil českého filmu, by měl autor volit podstatnější přístup k filmům, autorům či stylovým trendům. V následující kapitole Žalman zkoumá opět námětovou oblast (druhá světová válka) a čtenář už nepochybuje o tom, že metodologická neujasněnost autorského přístupu je tím největším neduhem celé knihy. Autor pojednává takřka výhradně o filmových adaptacích literárních předloh (Lustig, Bělohradská, Procházka, Mňačko), což je aspekt, jemuž doposud věnoval jen malou pozornost. Jednotlivé filmy jsou v této kapitole popisovány vcelku citlivě, ale marně bychom mezi nimi hledali například *Obchod na korze*, a to navzdory tomu, že autor věnuje speciální podkapitolu „filmům o období Slovenského štátu a SNP“. O Kadárově a Klosově filmu už bylo pojednáno v kapitole druhé, kde se autor zamýšlel nad morálním tématem *Obžalovaného*. Autor opět nepomyslel na svůj text jako na celek. Tedy další důkaz, že namísto dokončené studie držíme v ruce spíše skicu...

Sedmá kapitola, zaměřená na „vývoj filmové veselohry a komedie“ se zas jasně hlásí k žánrovému vymezení. Úvodní odstavce jsou nesené v duchu stereotypního odmítání předválečných

českých filmových komedií („veselohra představovala v půlstoletém vývoji českého filmu baštu toho nejhoršího, co v umění existuje, duševní impotencí počínajíc a kasovní morálkou končíc“, s. 197). Autor jako by tu náhle zastával přísné, až estetické stanovisko a neviděl jiný než ryze umělecký rozměr filmového díla. I to je jistě možný, byť neadekvátní postoj, v případě *Umlčeného filmu* je ovšem velmi nepřesvědčivý, neboť jinde se k němu autor v takové míře nehlásí. Žalman se pozastavuje nad tím, že „v zemi tak muzikantské jako je Československo“ (s. 201) se teprve v šedesátých letech objevují hudební komedie a muzikály, a tak komediálnímu žánru podřadí *Starce na chmelu*, *Klarinety* a *Dámu na kolejkách*. Daleko víc nás zarazí, že mu podřídí i *Spalovače mrtvol*, kterého označuje jako „obludnou grotesku“ (s. 213) a „morbidní humor“ (tamtéž), a tak se zdá, že základní žánrové skupiny nemají v Žalmanových hodnoceních vlastně žádný přesný tvar či obsah anebo že raději použije *Spalovače mrtvol* prostě proto, aby osobnost Juraje Herze nezůstala nepovšimnuta. Osobitost Herzova humoru však pojmenována není – pak by totiž bylo zřejmé, že jeho zařazení do kapitoly o „komediích a veselohrách“ je zkrátka mylné. Právě tak zařazení *Ostře sledovaných vlaků* a *Rozmarného léta* do této skupiny je pochybné. Vytrácí se tím totiž pozoruhodná námětová, žánrová a stylová pestrost, jíž se česká nová vlna vyznačovala.

Závěrečná kapitola je věnovaná historickému filmu, konkrétně dílům Oldřicha Daňka, Hynka Bočana, Františka Vlábila a Otakara Vávry. Text tvoří soubor samostatných retrospektivních kritik těchto filmů, a to včetně bystrých soudů (*Kladivo na čarodějnice*). Marketa Lazarová je film svého druhu unikátní a snad každý filmový kritik za posledních třicet let se s ním musel nějak vypořádat. Žalman tak učinil se ctí, navíc upozornil (především sám sebe jako autora knihy), že zařazení *Markety Lazarové* mezi historické filmy je spíš pracovní, jinými slovy uvědomuje si povrchnost tohoto zařazení a je k němu skeptický. K Žalmanově škodě k tomu ale dochází skutečně až na posledních stránkách *Umlčeného filmu* (s. 244 ad.), místo aby to byl jeden z elementárních poznatků na samém začátku.

* * *

Žalman psal svůj *Umlčený film* jako soukromá osoba a jakoby se vzpomínkou na legendární léta měsíčníku Film a doba, jemuž byl šéfredaktorem v letech 1962 – 1970. Jak se dovídáme z doslovu Jana Svobody, na vydání *Umlčeného filmu* ve Spojených státech Žalman nakonec „spíše rezignoval“ (s. 266). Proč se tak doopravdy stalo, nevíme, ale jisté je, že v podmínkách vnější nesvobody měl Žalman paradoxně volné ruce. Nemluvě o tom, že v „oficiální“ filmové publicistice by podobná kniha nemohla být v osmdesátých letech zadána a vydána, nemusel Žalman hledět na případné cenzurní konflikty, a co víc: mohl odložit poslední zábrany zvané autocenzura. Ale co naplat, když autor nemá do důsledku jasně, o čem vlastně chce psát.

Knize nepochybně škodí, že autor neuvádí české filmy šedesátých let do bohatšího kontextu soudobé evropské kinematografie. Tyto souvislosti jsou v *Umlčeném filmu* jen velmi kusé a omezují se takřka výhradně na připomínky některých titulů, aniž by ovšem byla hledána a argumentována nějaká vnitřní spojitost. Při tom se operuje takovými obraty, jako „evropský špičkový film“ (s. 184).

Ze Žalmanova jazyka trčí stará klišé (připomínka, byť ironická, Leninova „nejdůležitějšího umění“) a rezidua marxistické estetiky v obvyklých utilitárních zjednodušeních. Vyvolávají se například „progresivní tradice české předválečné kultury“ (s. 219), operuje se s matnými pojmy jako „světonázor“ (zejména v souvislosti s Němcem a Mášou, s. 160 – 163). Velice často hledá Žalman ekvivalenty pojmů „obsah“ a „forma“. Sám tuší, jak jsou nedostatečné, a přesto je s touto nedo-

statečností používá. Například o *Noci nevěsty* píše, že „malebnost podání se nejednou octla výš než vlastní ideový obsah“ (s. 75).

Žalman jako zkušený novinář jistě věděl, že pádnost svého sdělení jedinečně zproblematizuje, bude-li nadbytečně používat cizí výrazy, nicméně v knize jich nacházíme tolik, že čtenářova mysl může být otupena až k nezájmu o text i pojednávanou problematiku. Najdou se tu i takové bizarnosti, jako následující pokus o teoretický vhled do *Slnka v sieti*: „Metodou volného spojování různorodých prvků ještě nevzniká to, co obvykle nazýváme stylem, také to však není všehochuť. Stylem se stává tento postup, jestliže všechny nesourodé prvky srostou v organický celek, jestliže dílo navzdor vší diskongruenci en detail dosáhne dojmu jednoty en gros“ (s. 133).

Jan Žalman nevěnoval svou knihu jen nové vlně, ale české hrané tvorbě šedesátých let obecně. Obraz, který vytvořil, je však nadmíru matný. Za nejzávažnější nedostatek Žalmanovy knihy tedy považuji fakt, že navzdory rozsahu *Umlčeného filmu* nenabídl svým čtenářům odpověď na otázku, co to vlastně je ta česká nová vlna. Domnívám se, že tato otázka existuje a že odpovědět na ni lze. Leč bez řádu a akribie se může jevit jako neuchopitelná.

Michal Bregant

Katalog retrospektivy nové vlny

Nová vlna. Cinema cecoslovaccodegli anni '60.

A cura di Roberto Turigliatto con la collaborazione di Giuseppe Dierna, Lindau, Torino, 1994, 332 s.

XII. ročník Mezinárodního festivalu kinematografie mladých (Cinema Giovani), který se konal v Turíně od 18. do 27. listopadu 1994, byl věnován retrospektivě československého filmu šedesátých let. Festival pod vedením Alberta Barbera je již po léta v Itálii privilegovaným místem pozorného a dokumentovaného průzkumu kinematografie. Mapování současného filmu se děje prostřednictvím soutěží dlouhometrážních a krátkometrážních snímků (ze kterých vzešla taková jména jako např. Jane Campion, Chen Kaige, Sergej Bodrov, Tsai Ming-liang), informační sekce a speciálních akcí. Analýzu produkce uplynulých let umožňují bohaté a široce koncipované retrospektivy.

Nouvelle-vague se vine retrospektivami pořádanými festivalem Cinema Giovani jako červená nit. Inovující průlom do panoramatu světové kinematografie je každý rok sledován na příkladech národních specifických tohoto fenoménu. Péče o organizaci přehlídky a katalog jsou přitom vždy svěřeny příslušnému specialistovi. V průběhu uplynulých přehlídek byly na turínských plátnech představeny filmy francouzské *nouvelle vague*, italského neorealismu, polské tvorby od roku 1956 do konce šedesátých let, amerického undergroundu, sovětského filmu šedesátých let, Mladého německého filmu, japonské kinematografie, Free Cinema, amerických nezávislých. Odborníci se při volbě tématu řídí dvěma kritérii: mnohostranností výběru a vědeckým přínosem k bádání. Tato metodologická východiska chrání organizátory a jejich objevy či znovuhodnocení před vysílením. Katalogy se bohatostí ikonografického materiálu i pestrostí přinášených studií stávají pro filmového vědce základním pramenem k danému tématu.

Retrospektiva českého a slovenského filmu – uspořádaná s podstatným přispěním Národního filmového archivu v Praze, Slovenského filmového ústavu a pražské FAMU – byla svěřena do péče Roberta Turigliatta, organizátora monumentální přehlídky *nouvelle vague* a retrospektivy polského filmu (zde společně s Malgorzatou Furdalovou). Turigliatto se pokusil o odlišný výběr v porovnání s hodnotami, které prověřil čas: vyloučil téměř všechny filmy poplatné padesátým letům (s částečnou výjimkou Jasného, Vlácil a Helgeho) a některá slavná díla následujícího desetiletí (*Mučedníci lásky*, *Valerie a týden divů*, *Ovoce stromů rajských jíme*, abychom citovali jen některé filmy chybějící na přehlídce); do popředí naopak postavil osobnosti a elementy dlící dlouho ve stínu (pocta Karlu Vachkovi). Takové rozhodnutí plně odpovídá cílům sledovaným při předešlých přehlídkách: poukázání na rozdílnosti mezi takřka 90 krátkými, středometrážními a celovečerními snímky a vydání katalogu, který by byl velmi důležitým přírůstkem k literatuře vydané dosud k tomuto tématu na západě.

Objektivní problémy v období před rokem 1989 měly za následek nedostatek studií a příspěvků v západních jazycích, které by se zabývaly fenoménem *nové vlny* v Československu. V Itálii je tato situace ještě horší, neboť poslední text, jenž se plně věnoval československému filmu šedesátých let byl otištěn před třiceti lety.¹⁾ Katalog přehlídky tento dlouholetý nedostatek napravuje; střídají se v něm výsledky historického bádání s jednotlivými explikacemi autorů, dokumenty minulosti s neobvyklými náhledy, málo známý fotografický materiál s dosud nepublikovanými texty. Jak uvádí Turigliatto v předmluvě, je nutné, aby byla nová vlna „osvobozena od svého vlastního mýtu, od svého omezení na pouhý program, svědectví, naděje, očekávání *něčeho dalšího*, a aby byla opět přivedena k filmům a k autorům“. Je nutné „pochopit, jak jediná vlna šedesátých let pojmenovaná podle přesného překladu té francouzské se ve svém základě nejvíce vzdaluje jejímu rosselliniovskému a bazinovskému původu, její morálce a jejím představám“. Toto osvobození je myšleno zejména jako návrat k čtení textu, byť v jeho heterogenní mnohotvárnosti.

Uspořádání katalogu upřednostňuje tuto prioritu bezprostřednosti textu; svazek obsahuje původní dobové texty spolu s texty zadanými přímo u příležitosti retrospektivy nebo převzatými ze čtvrtého svazku Filmového sborníku historického. Materiál je rozčleněn do čtyř základních sekcí: *Ohlédnutí se nazpět*, *Tradice a proměny*, *Slovenská vlna*, *Hlasy 60. let*. Sborník je uzavřen rozsáhlou bibliografií českých i zahraničních statí věnovaných nové vlně.

První sekce je sestavena jako retrospektivní a komplexní průzkum fenoménu „nová vlna“, byť je tento fenomén analyzován z velmi různých pohledů. **Giuseppe Dierna**, spoluredaktor katalogu, se pokouší o komparativní analýzu různých estetických fenoménů. Ve statí *Generace, která promarnila vlastní talenty: vlny, přílivy a odlivy v české kultuře 50. a 60. let* (Una generazione che ha dissipato i propri talenti: onde, mareggiate e riflussi nella cultura cecca degli anni '50 – '60; s. 17 – 29) sleduje vzájemné ovlivňování filmu, literatury a divadla. Rozsáhlá část je věnována stylisticko-formálním analogiím ve filmové tvorbě a literatuře šedesátých let: analogiím spočívajícím v povýšení textu na „efekt pravdomluvnosti“, v odmítání narativních struktur ovládaných principem kauzální posloupnosti, v proměňování vztahu ke skutečnosti. Dané období je charakterizováno jako moment, kdy se uplatňuje pohled roztříštěný a subjektivní, jako moment jedinečné paměti. Studie **Jana Svobody** *Relace a vztahy nové české kinematografie 60. let* (Relazioni e legami del nuovo cinema ceco degli anni '60; s. 31 – 42) se již objevila v citovaném Filmovém sborníku historickém.²⁾ Text **Galiny Kopaněvové** *Nejen k československé „nové vlně“*.

1) Lino Micciché, *Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco*. „Bianco e Nero“ 26, 1965, č. 9. (Srov.: Eva Hepnerová, *Lino Micciché – Generace bez pomníků*. „Film a doba“ 12, 1966, č. 4, s. 215.)

2) Srov.: Jan Svoboda, *Některé souvislosti českého nového filmu 60. let*. Filmový sborník historický 4 (*Česká a slovenská kinematografie 60. let*), Praha 1993, s. 5 – 11.

Poznámky na téma kontinuity (Non solo sulla „nová vlna“ cecoslovacca. Note sul tema della continuità; s. 51 – 64) je přepracovanou verzí článku publikovaného v témže sborníku jako příspěvek Svobodův.³⁾ V téže sekci je rovněž představena úvaha **Antonína J. Liehma** o období následujícím po invazi nazvaná *Zázraky neexistují* (Non ci sono miracoli; s. 65 – 69), která dodnes nebyla publikována. Nesmírně zajímavá je studie **Petra Krále** *Pohled na „jeune vague“ českého filmu* (Uno sguardo sulla „jeune vague“ del cinema ceco; s. 43 – 50). Autor rozeznává tři základní tendence hnutí: moralistické (Chytilová, Schorm), lyricko-subjektivní (Němec, Vachek) a kriticko-objektivní (Forman). Od tohoto rozdělení Král odvíjí svoje nikterak ortodoxní, avšak velmi inspirativní teze: představuje novou vlnu jako fenomén spíše kvantitativní než kvalitativní, se silnými prvky kontinuity, s populistickou tendencí minulosti (Menzel). Král popisuje „dvě konstanty v dobové poetice: valorizaci slepé a skutečností opotřebované masy, jakožto nerozlučné součásti přinášeného poselství a důležitost, která je v samotném fungování uměleckého díla připisována předem určené formální struktuře a její schopnosti vytvářet samostatně „diskurs“; Máša je příkladem této, Forman té první konstanty. Král je i autorem jednoho ze tří rozhovorů, které sekci uzavírají: *Rozhovor s Karlem Vachkem o tom, jak bylo, a o tom, co je nyní* (Intervista con Karel Vachek su come è stato e su quello che adesso c'è; s. 85 – 94). Filmový umělec zde kromě četných životopisných poznámek přiznává filmu jedinečnost a plnou oprávněnost rozmanitého instrumentáře, kterým disponuje; pozice natolik anomální nakolik nezbytné v panoramatu často zplošťovaném na jakýsi estetický *main-stream*. Další dva rozhovory jsou podepsány **Galinou Kopaněvovou** a **Evou Hepnerovou Zaoralovou**. První, *Produkce a její pozadí v „nové vlně“ a nejen to* (La produzione e il suo retroterra nella „nová vlna“ e non solo; s. 71 – 78), je interview s Vladimírem Borem, jakási přesná a podrobná rekonstrukce mechanismů dobové filmové produkce, přičemž často je zdůrazňován její sériový a průmyslový charakter. Druhý, „*Nová vlna*“ *viděná z určitého odstupu* (La „nová vlna“ vista da una certa distanza; s. 79 – 84) má za protagonistu Jana Němce, který chce podtrhnout koncepci tvorby vázané na symbolické a metaforické postupy a na záměrně diskutabilní myšlenku autora.

Druhá sekce míří k rozlišení stálých a proměnlivých vlastností české a slovenské tvorby šedesátých let. I v tomto případě stojí vedle sebe dobové texty a ty, které vznikly teprve nedávno. Všechny byly převzaty z časopisu *Film a doba*; **Vratislav Effenberger** je autorem stati *Obraz člověka v českém filmu*⁴⁾ (L'immagine dell'uomo nel cinema ceco; s. 97 – 102), **Jan Dvořák** článku *Tvar. Několik úvah o stylu*⁵⁾ (La forma. Alcune considerazioni sullo stile; s. 121 – 128), **Jaroslav Boček** stati *Tradice předválečného filmu*⁶⁾ (La tradizione del cinema d'anteguerra; s. 159 – 166). **Jiří Cieslar** zaměřil svou studii *Zkušenost s minulostí* (L'esperienza del passato; s. 149 – 157), uveřejněnou na stránkách Filmového sborníku historického,⁷⁾ na formy vyjádření soukromé minulosti nové vlny. **Stanislava Přádná** se zabývá v příspěvku nazvaném *Fenomén neprofesionálních herců* (Il fenomeno degli attori non professionisti; s. 103 – 120) danou problematikou velmi podrobně a do hloubky. Východiskem studie je existence dvou různých přístupů filmových tvůrců nové vlny k neprofesionálním hercům: někteří režiséři (Forman, Passer, Papoušek) pracují s takovými narativními strukturami a inscenačními typologiemi, na nichž se neherci aktivně podílejí; jiní (Chytilová, Němec) nakládají s neprofesionálem jako s materiálem uvnitř předem

3) Srov.: Galina Kopaněvová, *Poznámky na téma kontinuity*. Tamtéž, s. 145 – 150.

4) Srov.: Vratislav Effenberger, *Obraz člověka v českém filmu*. „Film a doba“ 14, 1968, č. 7, s. 345 – 351.

5) Srov.: Jan Dvořák, *Tvar. Několik úvah o stylu*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 11, s. 564 – 566.

6) Srov.: Jaroslav Boček, *Tradice předválečného filmu a poválečná československá kinematografie*. „Film a doba“ 12, 1966, č. 7, s. 345 – 353.

7) Srov.: Jiří Cieslar, *Zkušenost s minulostí*. FSH 4, s. 43 – 47.

dané a velmi přísné umělecké struktury, přičemž jeho přínos v předem stanovené rovině celkově omezují a oproti fenomenologickému povrchu využívají jako upří tajemství jeho bytí. Na této bázi autorka zkoumá několik významných příkladů a stanoví jistou systematiku. Ve studii *Česká literatura a film 60. let* (Letteratura e cinema ceco degli anni '60; s. 129 – 148) **Zdena Škapová** přináší nejprve stručný přehled dějin adaptací v českém filmu, aby poté přešla ke generaci šedesátých let, místu paralelních stylistických proměn ve dvou estetických sférách; tato změna se týká i vztahu mezi režisérem a spisovatelem, nyní zcela proměněného. „Předně autoři byli současníky filmařů, často si i oni byli věkově navzájem blízcí, prošli podobnými životními zkušenostmi a hlavně sdíleli stejný životní pocit.“ Za druhé bylo občanskou povinností rozlišovat tuto pospolitost. Studie je rozšířena o analýzu některých adaptací (*Perličky na dně*, *Žert*, *Spalovač mrtvol*, *Marketa Lazarová*).

Oddíl *Slovenská vlna* je – jak patrně z názvu – věnován výhradně nové vlně slovenské. Z hlediska západních publikací o hnutích šedesátých let je to nový jev, neboť obvykle se dává přednost analýze celku, jednotlivých fenoménů či postav autorů. Několik studií zde shromážděných se může více ponořit do hloubky a zamyslet se nad genezí, formami i odlišnostmi slovenského hnutí; hnutí, které ve své druhé a výraznější generaci (Jakubisko, Havetta, Hanák, Trančík) podle Turigliatta „jde za českou novou vlnu“. **Martin Šmatlák** ve své stati *Osamělí maratónci na přerušené trati. Několik úvah na téma: mýtus „nové vlny“ ve slovenském filmu* (Maratoneti solitari su una pista interrotta. Alcune considerazioni sul tema: il mito della „nová vlna“ nel cinema slovacco; s. 169 – 179) podtrhává výlučně heterogenní charakter *nouvelles vagues*. Nová slovenská vlna není výjimkou, ani pokud se týče programových zásahů. Nápadná je spíše snaha jednotlivých osobností osamostatnit slovenskou produkci od české prostřednictvím inovace či vytvoření vlastní národní kinematografie. To vše založeno na výsledcích první generace (Uher, Grečner, Barabáš, Solan), která byla schopna předložit do té doby nevídanou autorskou koncepci, a na úspěších generace druhé, která definitivně otevřela cestu novým a vlastním originálním inscenačním představám. Rozdíl mezi oběma generacemi je vyzdvížen i v příspěvku *Neznámá „nová vlna“* (La „nová vlna“ sconosciuta; s. 181 – 192) **Andreje Obucha**: tato odlišnost má původ zejména ve vztahu s FAMU, která byla pro druhou vlnu velkou školou nejen kinematografie; ale rovněž rozdílnost ve vztahu ke skutečnosti, která pro Jakubiskovu generaci „již nestanoví jedinou možnou hodnotu a jedinou možnou míru všech věcí, jak tomu bylo u velké většiny zástupců předcházející generace (...). Jedinou jistotou je nyní vnitřní svět umělce: skutečnost je poznávána prostřednictvím subjektivní vize“. Proces, jenž může požadovat sjednocení postupů odvozených z moderního umění a z happeningů, které je analogické znovuoobjevení utajených oblastí vlastních kulturních dějin (surrealismus). **Emil Lehuta** ve své stati *Literatura a film ve slovenské „nové vlně“* (La letteratura e il cinema nella „nová vlna“ slovacca; s. 193 – 207) uvádí periodizaci slovenského filmu a jeho literárních předloh. Celá sekce je uzavřena rozhovorem s Albertem Marenčinem (Martin Šmatlák) nazvaném *Hledání „nové vlny“* (La ricerca dell „nová vlna“. Dlouhé a podrobné vyprávění o zrodu a způsobech tvorby Marenčinovy skupiny, o osobnostech stojících mimo pole kinematografie (Bednár, Dohnal), o historické důležitosti bádání a o vědomí filmového jazyka.

Hlasy 60. let prezentují, z přirozených důvodů, texty uveřejněné již v šedesátých letech: převážně české, ale i zahraniční. Vskutku *Vážený pane vydavateli...*⁸⁾ **Bohumila Hrabala** a *Perličky na dně*⁹⁾ **Jaromila Jireše** vyšly v anglické edici scénické úpravy *Ostře sledovaných vlaků* a v Jeune cinéma. A k těmto jsou v katalogu připojeny rozhovory a explikace **Dušana Hanáka**,

8) Jiří Menzel – Bohumil Hrabal, *Closely Observed Trains*. Londra 1971.

9) Srov.: Jaromil Jireš, *Les petites perles sur le fond de la mer*. „Jeune Cinéma“, décembre 1964 – janvier 1965, č. 3 – 4.

Věry Chytilové, Juraje Jakubiska, Ivana Passera¹⁰⁾ publikované v periodiku *Film a doba*, **Ela Havetty, Jaroslava Kučery, Jaroslava Papouška, Josefa Škvoreckého¹¹⁾** otištěné ve *Filmových a televizních novinách* a **Miloše Formana, Pavla Juráčka, Evalda Schorma¹²⁾** převzatých z knihy Jiřího Janouška *3 1/2 a 3 1/2 podruhé*. K těmto jsou připojeny rozhovory Antonína J. Liehma s **Milošem Formanem¹³⁾** a **Ester Krumbachovou¹⁴⁾** a rozhovor s **Janem Vostrčillem¹⁵⁾**.

Sborník, ke kterému Mezinárodní festival kinematografie mladých (Cinema Giovani) v průběhu přehlídky připravil i podrobný Slovník režisérů a seznam filmů představených v retrospektivě, má v úvodu fotografii starou třicet let. Na tomto snímku, zleva, vidíme Passera, Jireše, Bočana, Juráčka, Mášu, Němce, Chytilovou, Schorma, Formana a Menzla. Na konci knihy je otištěn agresivní útok na Formana, Němce a Menzla napsaný jistým Bolšakovem v *Komsomolské Pravdě* 27. 12. 1968 a odpovědi publikované ve *Filmových a televizních novinách* 23. 1. 1969. Mezi jinými i tato:

„Vážený pane Bolšakove, československý film je naším osudem, a Miloš Forman, Jan Němec a Jiří Menzel našimi nejlepšími přáteli (...) dovoluji vám, abychom Vás upozornili, že věříme stejným ideálům jako Forman, Němec a Menzel, že jejich pravda byla, je a bude i naší pravdou a jejich cíl naším cílem (...). Vážený pane Bolšakove, pravděpodobně nám nebudete rozumět, ale byli bychom rádi, kdybychom měli jistotu, že urážíte Formana, Němce a Menzla jenom proto, že o nás ostatních nevíte nic.

Vzhledem k tomu, že jste v naší zemi hostem, zdravíme Vás zdvořile.“

Pod tímto dopisem jsou podepsáni Hynek Bočan, Věra Chytilová, Ester Krumbachová, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Antonín Máša, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Evald Schorm a Jan Schmidt. Mezi tou fotografií a těmito deseti podpisy se naplňuje podobenství jednoho hnutí.

Francesco Pitassio

(Přeložila Michaela Žáčková)

10) Srov.: Galina Kopaněvová, *Debutuje Dušan Hanák*. „Film a doba“ 16, 1970, č. 8, s. 428 – 431; táž, *Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní*. „Film a doba“ 9, 1963, č. 2, s. 40 – 44; táž, *Oblíbila si mě náhoda*. „Film a doba“ 14, 1968, č. 1, s. 37 – 42; táž, *Náhody Ivana Passera*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 3, s. 144 – 149.

11) Srov.: Peter Mihálik, *Život na divoko*. „Filmové a televizní noviny“ 2, 1968, č. 20, s. 3; FTN, *Jaroslav Kučera je slavný*. „Filmové a televizní noviny“ 2, 1968, č. 2, s. 3; AJL [A. J. Liehm], *Jaroslav Papoušek je slavný*. „Filmové a televizní noviny“ 3, 1969, č. 5, s. 3; Senta Wollnerová, *Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého*. „Filmové a televizní noviny“ 2, 1968, č. 18, s. 4.

12) Srov.: *3 1/2*. Uspoř. Jiří Janoušek, Praha 1965, s. 84 – 87 (Forman), 206 – 209 (Juráček); *3 1/2 podruhé*. Uspoř. Jiří Janoušek, Praha 1969, s. 19 – 25 (Schorm).

13) Srov.: A. J. Liehm, *Příběhy Miloše Formana*. Praha 1993, s. 48 – 61.

14) *Slovo má Ester Krumbachová*. „Literární noviny“ 10. 12. 1966, č. 50, s. 6 – 7 (též in: A. J. Liehm, *Generace*. Praha 1990, s. 34 – 47).

15) Ivan Soeldner, *Můj první film: Jan Vostrčil*. „Kino“ 25, 1970, č. 11 (28. 5.), s. 13.

Balagan – nový časopis o slovanském dramatu, divadle a filmu*Balagan.*

Slavisches Drama, Theater und Kino 1, 1995, č. 1, 160 s.

V polovině roku 1995 se prvním číslem představil nový odborný časopis, vydávaný péčí slavistických pracovišť na dvou německých univerzitách, v Řezně a v Postupimi (hlavními redaktory jsou **Walter Koschmal** a **Herta Schmidová**). Ruský výraz *balagan*, který byl zvolen pro název časopisu, nese význam „komediantská bouda, jarmareční bouda, jarmareční představení“; vztahuje se tak především k aktivitám divadelním a oblasti slovanského divadla a dramatu věnuje také časopis hlavní pozornost. Ovšem jak poznamenává ve své krátké úvaze nad slovem *balagan* **Alexander Schwarz** (s. 147 – 148), v jarmarečních boudách začínal před léty svou kariéru masového média také film, takže název časopisu v sobě vlastně zahrnuje všechny sledované sféry (s. 147).

Úvodní programové prohlášení redakce zdůrazňuje, že *Balagan* se chce zabývat slovanským dramatem a divadlem v celé jeho geografické a historické šíři a měl by být fórem, které přispěje k vtažení dlouho izolovaných slovanských kultur do pole mezinárodní vědecké diskuse (s. 3). Z otištěných příspěvků upozorníme alespoň na studii **Waltera Koschmala** *Zur Dramatisierung narrativer Texte (in slawischen Literaturen)* (K dramtizaci narativních textů [ve slovanských literaturách], s. 7 – 26), v níž nacházíme i upozornění na potřebu zkoumat rovněž filmové adaptace, a na výklad **Herty Schmidové** o teorii divadla v pracích Jana Mukařovského: *Jan Mukařovskýs Theatertheorie (Anlässlich des Aufsatzes „Zur künstlerischen Situation des heutigen tschechischen Theaters“, 1945)* (Divadelní teorie Jana Mukařovského [Na základě článku „K umělecké situaci dnešního českého divadla“, 1945], s. 96 – 121).

Otázkám filmu je věnována rubrika *Balagankino*, již rediguje mladá postupimská slavistka **Natascha Drubek-Meyerová**. *Balagankino* si klade za cíl jednak podnítit teoretický dialog filmových vědců, filologů a historiků, jednak dokumentovat filmovou kulturu slovanských zemí v jejich nejružnějších projevech (s. 5 – 6).

První číslo *Balagankina* zahrnuje blok materiálů o ruském tzv. paralelním filmu (*parallel'noje kino*), hnutí „podzemního“ a nezávislého filmu, v zahraničí zatím takřka neznámém. Natascha Drubek-Meyerová analyzuje jedno ze základních děl paralelního filmu: *Parallele Phantome: Traktoristen II (1992) der Brüder Alejnikov* (Paralelní fantomy: *Traktoristé II* [1992] bratří Alejnikovových, s. 123 – 131), **Olga Ljalinová** pak podává přehled vývoje hnutí a portrétuje jeho hlavní představitele: *Russischer Film-Underground 1984 – 1994: Das „Parallele Kino“* (Ruský filmový underground 1984 – 1994: „paralelní film“, s. 132 – 142). Připojeny jsou filmografie režisérů, které zpracoval Hubert Bauer (s. 143 – 146).

Příspěvky mají nesporně značnou informační hodnotu, probírají množství faktů a souvislostí, jež byly zatím známy jen úzkému okruhu zasvěcených. Uveďme také zde alespoň několik základních údajů o „paralelním filmu“:

Ruský „podzemní“, nezávislý film se mohl – na rozdíl od literatury či výtvarného umění – prosadit až v osmdesátých letech, v době tzv. přestavby; podmínky pro práci byly obtížné, filmaři ovšem učinili z technických problémů a nedostatků součást své poetiky a estetický princip. Hlavním obdobím rozvoje „paralelního filmu“ je desetiletí 1984 – 1994, rámované dvěma daty spjatými s Igorem Alejnikovem, jenž působil jako *spiritus movens* hnutí. V roce 1984 natočil Igor Alejnikov společně se svým bratrem Glebem krátký film *Metastazy* (příznačné je, že pro film byl použit chybně osvětlený filmový pás nalezený v odpadu); takřka současně vystoupili s prvními filmy i další tvůrci (jejichž počet se postupně rozrostl zhruba na dvacet osob). Od roku 1985 redi-

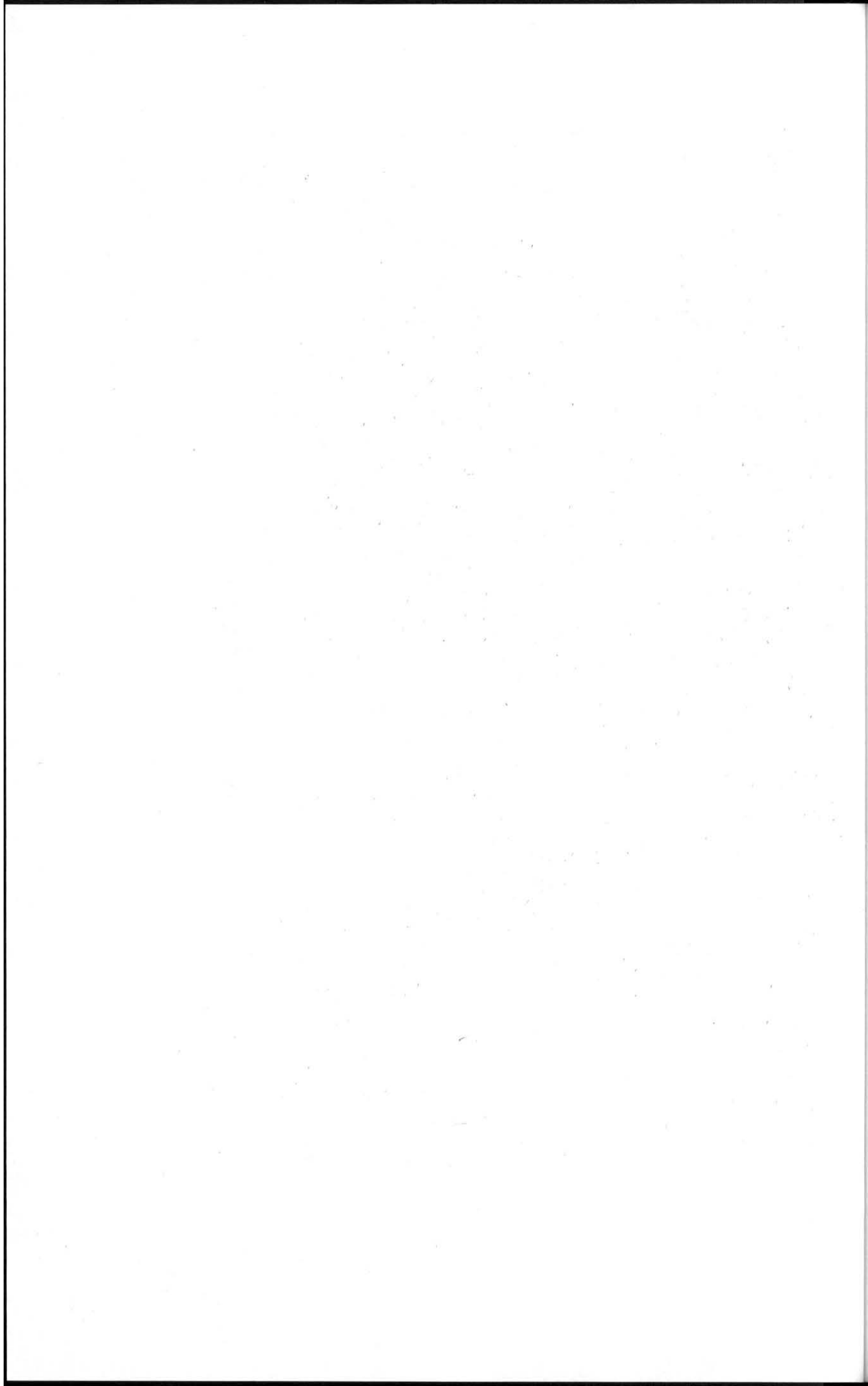
gova Igor Alejnikov samizdatový časopis *Cine Fantom*, který fungoval jako kronika aktivit nezávislých filmařů i jako jejich teoretický orgán. Alejnikovova smrt při leteckém neštěstí v roce 1994 se pak spojuje s koncem „paralelního filmu“ (nebo alespoň s koncem jeho dosavadní podoby), na němž se podílejí i faktory politické a společenské povahy (zánik ideologického a estetického systému, k němuž nezávislý film vytvářel „paralely“) a potíže technické (v Rusku byla ukončena výroba šestnáctimilimetrového filmového materiálu).

Tvorbu Igora a Gleba Alejnikovových (16 krátkých filmů a 3 filmy delší metráže) charakterizuje zejména ironická demontáž emblémů a mýtů sovětské kultury, ale obecněji i žánrových schémat a stereotypů a automatismů vnímání. Toto jejich zaměření asi nejlépe reprezentuje už zmiňovaný (celovečerní) snímek *Traktoristé II* (1992), jenž je svérázným parodickým remakem socialistickorealistické komedie Ivana Pyrjeva *Traktoristé* z roku 1939 (český název *Nemotorný ženich*). Alejnikovové, citující různé styly a tradice sovětského filmu, Pyrjevovu kolchozní komedii groteskně přepisují (z významované nejlepší pracovnice se stává osudová vamp propadlá alkoholu apod.) a především destruuji „centrální mytologem sovětské kultury“ (s. 125), symbolickou platnost traktoru jako ztělesnění mírové práce i připravenosti k boji.

Z dalších význačných představitelů „paralelního filmu“ je na místě uvést alespoň Jevgenije Jufita, propracovávajícího koncepci „nekrorealismu“, jenž přiřazuje estetickou hodnotu symptomům rozkladu a jehož tématem je „smrt sovětského filmu a mýtus o smrti filmu vůbec“ (s. 137), a Jevgenije Kondratěva, který experimentuje se zásahy přímo do filmového pásu (kresby, škrábání).

V druhém čísle *Balaganu* (počítá se s půlroční periodicitou časopisu) bude rubrika *Balagankino* věnována dalším materiálům o „paralelním filmu“, třetí číslo má zahrnout příspěvky o Janu Švankmajerovi. Můžeme tedy očekávat, že *Balagan* se stane časopisem podnětně a soustavně sledujícím problematiku filmové kultury ve slovanských zemích.

Petr Mareš



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ANDERSON, Christopher

Hollywood TV: The Studio System in the Fifties /

Christopher Anderson. – 1. vyd. – Austin:

University of Texas Press, 1994. – 343 s.:

bibliografie, index, poznámky, čb. fot. –

(Texas Film Studies Series).

ISBN 0-292-70457-7 (brož.)

Kniha se zabývá rozvojem filmových studií v padesátých letech. Soustřeďuje se na Hollywood TV, Warner Bros TV a David O. Selznick Productions. Popisuje ambice ve studiové éře, návrat ze studiového systému k nezávislé produkci a televizi, sponzorské problémy, vývoj masové produkce, Disneyland aj.

ANNUAIRE

Annuaire statistique: Cinéma, télévision, vidéo et nouveaux médias en Europe. 1994 – 1995 /

directeur de publication Ismo Silvo. – [1. vyd.] –

Strasbourg: Observatoire européen de l'audiovisuel, 1994. – 279 s.: tab., grafy., bibliografie. –

Conseil de l'Europe.

ISBN 92-871-2661-5 (brož.)

Statistický přehled mezinárodní filmové a televizní produkce, videa a dalších médií za léta 1985 – 1993 (1994), včetně České republiky.

APRESIASI

Apresiasi Film Indonesia / penasehat Narto

Erawan; penanggung jawab Subiyanto. – [1. vyd.] –

Jakarta: Dewan Film Nasional, [1994]. – 172 s.:

čb. fot., tab.

(Brož.)

Sborník dokumentuje vývoj indonéské kinematografie v letech 1895 – 1993. Zabývá se dějinami, statistikou a rozbořením indonéské filmové produkce. Obsahuje fotografie herců, filmařů a záběry z filmů.

BRODSKÝ, Vlastimil

Drobečky z půjčovny duší / Vlastimil Brodský. –

[1. vyd.] – Praha: HaK – HUMOR A KVALITA,

1995. – 346 s.: čb. fot. a il., jmenný rejstřík.

ISBN 80-85910-06-3 (váz.)

Autorské texty herce Vlastimila Brodského,

které vznikaly v rozmezí let 1979 – 1995.

Fotodokumentace pochází převážně ze soukromého archivu V. Brodského.

CAMERON-WILSON, James

Young Hollywood / James Cameron-Wilson. –

1. publ. – London: B. T. Batsford, 1994. – 224 s.:

čb. fot.

ISBN 0-7134-7266-9 (brož.)

Detailně zpracovaná encyklopedie nových filmových hvězd představuje 100 portrétů mladých úspěšných herců Hollywoodu 80. a 90. let 20. století. Abecedně řazené profily obsahují biografii, kompletní filmografii (včetně televizních titulů a videofilmů) a studiové fotografie.

V knize není rejstřík ani obsah.

CINEMACITTÀ

Cinemacittà: Convegno di studio per

l'organizzazione della cultura cinematografica

cagliaritana. ATTI 1989 e contributi dai convegni

'86 – '87 – '88 / a cura di Giuseppe Pilleri,

Paola Ugo. – [1. vyd.] – Cagliari: CUEC Editrice,

[1990]. – 204 s. – Filmpraxis. Quaderni della Ci-

neteca Sarda. Periodico Anno I N. 0. – Coop.

Univ. Edit. Cagliaritana.

(Brož.)

Publikace se zabývá filmovou produkcí na Sardinii v roce 1989. Obsahuje studie, debaty, referáty uveřejněné na filmových seminářích aj.

Zahrnuje informace o filmových organizacích, školách a tvůrcích a přehled filmové tvorby v letech 1986 – 1988.

DOVNIKOVIČ-BORDO, Borivoj

Škola kresleného filmu / Borivoj Dovnikovič-Bordo;

přeložil Jiří Jaroš. – 1. vyd. – Praha: Institut

výchovy a vzdělávání pracovníků československé

televize, 1986 červen. – 204 s.: 302 čb. obr. –

(Edice odbor. publikací; sv. 69/86).

(Váz.)

Studie J. Dovnikoviče, zakladatele záhřebské školy animace, se zabývá technikou a postupy při tvorbě animovaných filmů. Zvláštní pozornost je věnována speciálním animačním efektům a animaci postavy. Publikace je doplněna názornými obrázky.

ENTRE

Entre Antes Sobre Despues del Anti-Cine / Francisco Ayala, Javier Maqua, Pablo del Barco, Javier Maderuelo. – [1. vyd.] – Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas – Semana de Cine Experimental, 1995. – 224 s.: čb. fot., bibliografie autorů textů, biografie, filmografie. – (Monografias; sv. 13). ISBN 84-00-07478-5 (brož.)
Sborník studií o filmech scenáristy J. Aguirra. Publikace obsahuje rozhovory, biografii, filmografii a fotografie z jeho filmů.

ERDMANN, Hans – BECCE, Giuseppe – BRAV, Ludwig
Allgemeines Handbuch der Film-Musik. I. Musik und Film: Verzeichnisse / Hans Erdmann, Giuseppe Becce; unter Mitarbeit von Ludwig Brav. – [1. vyd.] – Wien; Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung Rob. Lienau, 1927. – 155 s.: čb. vyobr., jmenný a tematický rejstřík. (Váz.)
Ve své době nejdůkladnější příručka pro sestavování hudebního doprovodu k němým filmům určená kapelníkům biografů.

EXNER, Christian
50 Kinderfilm-Klassiker / hrsg. Christian Exner. – [1. vyd.] – Remscheid: Kinder- und Jugendfilmzentrum, 1995 März. – 252 s.: čb. fot., bibliografie, biografie autorů. – Duisburg: Atlas film + av. – Frankfurt am Main: Bundesverband Jugend und Film e. V. ISBN 3-923128-50-9 (brož.)
Publikace obsahuje padesát klasických filmů pro děti mezinárodní produkce. U každého filmu jsou uvedeny základní údaje, podrobný obsah, rozbor, případně recenze a černobílá fotografie. Z českých filmů sem autor zařadil *Vynález zkázy* Karla Zemana a *Tři oříšky pro Popelku* Václava Vorlíčka.

FELLINI, Federico – GRAZZINI, Giovanni
Federico Fellini o filmie / Federico Fellini; rozmawial Giovanni Grazzini; przekład Wanda Wertenstein. – 1. vyd. – Warszawa:

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989. – 109 s. – (Orig.): Intervista sul cinema. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 1983. ISBN 83-221-0524-X (brož.)
Rozhovor s italským režisérem Federikem Fellinim o jeho filmech.

FILMOVÝ

Filmový smích Zeměkoule. Filmový smích. [celostátní tematický seminář]. Rychnov nad Kněžnou / grafická úprava a technická redakce Jan Tydlitát. – 1. vyd. – Rychnov nad Kněžnou: Filmový klub Rychnov nad Kněžnou, 1995. – 35 s.: čb. fot. – Spoluvyd. Národní filmový archiv Praha, Asociace českých filmových klubů Praha, Filmcentrum Hradec Králové. – K 100. výročí kinematografie. (Brož.)
Brožura věnovaná komediím a groteskám světové produkce v letech 1917 – 1975.

FORNANA, Bruno – SIGNORELLI, Angelo
František Vlácil: Bergamo Film Meeting. Bergamo 1991 / a cura di Bruno Fornana, Angelo Signorelli. – [1. vyd.] – Bergamo: CPZ – S. Paolo d'Argon, 1991 giugno. – 62 s.: čb. fot., filmografie. (Brož.)
Publikace věnovaná tvorbě Františka Vlácil. Obsahuje rozhovor s režisérem, podrobnou filmografii a fotografie z filmů.

GUIDE

Guide to the Filmland of Slovakia. – [1. vyd.] – Bratislava: GALAXY, [1993]. – Nestr.: čb. fot., filmografie. – Filmland Slowakei. – Filmcountry Slovakia. – Ve spolupráci s OSTFOND. (Brož.)
Katalog slovenských režisérů, fotografů, producentů, distributorů, zvukařů, kostymérů, asistentů a jiných filmových tvůrců ze slovenské filmové agentury Galaxy. Záznamy obsahují jméno, datum narození, adresu, telefon, fotografii a stručný přehled tvorby.

INSULA

Insula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales / coordinador Gonzalo Saenz de Buruaga; prólogo de Salvador Paniker. – [1. vyd.] – Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas – Semana de Cine Experimental, 1995. – 216 s.: čb. fot., bibliografie. – (Monografias; sv. 12). ISBN 84-00-07477-7 (brož.)

Publikace věnovaná tvorbě španělského filmového historika, teoretika a kritika, filosofa, básníka a malíře Josého Val del Omara.

KOLKER, Robert Phillip – BEICKEN, Peter
The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire / Robert Phillip Kolker, Peter Beicken. – 1. publ. – Cambridge; New York; Victoria: Cambridge University Press, 1993. – 197 s.: čb. fot., poznámky, filmografie, biografie, index. – (Cambridge Film Classics). ISBN 0-521-38064-2 (váz.)

Kniha se zabývá filmovou produkcí německého režiséra a scenáristy Wima Wenderse. Interpretuje a hodnotí jeho filmy, doplněné fotografiemi.

LATVIJAS

Latvijas kino. 1920 – 1940, Iepazīšanas = Latvian cinema 1920 – 1940. Introduction = Kino Latvij 1920 – 1940. Znakomstvo / sastādījis A. Redovičs. – [1. vyd.] – Rīga: Rīgas Kino muzejs, 1990. – 44 s.: čb. fot. (Brož.)

První publikace o historii a vývoji lotyšské kinematografie z období její nezávislosti v letech 1920 – 1940. Kniha obsahuje množství informací a fotografií, které nebyly dosud publikovány. Jsou zde také články z tisku a reklamy z tehdejších let. Poměrně obsáhlou část tvoří portréty lotyšských filmových pracovníků.

MACDONALD, Scott

Avant-Garde Film: Motion Studies / Scott MacDonald. – 1. publ., reprinted – Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1993. – 199 s.: filmografie, index, čb. fot. – (Cambridge Film Classics). ISBN 0-521-38821-X (brož.)

Kniha se zabývá experimentálními filmy, jejich historií a kritikou. Rozebírá patnáct avantgardních filmů různých režisérů (*No. 4 / Bottoms*; *Wavelength*; *Serene Velocity*; *Print Generation*; *Standard Gauge*; *Zorns Lemma*; *Riddles of the Sphinx*; *American Dreams*; *The Ties That Bind*; *From the Pole to the Equator*; *The Carriage Trade*; *Powaqqatsi*; *Naked Spaces – Living Is Round*; *Journeys from Berlin*; *The Journey*).

MAJCEN, Vjekoslav

Filmska djelatnost škole narodnog zdravlja „Andrija Štampar“: (1926 – 1960) / Vjekoslav Majcen. –

[1. vyd.] – Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1995. – 158 s.: čb. fot. a reprodukcije, bibliografije, resumé v angličtině, rejstříky. – (Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije; Sv. 1). – Hrvatska kinoteka Zagreb.

ISBN 953-6005-11-5 (brož.)

Publikace se zabývá chorvatskou filmovou produkcí z let 1926 – 1960 na téma zdraví a hygiena.

MARSILIO, Saggi

Off Hollywood: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro 11. 6. 1991 – 19. 6. 1991 / Saggi Marsilio. – 1. ed. – Venezia: Marsilio Editori, 1991 giugno. – 197 s.: tab. – (Nuovo cinema / Pesaro / collana diretta da Lino Micciché; N. 38).

ISBN 88-317-5562-5 (brož.)

Katalog mezinárodní filmové přehlídky Nuovo Cinema konané v Itálii v červnu 1991. První část rozebírá hollywoodskou filmovou produkci v 70. – 90. letech a druhá část se zabývá alternativní produkcí.

MARTINAND, Bernard

Histoire d'un studio. (80 ans de production) Rétrospective 20th Century-Fox. 1915 – 1995 / conception et programmation Bernard Martinand. – [1. vyd.] – [Paris]: Cinémathèque française, 1995. – 139 s.: čb. fot., filmografie. – Musée du cinema. – Spolupracoval Národní filmový archiv Praha.

(Brož.)

Publikace se zabývá historií hollywoodského filmového studia. Hlavní část tvoří album fotografií z osmdesáti filmů vyrobených v letech 1915 – 1995.

PLICKA, Karol

Karol Plicka: 1894 – 1987 [stálá expozice muzea]. Blatnice. Slovenské národné múzeum Národopisné múzeum, Martin / preface Ludvík Baran, Marcel Deyl, Ľuba Sýkorová; zostavila Ľuba Sýkorová. – 1. vyd. – Martin: Slovenské národné múzeum – Národopisné múzeum, 1989. – Nestr.: 94 čb. fot. a reprodukcije, biografie, bibliografie.

(Brož.)

Katalog výstavy českého fotografa, kameramana, režiséra, etnografa a hudebního vědce Karla Plicky. Publikace se vztahuje ke stálé expozici Muzea Karla Plicky v Blatnici. Obsahuje především Plickovy černobílé umělecké fotografie.

ROČENKA

Ročenka České televize / redaktoři Katarína Bílková, Vít Šnábl. – [1. vyd.] – [Praha]: Česká televize, 1995. – 2 sv. – Vydala Česká televize – styk s veřejností tiskové a informační středisko.

(Brož.)

Dvousvazková publikace obsahuje informace o struktuře ČT, charakteristiku jednotlivých redakcí, producentů center a studií a údaje o jejich produkci.

SCREEN

Screen International EuroGuide: Definitive Guide to Film, Television and Video in Europe. 1995 / editor, introduction Oscar Moore. – [1. vyd.] – London: EMAP Media, [1995]. – 390 s.: čb. a barev. fot. a obr., mapa, rejstřík společností. – EMAP Business Publication.

(Brož.)

Mezinárodní filmová ročenka za rok 1995. Zahrnuje statistické údaje jednotlivých států (včetně České republiky), žebříček deseti nejúspěšnějších filmů a adresy distributorů, producentů, filmových a televizních studií, laboratoří, společností, organizací, škol, archivů, knihoven, agentur aj.

SCHONBERG, Michal

Rozhovory s Voskocem / Michal Schonberg; doslov Vladimír Just. – 1. vyd – Praha: Blízká setkání, 1995. – 163 s.: čb. fot.

ISBN 80-901731-1-X (váz.)

Kniha obsahuje záznam rozhovorů s Jiřím Voskocem, které pořídil český exilový autor při své práci na monografii o Osvobozeném divadle.

TAUSSIG, Pavel

Filmový smiech Milana Lasicu a Júliusa Satinského. Filmový smích [celostátní tematický seminář]. Rychnov nad Kněžnou / Pavel Taussig; grafická úprava a technická redakce Jan Tydlitát. – 1. vyd. – Rychnov nad Kněžnou: Filmový klub Rychnov nad Kněžnou, 1994. – 39 s.: čb. fot. – Spoluvydavatelé: Národní filmový archiv Praha, Asociace českých filmových klubů Praha, Slovenský filmový ústav – Národné inematografické centrum Bratislava, Asociácia slovenských filmových klubov Bratislava, Filmcentrum Hradec Králové, Okresní úřad, Státní okresní archiv

a Městský úřad Rychnov nad Kněžnou.

(Brož.)

Rozhovor slovenských herců a humoristů Milana Lasici a Júliusa Satinského o filmu. Publikace obsahuje kritiky a recenze na jejich tvorbu, uveřejněné v českých a slovenských časopisech, stručný přehled tvorby, dosažených ocenění a seznam komentářů a dialogů. Brožura je doplněna fotografiemi z filmů a představení a vyšla u příležitosti filmového semináře v Rychnově nad Kněžnou.

TLA

TLA Film & Video Guide. 1992 – 1993. – [1. vyd.] – Philadelphia: TLA Video Management, 1991. – 336 s.: čb. fot., il. a reprodu., rejstřík filmů. ISBN 1-880707-00-4 (brož.)

Filmová ročenka z let 1992 – 1993 obsahuje filmografii mezinárodní filmové produkce od vzniku filmu do roku 1993 a přehled filmové literatury. Filmy jsou řazeny podle žánrů a podle států, uvnitř pak abecedně. Zvláště vyčleněna je kapitola Hollywoodských klasických filmů, muzikálů a filmových hvězd, nejlepších světových filmů, režisérů a filmových hvězd, a dále je vyčleněna americká komedie, drama a nezávislé filmy. Filmografie obsahuje základní technické údaje a stručnou obsahovou charakteristiku filmu. Některá hesla jsou doplněna fotografií z filmu.

VARIETY

Variety's: Film Reviews. 1993 – 1994. Volume 23. – [1. vyd.] – New Jersey: R. R. Bowker, 1995. – Nestr., rejstřík.

ISBN 0-8352-3577-7 (váz.)

Kniha obsahuje filmové recenze publikované ve Varietách v letech 1993 – 1994.

VARIETY

Variety: International Film Guide. 1995 / editor Peter Cowie; consulting editor Derek Elley; assistant editor Steve Pemberton. – [1. vyd.] – London: Hamlyn, 1966 – 1996; Hollywood: Samuel French Trade, 1994. – 448 s.: čb. a barev. fot. a obr., rejstřík.

ISBN 0-600-58516-6 (brož.)

Mezinárodní filmová ročenka obsahuje údaje o světové filmové produkci v roce 1995, kontaktní adresy, biografie tvůrců, informace o cenách, školách, knihkupectvích, časopisech atd.

Příloha

Česká nová vlna – článková bibliografie

Tato výběrová článková bibliografie byla původně připravena pro sborník vydaný u příležitosti přehlídky filmů československé nové vlny v Turínu v listopadu 1994. Uspořadatelé objemného sborníku (viz jeho recenzi od Francesca Pitassia v tomto čísle *Iluminace*) však od jejího zařazení upustili, proto ji otiskujeme zde. Výběr článků se – analogicky s koncepcí turínské přehlídky – zaměřuje na nejmladší filmařskou generaci šedesátých let, excerpována byla především periodika filmová a dále některé stěžejní časopisy širšího kulturního záběru.

R e d a k c e

VŠEOBECNÉ

- AJL: *Hledání souřadnic*. – Literární noviny 15, 12. 2. 1966, č. 7, s. 6 – 7 [beseda s M. Formanem, P. Juráčkem, J. Jirešem, E. Schormem, O. Vávrou, J. Kadárem, E. Klosem, L. Helgem a J. Krejčíkem].
- BARTOŠEK, Tomáš: *60. léta – Jaká byla?* – Film a doba 37, 1991, č. 3, s. 184 – 186.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka: *Kdo je kdo – 40 profilů čs. nové vlny*. – Film a doba 10, 1964, č. 11, s. 588 – 591.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka: *Kdo je kdo – 40 profilů čs. nové vlny*. – Film a doba 10, 1964, č. 12, s. 639 – 645.
- BENEŠOVÁ, Marie – PONDĚLÍČEK, Ivo – SVITÁK, Ivan – ŠTÁBLA, Zdeněk: *Rezultáty z práce Filmový hrdina ve filmech československé nové vlny*. – Film a doba 12, 1966, č. 12, s. 619 – 621.
- BOČEK, Jaroslav: *Jaký je vlastně náš film?* – Kulturní tvorba 2, 2. 7. 1964, č. 27, s. 3 – 4.
- BOČEK, Jaroslav: *Tradice předválečného filmu a poválečná československá kinematografie*. – Film a doba 12, 1966, č. 7, s. 344 – 353.
- BOČEK, Jaroslav: *Nová vlna z odstupu*. – Film a doba 12, 1966, č. 12, s. 622 – 635.
- BOR, Vladimír: *Retrospektiva*. – Film a doba 35, 1989, č. 10, s. 540 – 542.
- BRŮŽEK, Miloslav: *Co se děje s naším filmem?* – Literární noviny 16, 7. 10. 1967, č. 40, s. 1, 8.
- BYSTROV, Vladimír: *Zpráva o slavnosti a hostech*. – Mladý svět 7, 1965, č. 45, s. 6 – 7.
- CIGÁNEK, Jan: *Zdivočelý svět lidských věcí*. – Film a doba 10, 1964, č. 10, s. 540 – 543.
- Co napsal Jiří Purš Janu Fojtíkovi*. – Scéna 15, 13. 6. 1990, č. 12, s. 14.
- Československý film v zrcadle světové kritiky. – Film a doba 14, 1968, č. 11, s. 566 – 573.
- Československý film v zrcadle světové kritiky. – Film a doba 14, 1968, č. 12, s. 650 – 658.
- DVOŘÁK, Jan: *Tvar. Několik slov o stylu*. – Film a doba 13, 1967, č. 11, s. 564 – 566.
- DVOŘÁK, Jan: *Literární inspirace*. – Film a doba 14, 1968, č. 4, s. 202 – 205.
- DVOŘÁK, Jan: *Filmové proměny 1 – Úskalí záznamu*. – Film a doba 14, 1969, č. 8, s. 444.
- DVOŘÁK, Jan: *Filmové proměny 4 – Návraty v čase*. – Film a doba 15, 1969, č. 10, s. 558 – 559.
- DVOŘÁK, Jan: *Filmové proměny 5 – Vliv dokumentu na pravdu příběhu*. – Film a doba 15, 1969, č. 11, s. 609.
- EFFENBERGER, Vratislav: *Obraz člověka v českém filmu*. – Film a doba 14, 1968, č. 7, s. 345 – 351.
- FIALA, Miloš: *Jaro československého filmu*. – Film a doba 9, 1963, č. 6, s. 281 – 287.
- FIALA, Miloš: *Jak jsme na tom se „zázrakem“?* – Rudé právo 48, 29. 2. 1968, č. 59, s. 5.
- FIALA, Miloš: *Ohlédnutí za českým filmem*. – Film a doba 15, 1969, č. 8, s. 398 – 405.
- FRANCL, Gustav: *Jak se daří československému filmu*. – FTN 1, 4. 10. 1967, č. 7, s. 3.
- FUCHS, Aleš: *Mladé hledání*. – Film a doba 8, 1962, č. 5, s. 293 – 298.
- Generace 63 vyplňuje dotazník*. – Kulturní tvorba 2, 13. 2. 1964, č. 7, s. 4.
- GOLDSCHIEDER, František: *Z letopisů neradostných let I*. – Kino 45, 1990, č. 10, s. 7.

- GOLDSCHIEDER, František: *Z letopisů neradostných let II.* – Kino 45, 1990, č. 11, s. 7.
- GOLDSCHIEDER, František: *Z letopisů neradostných let III.* – Kino 45, 1990, č. 12, s. 7.
- GOLDSCHIEDER, František: *Z letopisů neradostných let IV.* – Kino 45, 1990, č. 13, s. 7.
- HEPNEROVÁ, Eva: *Lino Micciché – Generace bez pomníků.* – Film a doba 12, 1966, č. 4, s. 215.
- HORÁK, Jiří: *Hrabalova próza a film.* – Film a doba 12, 1966, č. 5, s. 265 – 270.
- HOŘEJŠÍ, Jan: *O těch mladých... a také o autentickém filmu.* – DFN 8, 25. 11. 1964, č. 7, s. 6 [o J. Špátovi].
- Hovoříme o přítomném čase.* – Film a doba 12, 1966, č. 2, s. 93 – 99.
- HRBAS, Jiří: *V socialistickém duchu.* – Film a doba 17, 1971, č. 10, s. 515 – 527.
- CHYTILOVÁ, Věra: *Vůle myslet.* – FTN 2, 15. 5. 1968, č. 10, s. 1.
- JANOUSEK, Jiří: *Antropologické aspekty herectví v novém filmu.* – Film a doba 13, 1967, č. 5, s. 262 – 265.
- JANOUSEK, Jiří: *Bilance epochy.* – Mladý svět 10, 1968, č. 33, s. 22 – 23.
- JAROŠ, Jan: *Ohlédnutí 1.* – Film a doba 36, 1990, č. 1, s. 23 – 26.
- JAROŠ, Jan: *Ohlédnutí 2.* – Film a doba 36, 1990, č. 2, s. 72 – 76.
- JIREŠ, Jaromil – FORMAN, Miloš: *Vlna pravdy ve filmu.* – Film a doba 11, 1965, č. 8, s. 412 – 413.
- JIREŠ, Jaromil: *Co je „nový film“?* – Film a doba 13, 1967, č. 6, s. 284 – 288.
- JIREŠ, Jaromil: *Závan let padesátých. Téma „volant dějin“.* – FTN 3, 30. 4. 1969, č. 9, s. 3.
- JURÁČEK, Pavel: *Jsou chvíle...* – Film a doba 10, 1964, č. 8, s. 393 – 394.
- JURÁČEK, Pavel: *Poznámky na okraj.* – Film a doba 35, 1989, č. 8, s. 461 – 463.
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Kontexty nového československého filmu.* – Film a doba 13, 1967, č. 8, s. 396 – 397.
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Made in ČSSR – roky šedesáté.* – Film a divadlo 13, 1969, č. 12, s. 11.
- KRUMBACHOVÁ, Ester: *O jednom latinském úsloví.* – FTN 2, 30. 10. 1968, č. 21, s. 3.
- KRUMBACHOVÁ, Ester: *O získávání vědomostí.* – FTN 2, 27. 11. 1968, č. 23, s. 3.
- KRUMBACHOVÁ, Ester: *Po způsobu poutníků.* – FTN 2, 27. 12. 1968, č. 25 – 26, s. 6.
- KUDRNOVÁ, Věra: *Vlna pravdy ve filmu.* – Film a doba 11, 1965, č. 8, s. 410 – 412.
- KUČERA, Jan: *Krise historického filmu?* – Film a doba 15, 1969, č. 8, s. 430 – 436.
- KUČERA, Jan: *Film mezi dramatem a epikou.* – Film a doba 16, 1970, č. 8, s. 398 – 403.
- LIEHM, A. J.: *Pár docela obyčejných věcí.* – Film a doba 11, 1965, č. 11, s. 598 – 601.
- MÁŠA, Antonín: *Jsou jistoty...* – Film a doba 10, 1964, č. 12, s. 617 – 618.
- MÁŠA, Antonín: *Závan let padesátých. Téma „generační alibismus“.* – FTN 3, 30. 4. 1969, č. 9, s. 1, 3.
- MEL: *Texty mají své osudy... aneb Prognóza Pavla Juráčka.* – Scéna 14, 30. 10. 1989, č. 21 – 22, s. 7.
- MĚŠTAN, Vojtěch: *Hrabal a postavy z libeňské periferie.* – DFN 8, 3. 2. 1965, č. 13, s. 4 – 5.
- Napsali o nás „Jak se to dělá“.* – FTN 3, 23. 1. 1969, č. 2, s. 4 – 5.
- NĚMEC, Jan: *Francouzské poznámky.* – Film a doba 11, 1965, č. 1, s. 32 – 34.
- NĚMEC, Jan: *Vážení přátelé, ...* – FTN 1, 18. 10. 1967, č. 8, s. 1.
- NĚMEC, Jan: *Vážení přátelé, ...* – FTN 1, 1. 11. 1967, č. 9, s. 1.
- NĚMEC, Jan: *Vážení přátelé, ...* – FTN 1, 29. 11. 1967, č. 11, s. 1.
- NĚMEC, Jan: *Vážení přátelé, ...* – FTN 1, 13. 12. 1967, č. 12, s. 1.
- NĚMEC, Jan: *Vážení přátelé, ...* – FTN 1, 28. 12. 1967, č. 13, s. 1.
- NĚMEC, Jan: *Za ryzí film.* – Film a doba 14, 1968, č. 1, s. 158 – 159.
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Mezi nadějí a cílem.* – Film a doba 9, 1963, č. 12, s. 617 – 621.
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Mýty kolem nás.* – DFN 9, 1. 12. 1965, č. 7, s. 1, 5.
- NOVOTNÁ, Drahomíra – JIREŠ, Jaromil – JURÁČEK, Pavel – BOČAN, Hynek – PASSER, Ivan – FORMAN, Miloš – VÁŇA, Otakar: *Kdo kým pohrdá...* – DFN 9, 15. 6. 1966, č. 24, s. 1, 4 – 5 [beseda].
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Mezi... jenže mezi čím?* – FTN 2, 27. 12. 1968, č. 25 – 26, s. 3.
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Široké srdce Šebora – Bora.* – FTN 3, 9. 7. 1969, č. 14 – 15, s. 6.
- Nový československý film. Fenomén a jeho problémy.* – Film a doba 14, 1968, č. 6, s. 284 – 293.
- O filmové dramaturgii.* – DFN 9, 3. 11. 1965, č. 5, s. 1, 3.
- POPOVÁ, Věra: *Vítězové z Mannheimu.* – Film a doba 10, 1964, č. 12, s. 658 – 659.
- PŘÁDNÁ, Stanislava: *Síla pravdivosti a hranice možností nehereckého fenoménu. K problematice neherectví v českých filmech Miloše Formana.* – Film a doba 37, 1991, č. 2, s. 66 – 72.
- PURŠ, Jiří: *Naše úkoly a cíle.* – Film a doba 17, 1971, č. 6, s. 289 – 291.
- SOELDNER, Ivan: *No ne, co to?* – Host do domu 10, 1963, č. 9, s. 380.

- SOELDNER, Ivan: *Plocha pro experiment*. – Kulturní tvorba 1, 29. 8. 1963, č. 35, s. 6.
- SOELDNER, Ivan: *Jak se... dělá zázrak*. – Plamen 7, 1965, č. 12, s. 120 – 124.
- SVITÁK, Ivan: *Myslíci film*. – Film a doba 10, 1964, č. 3, s. 131 – 134.
- SVITÁK, Ivan: *Hrdinové odcizení (Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny)*. – Film a doba 13, 1967, č. 2, s. 60 – 67.
- ŠMÍDOVÁ, Eva: *Co nevyřešila Volná tribuna*. – Film a doba 10, č. 6, 1964, s. 319 – 321.
- ŠRYCH, Josef: *Zvoní umíráček čs. filmu?* – FTN 2, 21. 2. 1968, č. 4, s. 4.
- ŠVANDA, Pavel: *Film pravda a náš divák*. – Film a doba 11, 1965, č. 1, s. 26 – 31.
- TRAPL, Vojtěch: *Mluvit vlastní řečí*. – Kulturní tvorba 2, 21. 5. 1964, č. 21, s. 4.
- VÁŇA, Otakar: *Příčiny – výsledky – předpoklady*. – Divadelní noviny 7, 2. 10. 1963, č. 3, s. 6.
- WOLLNEROVÁ, Senta: *Neoprávněné uspokojení? Nad českou dokumentaristikou*. – FTN 2, 11. 12. 1968, č. 24, s. 3.
- ZVONÍČEK, Stanislav: *Ano a ne. O nové vlně v našem filmu*. – Tvorba 7. 4. 1971, č. 14, s. 10.
- ŽALMAN, Jan: *K problémům československé filmové moderny*. – Film a doba 10, 1964, č. 5, s. 230 – 239.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československé kinematografie*. – Film a doba 36, 1990, č. 3, s. 138 – 146.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film II*. – Film a doba 36, č. 4, 1990, s. 194 – 204.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film III*. – Film a doba 36, 1990, č. 5, s. 260 – 269.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film IV*. – Film a doba 36, 1990, č. 6, s. 316 – 325.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film V*. – Film a doba 36, 1990, č. 7, s. 385 – 394.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film VI*. – Film a doba 36, 1990, č. 8, s. 438 – 445.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film VII*. – Film a doba 36, 1990, č. 9, s. 496 – 503.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film VIII*. – Film a doba 36, 1990, č. 10, s. 551 – 560.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film IX*. – Film a doba 36, 1990, č. 11, s. 615 – 623.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film X*. – Film a doba 36, 1990, č. 12, s. 672 – 681.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. – Film a doba 37, 1991, č. 3, s. 132 – 139.

SCÉNÁŘE

- AŠKENAZY, Ludvík – JIREŠ, Jaromil: *Křik. Literární scénář*. – Film a doba 9, 1963, č. 8, s. 406 – 413.
- FORMAN, Miloš – PASSER, Ivan: *Konkurs. Literární scénář*. – Film a doba 9, 1963, č. 5, s. 258 – 263.
- FORMAN, Miloš – PASSER, Ivan – PAPOUŠEK, Jaroslav: *Hoří, má panenko. Výňatek ze scénáře*. – Film a doba 13, 1967, č. 10, s. 516 – 529.
- CHYTILOVÁ, Věra: *Výňatky z nerealizovaného scénáře napsaného v polovině šedesátých let Rajče Matylda*. – Film a doba 35, 1989, č. 6, s. 309 – 313.
- JURÁČEK, Pavel: *Konec srpna v hotelu Ozón. Filmová povídka*. – Mladý svět 7, 1965, č. 38, s. 12 – 13.
- JURÁČEK, Pavel: *Případ pro začínajícího kata. Výňatek ze scénáře*. – Film a doba 14, 1968, č. 5, s. 239 – 249.
- KANTŮRKOVÁ, Eva – SIROVÝ, Zdeněk: *Smuteční slavnost. Výňatek ze scénáře*. – Film a doba 14, 1968, č. 11, s. 574 – 583.
- KRUMBACHOVÁ, Ester – JIREŠ, Jaromil – NEZVAL, Vítězslav: *Valerie a týden divů. Literární scénář*. – Film a doba 15, 1969, č. 8, s. 406 – 417.
- MAHLER, Zdeněk – SCHORM, Evald: *Den sedmý, osmá noc. Ukázky ze scénáře*. – Film a doba 36, 1990, č. 6, s. 305 – 315.
- MÁŠA, Antonín: *Bloudění (výňatek z literárního scénáře)*. – DFN 8, 13. 10. 1964, č. 4, s. 8.
- MÁŠA, Antonín: *Hotel pro cizince. Mumraj o lásce a smrti*. – Film a doba 12, 1966, č. 12, s. 663 – 668.
- NĚMEC, Jan: *Mokrý sníh. Filmová povídka*. – Film a doba 12, 1966, č. 4, s. 184 – 199.
- PAPOUŠEK, Jaroslav: *Nejkrásnější věk. Výňatek ze scénáře*. – Film a doba 14, 1968, č. 8, s. 406 – 411.
- PAPOUŠEK, Jaroslav: *Ecce homo Homolka. Výňatek ze scénáře*. – Film a doba 15, 1969, č. 11, s. 574 – 589.
- SCHORM, Evald – MÁŠA, Antonín: *Odvahu pro všední den. Výňatek ze scénáře*. – Film a doba 10, 1964, č. 4, s. 184 – 187.
- VACHEK, Karel: *Kdo bude hlídat hlídače. Literární scénář*. – Film a doba 14, 1968, č. 6, s. 294 – 305.

O TVŮRČÍCH

- AJL: *O našem filmu pro změnu optimističtější.* – Literární noviny 11, 8. 12. 1962, č. 49, s. 8 [rozhovor s V. Chytilovou].
- AJL: *Slovo má Ester Krumbachová.* – Literární noviny 15, 10. 12. 1966, č. 50, s. 3, 6 – 7 [rozhovor].
- AJL: *Jiří Menzel je slavný.* – FTN 2, 12. 6. 1968, č. 12, s. 1, 8 [rozhovor].
- AJL: *Jan Němec je slavný.* – FTN 2, 7. 8. 1968, č. 16, s. 1, 8 [rozhovor].
- AJL: *Jaromil Jireš je slavný.* – FTN 2, 18. 9. 1968, č. 18, s. 3 [rozhovor].
- AJL: *Pavel Juráček je slavný.* – FTN 2, 11. 12. 1968, č. 24, s. 1, 8 [rozhovor].
- AJL: *Jaroslav Papoušek je slavný.* – FTN 3, 5. 3. 1969, č. 5, s. 1, 3 [rozhovor].
- AJL: *Jan Schmidt je slavný.* – FTN 3, 17. 9. 1969, č. 17, s. 1, 8 [rozhovor].
- AJL: *Ivan Passer je slavný.* – FTN 3, 9. 1. 1969, č. 1, s. 1, 8 [rozhovor].
- AJL: *Miloš Forman je slavný.* – FTN 3, 23. 1. 1969, č. 2, s. 1, 8 [rozhovor].
- ajl –: *Pavel Juráček – In memoriam.* – Listy (Řím), 1989, č. 4, s. 88 – 90 [rozhovor].
- Antonín Máša. – DFN 9, 12. 1. 1966, č. 11, s. 4.
- B. Š.: *Evald Schorm – tentokrát ne o hraném filmu.* – Záběr 1, 13. 1. 1968, č. 1, s. 3, 6 [rozhovor].
- BERNARD, Jan: *Evald Schorm v českém filmu.* – Scéna 14, 30. 1. 1989, č. 2, s. 7 – 8.
- BOČEK, Jaroslav: *Vstup Miloše Formana.* – Kulturní tvorba 2, 5. 3. 1964, č. 10, s. 4.
- BOČEK, Jaroslav: *Podobenství Věry Chytilové.* – Film a doba 12, 1966, č. 11, s. 566 – 571.
- BOR, Vladimír: *Formanovský film a některé předsudky.* – Film a doba 13, 1967, č. 1, s. 49 – 50.
- BOŠEK, Pavel: *Můj život na celulóze.* – Kino 20, 21. 10. 1965, č. 21, s. 8 – 9.
- BRANKO, Pavol: *O pozadí „zázraku“.* – Kulturní život 21, 10. 6. 1966, č. 24, s. 8 [rozhovor s J. Němcem].
- BRANKO, Pavol: *Zrcadlení?* – Film a doba 12, 1966, č. 9, s. 468 – 470 [rozhovor s E. Schormem].
- BRANKO, Pavol: *Od reprodukce k esenci.* – Kulturní život 22, 20. 10. 1967, č. 42, s. 9 [rozhovor s V. Chytilovou].
- BROŽ, Martin: *O Démantech noci s Janem Němcem.* – Film a doba 10, 1964, č. 7, s. 364 – 366 [rozhovor].
- BYSTROV, Vladimír: *O kameramanu Janu Čuříkovi – Jan Čuřík o své práci.* – Kino 18, 11. 4. 1963, č. 8, s. 3 – 4 [rozhovor].
- BYSTROV, Vladimír: *Ide iba o Vieru Chytilovou?* – Film a divadlo 7, 1963, č. 10, s. 5, 12.
- BYSTROV, Vladimír: *Jeho druhý film.* – Květy 18, 1968, č. 12, s. 52 [rozhovor s J. Menzlem].
- BYSTROV, Vladimír: *Náš rozhovor s Janem Němcem.* – Květy 19, 1969, č. 6, s. 54 [rozhovor].
- CIESLAR, Jiří: *Co ze mne zbývá.* – Literární noviny 1, 2. 8. 1990, s. 6 [o tvorbě P. Juráčka].
- DANÍČKOVÁ, Sylva: *Střihač.* – Kino 18, 23. 5. 1963, č. 11, s. 3. [rozhovor s M. Hájkem].
- DVOŘÁK, Jan: *Vyprávění anekdotické.* – Film a doba 13, 1967, č. 1, s. 18 – 19 [o J. Menzlovi].
- EFFENBERGER, Vratislav – SVOBODA, Jan: *Státem řízený „underground“.* – Film a doba 15, 1969, č. 5, s. 278 [o K. Vachkovi].
- Evald Schorm.* – DFN 9, 8. 9. 1965, č. 1, s. 5.
- FIALA, Miloš: *Mít rád lidi.* – Rudé právo 47, 25. 4. 1967, č. 114, s. 5 [rozhovor s J. Menzlem].
- fik: *Ten tvůj popletený život stál za to, Pavle Juráčku.* – Kino 45, 30. 1. 1990, č. 2, s. 3 – 4.
- FIKEJZ, Miloš: *Pokus o inventuru minulosti s Antonínem Mášou.* – Kino 45, 8. 5. 1990, č. 9, s. 3, 5 [rozhovor].
- FIKEJZ, Miloš – VRANOVSKÁ Zuzana: *Causa Pavel Juráček.* – Reflex 2, 2. 1. 1991, č. 1, s. 42 – 44.
- FILÍPKOVÁ, Miroslava: *Kudy chodí perličkař.* – Kino 19, 27. 8. 1964, č. 17, s. 2 – 3 [rozhovor s B. Hrabalem].
- FILÍPKOVÁ, Miroslava: *Ester Krumbachová.* – Mladý svět 10, 1968, č. 47, s. 24 – 25 [rozhovor].
- Forman – Benátky. Kritika.* – Film a doba 11, 1965, č. 12, s. 670 – 671.
- FORMAN, Miloš – PASSER, Ivan: *Kdyby ty muziky nebyly!* – Kino 18, 21. 11. 1963, č. 24, s. 8 – 9 [rozhovor].
- FRIEDRICHOVÁ, Eva: *Vrahové nemají paměť.* – FTN 2, 10. 7. 1968, č. 14, s. 1 [rozhovor s J. Jirešem].
- FTN: *Evald Schorm je slavný.* – FTN 1, 15. 11. 1967, č. 10, s. 1, 8 [rozhovor].
- FTN: *Miloš Forman je slavný.* – FTN 1, 11. 7. 1967, č. 1, s. 1, 6 [rozhovor].
- FTN: *Věra Chytilová je slavná.* – FTN 1, 4. 10. 1967, č. 7, s. 1, 8 [rozhovor].
- FTN: *Jaroslav Kučera je slavný.* – FTN 2, 24. 1. 1968, č. 2, s. 1, 3 [rozhovor].

- FUCHS, Aleš: *Chytilová – Ano!* – Divadelní noviny 6, 1963, č. 20, s. 5 [profil V. Chytilové].
- HALADA, Andrej: *Točit podle veršů.* – Kinorevue 1, 16. 9. 1991, č. 19, s. 13 [rozhovor s J. Šofrem].
- HEJČOVÁ, Helena: *Miloš Forman: Měl jsem kliku na lidi.* – Kino 45, 25. 9. 1990, č. 20, s. 3 [rozhovor].
- HEPNEROVÁ, Eva: *Návrat ztraceného syna aneb Mít odvalu hledat.* – Kino 21, 29. 12. 1966, č. 26, s. 2 – 3 [rozhovor s E. Schormem].
- HOFMANOVÁ, Libuše: *Bloudění a jistoty (Hovoříme s Antonínem Mášou).* – DFN 8, 13. 10. 1964, č. 4, s. 7 – 8 [rozhovor].
- HOFMANOVÁ, Libuše: *Člověk v tolika podobách... S Ester Krumbachovou o filmovém kostýmu.* – DFN 9, 26. 1. 1966, č. 12, s. 7 – 8 [rozhovor].
- HOFMANOVÁ, Libuše: *Jiří Menzel – Všechno má svůj čas.* – Záběr 1, 4. 5. 1968, č. 9, s. 8 [rozhovor].
- HOFMANOVÁ, Libuše: *Správný autor má dopsat scénář a zemřít. Rozhovor s Václavem Šaškem.* – Film a doba 44, 1989, č. 1, s. 6 – 12 [rozhovor].
- HUMPLÍK, Alois: *Mučedníci lásky. Filmový šanson režiséra Jana Němce.* – Kino 21, 8. 10. 1966, č. 20, s. 2 – 3 [rozhovor s J. Němcem].
- HVÍŽDALA, Karel: *Papoušek a Homolkovic rodina.* – Kino 25, 5. 3. 1970, č. 5, s. 2 – 3 [rozhovor s J. Papouškem].
- JANOUSEK, Jiří: *Věřit v sílu pravdy.* – Film a doba 10, 1964, č. 6, s. 284 – 286 [rozhovor s J. Jirešem].
- JANOUSEK, Jiří: *Formanův způsob.* – Film a doba 12, 1966, č. 11, s. 580 – 583.
- JANOUSEK, Jiří: *Mučedník puberty.* – Mladý svět 8, 1966, č. 47, s. 8 – 9 [rozhovor s J. Němcem].
- JANOUSEK, Jiří: *Svět Jana Němce.* – Film a doba 14, 1968, č. 5, s. 256 – 258.
- Jaromil Jireš. – DFN 9, 1. 12. 1965, č. 7, s. 4.
- JAROŠ, Jan: *Pavel Juráček.* – Film a doba 35, 1989, č. 8, s. 460 – 461 [nekrolog].
- Jiří Menzel. – DFN 9, 6. 10. 1965, č. 3, s. 4.
- KAPEK, Ladislav: *Každý mladý muž.* – Kino 20, 4. 11. 1965, č. 22, s. 4 – 5 [rozhovor s P. Juráčkem].
- KAPEK, Ladislav: *Rozmluva o kytkách.* – Kino 21, 11. 8. 1966, č. 16, s. 8 – 9 [rozhovor s V. Chytilovou].
- KAPEK, Ladislav: *V legraci člověk víc snese.* – Kino 22, 20. 4. 1967, č. 8, s. 2 – 3 [rozhovor s H. Bočanem, V. Páralem, J. Somrem a D. Kolářovou o filmu *Soukromá vichřice*].
- KLIMENT, Jan: *Miloš Forman byl...* – Kulturní tvorba 5, 4. 5. 1967, č. 18, s. 4.
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Neznám opravdový čin, který by nebyl riskantní.* – Film a doba 9, 1963, č. 1, s. 40 – 44 [rozhovor s V. Chytilovou].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Více důvěry mládeži. Hovoříme s Milošem Formanem.* – Film a doba 9, 1963, č. 8, s. 424 – 426 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *U kamery Jan Čuřtk.* – Film a doba 10, 1964, č. 1, s. 42 – 43 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Náhody Ivana Passera.* – Film a doba 13, 1967, č. 3, s. 144 – 149 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *K zařazení Hynka Bočana.* – Film a doba 13, 1967, č. 4, s. 202 – 207 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *S Antonínem Mášou o poetice Hotelu pro cizince.* – Film a doba 13, 1967, č. 6, s. 306 – 313 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *S Jurajem Herzem o začátcích cesty.* – Film a doba 13, 1967, č. 7, s. 374 – 378 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Dvě hodiny s Milošem Formanem.* – Film a doba 14, 1968, č. 8, s. 399 – 405 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Zářijový rozhovor s Antonínem Mášou.* – Film a doba 14, 1968, č. 12, s. 647 – 649 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Předlednové Ohlédnutí.* – Film a doba 15, 1969, č. 1, s. 38 – 42 [rozhovor s A. Mášou].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Jan Schmidt – Jsem realizační typ.* – Film a doba 15, 1969, č. 6, s. 304 – 307 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *O jiném filmu s Janem Švankmajerem, Jiřím Lehovcem a Karlem Vachkem.* – Film a doba 15, 1969, č. 7, s. 360 – 370 [rozhovor].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Pro zapamatování.* – Kino 44, 17. 1. 1989, č. 2, s. 13 [nekrolog E. Schorma].
- KRATOCHVÍLOVÁ, Veronika: *Spříznění volbou.* – Kino 45, 5. 1. 1990, č. 1, s. 3 [rozhovor s K. Vachkem].
- LEVY, Alan: *Příteli, pozor na háček pod vnadidlem.* – Mladý svět 9, 1967, č. 5, s. 10 [o M. Formanovi].

- LIEHM, A. J.: *Žádný strach o Jiřího Menzela*. – Film a doba 13, 1967, č. 1, s. 12 – 18.
- LIEHM, J. A.: *Jiný a přece z nich*. – Film a doba 13, 1967, č. 2, s. 94 – 97 [o J. Schmidtovi].
- LIEHM, A. J.: *Znepokojení aneb Kde je ta mez?* – Film a doba 13, 1967, č. 3, s. 138 – 141 [o E. Schormovi].
- LIEHM, A. J.: *Pro diváka a pro kritiku*. – Film a doba 13, 1967, č. 8, s. 423 – 430 [o J. Herzovi].
- LIEHM, A. J.: *Schorm a Bočan*. – Film a doba 13, 1967, č. 12, s. 638 – 642.
- LUDVÍKOVÁ, V.: *Nejmladší za kamerou*. – Kino 21, 15. 12. 1966, č. 25, s. 2 – 3 [rozhovory s kameramany J. Šofrem, F. Uldrichem, I. Šlapetou, A. Barlou].
- MÁŠA, Antonín: *Každý den... odvahu*. – Kino 19, 22. 10. 1964, č. 21, s. 6 – 7 [rozhovor].
- MÁŠA, Antonín: *Bloudění v otázkách*. – Kino 20, 9. 9. 1965, č. 18, s. 2 – 3 [rozhovor].
- MĚŠTAN, Vojtěch: *Čtvrtý den pana Papouška. Poslední z Formanova týmu*. – Záběr 1, 27. 7. 1968, č. 15, s. 8 [rozhovor].
- MORAVCOVÁ, Kateřina: *O lidské investici dokumentaristy*. – DFN 9, 23. 2. 1966, č. 14 – 15, s. 12 [o J. Špátovi].
- MORAVCOVÁ, Kateřina: *Pravidla hry Jana Švankmajera*. – Kino 22, 30. 11. 1967, č. 24, s. 16 [rozhovor].
- MOTL, Tomáš: *Rozpárán perforací. Rozhovor s kameramanem Miroslavem Ondříčkem*. – Film a doba 35, 1989, č. 10, s. 542 – 547.
- MOTL, Tomáš: *Když se buldok zakousne*. – Reflex 1990, č. 24, s. 30 – 35 [o tvorbě M. Formana].
- NEFF, Ondřej: *Film – Dvojitý debut Jiřího Menzela*. – Kulturní tvorba 4, 17. 2. 1966, č. 7, s. 12.
- NĚMEC, Jan – KOPANĚVOVÁ, Galina: *Dialog*. – Film a doba 12, 1966, č. 4, s. 180 – 183.
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Tak či onak – nejen o lásce*. – DFN 8, 12. 5. 1965, č. 21 – 22, s. 8 [o M. Formanovi].
- O filmové hudbě se Svatoplukem Havelkou*. – Kino 18, 1. 8. 1963, č. 16, s. 3 [rozhovor].
- PACOVSKÝ, Jaroslav: *Hvězdy školou povinné. Ewald Schorm s pěti holkama na krku*. – Mladý svět 9, 1967, č. 46, s. 10. [rozhovor].
- PEK, Sláva: *Případ pro začínajícího kata. O světě Pavla Juráčka*. – Kino 24, 1. 5. 1969, č. 9, s. 2 – 3 [rozhovor s P. Juráčkem].
- PEKÁREK, Jiří: *Březenový rozhovor s režisérem Švankmajerem*. – Záběr 2, 22. 3. 1969, č. 6, s. 4.
- PILÁTOVÁ, Agáta: *Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu – a „Děmantech noci“*. – Kino 19, 13. 2. 1964, č. 3, s. 2 – 3.
- PIROUTKOVÁ, Radka: *Da capo al fine. Rozhovor s kameramanem a příležitostným klavíristou Ivanem Šlapetou*. – Film a doba 35, 1989, č. 9, s. 486 – 491 [rozhovor].
- POŠOVÁ, Kateřina: *Historia naturae. Tichý týden v domě*. – Film a doba 15, 1969, č. 9, s. 501 – 507 [o J. Švankmajerovi].
- POŠOVÁ, Kateřina: *Filmaři by měli pečovat o ekologii duší. Rozhovor s Jiřím Menzlem*. – Film a doba 37, 1991, č. 1, s. 2 – 7.
- SCHMID, Jan: *Jaký je Evald Schorm*. – FTN 2, 11. 12. 1968, č. 24, s. 4 [rozhovor].
- SOELDNER, Ivan: *Kde se vzal, tu se vzal*. – Host do domu 11, 1964, č. 4, s. 53 – 54 [o M. Formanovi].
- SOELDNER, Ivan: *Mučedník filmu Jan Němec*. – DFN 9, 29. 6. 1966, č. 25 – 26, s. 8 [rozhovor].
- SOELDNER, Ivan: *Prosím nahlas, pane Menzel*. – Film a doba 12, 1966, č. 9, s. 480 – 485.
- SOELDNER, Ivan: *Hobby Hynka Bočana*. – DFN 23, 8. 1967, č. 4, s. 4 [rozhovor].
- SOELDNER, Ivan: *How do you do, Mr. Ondříček?* – Kino 23, 16. 5. 1968, č. 10, s. 10 – 11 [rozhovor].
- SOELDNER, Ivan: *Ten třetí z Formanova týmu*. – Kino 23, 17. 10. 1968, č. 20, s. 8 – 9 [rozhovor s J. Papouškem].
- SOELDNER, Ivan: *Můj první film: Jan Vostrčil*. – Kino 25, 28. 5. 1970, č. 11, s. 13 [rozhovor].
- SOELDNER, Ivan: *Můj první film: Juraj Herz*. – Kino 25, 1. 10. 1970, č. 20, s. 12 – 13 [rozhovor].
- SVITÁK, Ivan: *Groteskní lyriky Jana Němce*. – Film a doba 14, 1968, č. 5, s. 250 – 255.
- ŠTORCHOVÁ, Michaela: *„Nic doopravdy cenného se neztratí...“* – Kino 45, 10. 4. 1990, č. 8, s. 3, 5 [rozhovor se Z. Mahlerem].
- TVRZNÍK, Jiří: *Bohumil Hrabal: Možná, že jsem reportér*. – Kino 44, 14. 3. 1989, č. 7, s. 3 [rozhovor].
- VAGADAY, Josef: *Jeden z nových*. – Film a doba 10, 1964, č. 3, s. 138 [rozhovor s P. Juráčkem].
- VAGADAY, Josef: *Jan Špáta bez kamery*. – Film a doba 10, 1964, č. 8, s. 434 – 436 [rozhovor].
- VAGADAY, Josef: *Režisér, o kterém sa hovorí*. – Film a divadlo 8, 1964, č. 11, s. 5 [o M. Formanovi].
- VORÁČ, Jiří: *Menzlový hrabalovské pohádky*. – Film a doba 38, 1992, č. 1, s. 20 – 24.

- VRAŠTIAK, Štefan: *Nechce zklamat sám sebe*. – Kino 19, 22. 10. 1964, č. 21, s. 10 – 11 [rozhovor s V. Pucholtem].
- WIENEROVÁ, Žeňa: *Jiří Menzel taky hraje nebo jen hraje?* – Kino 23, 11. 1. 1968, č. 1, s. 2 – 3 [rozhovor].
- WOLLNEROVÁ, Senta: „Zahozenej humor“ *Jaroslava Papouška*. – FTN 2, 21. 8. 1968, č. 17, s. 4 [rozhovor].
- WOLLNEROVÁ, Senta: *Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého*. – FTN 18. 9. 1968, č. 18, s. 4 [rozhovor].
- WOLLNEROVÁ, Senta: *Odsouzen ke Gulliverovi*. – FTN 3, 17. 9. 1969, č. 17, s. 1 [rozhovor s P. Juráčkem].
- Z myšlenek Evalda Schorma*. – Film a doba 35, 1989, č. 3, s. 155 – 156.
- ZAORALOVÁ, Eva: *Miloš Forman v Praze*. – Film a doba 36, 1990, č. 3, s. 124 – 128.
- ZAORALOVÁ, Eva: *Žalozpěv nad člověkem. Rozhovor se Zdeňkem Mahlerem o filmu Den sedmý, osmá noc*. – Film a doba 36, 1990, č. 6, s. 300 – 304.
- ZVONIČEK, Petr: *Případ Jana Němce (Návrat českého filmaře)*. – Kino 45, 13. 3. 1990, č. 5, s. 3, 5 [rozhovor].
- ZVONIČKOVÁ, Jana: *Ostře sledovaný film*. – Kino 21, 14. 7. 1966, č. 14, s. 12 – 13 [rozhovor s J. Menzlem].
- ZVONIČKOVÁ, Jana: *Pět holek na krku Evalda Schorma*. – Kino 22, 27. 7. 1967, č. 15, s. 6 – 7 [rozhovor].
- ZVONIČKOVÁ, Jana: *Pět holek na krku v plzeňské Moskvě*. – Film a doba 13, 1967, č. 12, s. 643 – 644 [rozhovor s E. Schormem].
- ZVONIČKOVÁ, Jana: *Ohlédnutí. Autorka a režisér o filmu*. – Film a doba 14, 1968, č. 10, s. 512 – 514 [rozhovor s A. Mášou].
- ZVONIČKOVÁ, Jana: *Doktor Škvorecký – božský interview*. – Mladý svět 11, 1969, č. 15, s. 10 [rozhovor o filmu *Farářův konec*].
- ZVONIČKOVÁ, Jana: *Jana Špáty velice krásné zaměstnání*. – Film a doba 16, 1970, č. 2, s. 92 – 94 [rozhovor].
- ZVONIČKOVÁ, Jana: *Spalovač mrtvol*. – Kino 23, 12. 12. 1968, č. 24 – 25, s. 14 – 15 [rozhovor s J. Herzem].
- ŽALMAN, Jan: *Když dva dělají totéž...* – Film a doba 15, 1969, č. 3, s. 144 – 147 [o J. Papouškovi].

O FILMECH

- ADAMEC, Oldřich: *Od Démantů noci ke Kafkovi*. – Film a doba 10, 1964, č. 7, s. 367.
- ajl: *Černý Petr*. – Literární noviny 13, 18. 4. 1964, č. 16, s. 4.
- ajl: *Postava k podpírání*. – Literární noviny 13, 7. 11. 1964, č. 45, s. 8.
- ajl: *Každý den odvahy*. – Literární noviny 14, 11. 9. 1965, č. 37, s. 11.
- ajl: *Nikdo se nebude smát*. – Literární noviny 14, 19. 2. 1966, č. 8, s. 10.
- ajl: *Bloudění*. – Literární noviny 15, 2. 4. 1966, č. 14, s. 9.
- ajl: *Intimní osvětlení*. – Literární noviny 15, 30. 4. 1966, č. 18, s. 9.
- ajl: *Každý mladý muž*. – Literární noviny 15, 25. 6. 1966, č. 26, s. 8.
- ajl: *Ostře sledované vlaky*. – Literární noviny 15, 19. 11. 1966, č. 47, s. 8.
- ajl: *Hotel pro cizince*. – Literární noviny 16, 8. 4. 1967, č. 14, s. 8.
- AJL: *Potíže s literaturou*. – FTN 3, 5. 3. 1969, č. 5, s. 5 [Žert].
- BOČEK, Jaroslav: *Zážitek*. – DFN 9, 17. 11. 1965, č. 6, s. 1, 6 [Lásky jedné plavovlásky].
- BOČEK, Jaroslav: *Ivan Passer poprvé...* – DFN 9, 23. 3. 1966, č. 17, s. 1, 6 [Intimní osvětlení].
- BOČEK, Jaroslav: *Podobenství Věry Chytilové*. – Film a doba 12, 1966, č. 11, s. 566 – 571 [Sedmikrásky].
- BOŠEK, Pavel: *Farářův konec*. – Kino 23, 31. 10. 1968, č. 21, s. 8 – 9 [reportáž z natáčení].
- DOČKAL, Jan: *Farářův konec*. – Film a doba 37, 1991, č. 1, s. 56 – 57.
- DVOŘÁK, Jan: *Několik zvláštností Farářova konce*. – Film a doba 15, 1969, č. 2, s. 86 – 88.
- FALADA, V.: *Černý Petr – 3 poslední záběry*. – Kino 19, 16. 1. 1964, č. 1, s. 4 – 5 [reportáž z natáčení a rozhovor].
- FIALA, Miloš: *O něčem jiném*. – Kino 19, 16. 1. 1964, č. 1, s. 7.
- FIALA, Miloš: *Konkurs*. – Kino 19, 27. 2. 1964, č. 4, s. 11.
- FIALA, Miloš: *Černý Petr*. – Kino 19, 7. 5. 1964, č. 9, s. 12.

- FIALA, Miloš: *Lásky jedné plavovlásky*. – Kino 19, 18. 11. 1965, č. 23, s. 7.
- FIALA, Miloš: *Hoří, má panenko*. – Kino 23, 11. 1. 1968, č. 1, s. 12.
- FIALA, Richard: *Zabitá neděle*. – Kino 45, 10. 4. 1990, č. 7, s. 15.
- FOLL, Jan: *O pověsti sboru*. – Scéna 14, 13. 3. 1989, č. 5, s. 5 [*Hoří, má panenko*].
- FRANCL, Gustav: *Finský nůž*. – Kino 20, 12. 8. 1965, č. 15, s. 7.
- FRANCL, Gustav: *Každý den odvahy*. – Kino 20, 17. 10. 1965, č. 20, s. 6.
- FRANCL, Gustav: *Filmové perličky na dně*. – DFN 9, 12. 1. 1966, č. 11, s. 5.
- FRANCL, Gustav: *Ostře sledované vlaky*. – Kino 21, 1. 12. 1966, č. 24, s. 3.
- FRANCL, Gustav: *Soukromá vichřice*. – Kino 23, 11. 1. 1968, č. 1, s. 12.
- FRANCL, Gustav: *Prostor pro umění. K filmovému přepisu Vančurova Rozmarného léta*. – Film a doba 14, 1968, č. 5, s. 259 – 263.
- FRANCL, Gustav: *Chození po laně aneb Zločin v šantánu*. – Film a doba 14, 1968, č. 12, s. 659 – 661.
- FRANCL, Gustav: *Hledání Nejkrásnějšího věku*. – FTN 3, 20. 2. 1969, č. 4, s. 4.
- FRANCL, Gustav: *Kinokritika*. – Kino 24, 3. 4. 1969, č. 7, s. 4 [*Žert a Čest a sláva*].
- FRANCL, Gustav: *Na tváři lehký žert*. – Film a doba 15, 1969, č. 4, s. 202 – 205 [*Žert*].
- GROSSOVÁ, Lída: *Hoří, pane Forman?* – Literární noviny 17, 6. 1. 1968, č. 1, s. 5.
- GROSSOVÁ, Lída: *Rozmarné léto kouzelníka Menzela*. – Literární noviny 17, 19. 4. 1968, č. 16, s. 5.
- HOFMANOVÁ, Libuše: *Tenkrát v ráji, dlouho po půlnoci*. – FTN 3, 17. 4. 1969, č. 8, s. 4 [*Ovoce stromů rajských jíme*].
- HOUDKOVÁ, Tamara: *Cizí mezi svými*. – Film a doba 35, 1989, č. 5, s. 280 – 283 [*Hoří má panenko*].
- CHYTILOVÁ, Věra: *Z režijní explikace k filmu O něčem jiném*. – Film a doba 10, 1964, č. 1, s. 32 – 33.
- CHYTILOVÁ, Věra: *Sedmikrásky*. – Film a doba 12, 1966, č. 4, s. 198 – 169 [explikace].
- JANOUSEK, Jiří: *Putování za holčičí vůní*. – Film a doba 11, 1965, č. 5, s. 272 – 277 [*Lásky jedné plavovlásky*].
- JANOUSEK, Jiří: *Perličky na dně*. – Film a doba 11, 1965, č. 9, s. 486 – 489.
- JANOUSEK, Jiří: *Zpráva o čem?* – DFN 9, 22. 9. 1965, č. 2, s. 5 [*O slavnosti a hostech*].
- JANOUSEK, Jiří: *Lásky jedné plavovlásky*. – Literární noviny 14, 27. 11. 1965, č. 48, s. 6.
- JANOUSEK, Jiří: *Mezi povely a trémou*. – DFN 9, 1966, č. 22, s. 7 [*Každý mladý muž*].
- JAROŠ, Jan: *Skřivánci na niti*. – Kino 45, 16. 1. 1990, č. 1, s. 4 – 5.
- JAROŠ, Jan: *Každému nejvyšší poctu...* – Scéna 15, 13. 6. 1990, č. 12, s. 6 – 7 [*Smuteční slavnost*].
- JAROŠ, Jan: *Odvrácená tvář žertování*. – Scéna 15, 22. 8. 1990, č. 17, s. 6 [*Žert*].
- JIREŠ, Jaromil: *Žert. Explikace*. – Film a doba 14, 1968, č. 10, s. 556 – 559.
- JURÁČEK, Pavel: *Případ pro začínajícího kata. Z explikace*. – Film a doba 14, 1968, č. 5, s. 235 – 238.
- JURÁČEK, Pavel: *O něčem jiném*. – Kino 18, 6. 6. 1963, č. 12, s. 4 – 5.
- KANTŮRKOVÁ, Eva: *O čem je ten příběh*. – FTN 3, 25. 6. 1969, č. 13, s. 4 [*Smuteční slavnost*].
- KNITL, Oldřich: *Film, ve kterém neuslyšíte zpívat Václava Neckáře*. – Kino 24, 7. 8. 1969, č. 16, s. 4 – 5 [reportáž z natáčení filmu *Skřivánci na niti*].
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Příspěvek k filosofii našeho bytí? Intimní osvětlení*. – Film a doba 12, 1966, č. 3, s. 144 – 147.
- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Metamorfóza pana Kopfrkingla*. – Film a doba 15, 1969, č. 5, s. 230 – 236 [*Spalovač mrtvol*].
- KŘÍŽ, Jiří P.: *Člověk na cestě k totální moci*. – Scéna 16, 15. 2. 1991, č. 4, s. 5 [*Spalovač mrtvol*].
- KUČERA, Jan: *Nazpět k ráji (Jaroslav Papoušek: Ecce homo Homolka)*. – Film a doba 16, 1970, č. 4, s. 192 – 199.
- KUČERA, Jan: *Eva neboli hledání. Věra Chytilová (Ovoce stromů rajských jíme...)*. – Film a doba 16, 1970, č. 7, s. 354 – 365.
- KUČERA, Jan: *Panychida za neřáda*. – Film a doba 36, 1990, č. 8, s. 459 – 465 [*Smuteční slavnost*].
- LIEHM, A. J.: *O čem*. – Film a doba 10, 1964, č. 1, s. 28 – 29 [*O něčem jiném*].
- LIEHM, A. J.: *O jednom vstupu do života*. – Film a doba 10, 1964, č. 3, s. 134 – 135 [*Černý Petr*].
- LIEHM, A. J.: *Mimořádný debut*. – DFN 8, 30. 9. 1964, č. 3, s. 6 [*Démanty noci*].
- LIEHM, A. J.: *Téma: kocovina*. – Film a doba 10, 1964, č. 12, s. 619 – 623 [*Každý den odvahy*].
- LIEHM, A. J.: *Perličky na dně*. – Kino 21, 13. 1. 1966, č. 1, s. 7.

- LIEHM, A. J.: *Otcové, synové a vojáci*. – Film a doba 12, 1966, č. 6, s. 300 – 305 [Každý mladý muž].
- LIEHM, A. J.: *Konečně Gogol*. – Film a doba 13, 1967, č. 11, s. 590 – 595 [Hoří, má panenko].
- LUKEŠ, Jan: *Strašení pro přemýšlení*. – Kino 45, 22. 5. 1990, č. 10, s. 15 [Spalovač mrtvol].
- LUKEŠ, Jan: *O smyslu destrukcí*. – Kino 45, 12. 9. 1990, č. 18, s. 15 [Žert].
- LUKEŠ, Jan: *O nepravých farářích*. – Kino 45, 4. 12. 1990, č. 24, s. 15 [Farářův konec].
- MÁŠA, Antonín – ČURÍK, Jan: *Bloudění*. – Film a doba 11, 1965, č. 9, s. 498 – 501 [explicace].
- MÁŠA, Antonín: *Ohlédnutí. Explicace*. – Film a doba 14, 1968, č. 10, s. 514.
- MENZEL, Jiří: *Ostře sledované vlaky*. – Film a doba 12, 1966, č. 6, s. 330 – 333 [explicace].
- NĚMEC, Jan: *K filmovému zpracování Kafkovy „Proměny“*. – Film a doba 11, 1965, č. 2, s. 84 – 85.
- NĚMEC, Jan – KRUMBACHOVÁ, Ester: *Mučedníci lásky*. – Film a doba 12, 1966, č. 10, s. 550 – 555 [explicace].
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Hrdinové nejsou unaveni*. – DFN 9, 6. 4. 1966, č. 18, s. 1, 6 [Bloudění].
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Sedmikrásko, tvé jméno je lhostejnost!* – FTN 9. 8. 1967, č. 3, s. 2 [Sedmikrásky].
- NOVOTNÁ, Drahomíra: *Žert za první a za druhé*. – FTN 3, 20. 3. 1969, č. 6, s. 5 [Žert].
- PASSER, Ivan: *Intimní osvětlení*. – Film a doba 12, 1966, č. 1, s. 46 – 49 [explicace].
- PILÁTOVÁ, Agáta: *Nad Démanty noci*. – Film a doba 10, 1964, č. 9, s. 482 – 483.
- PITTERMANN, Jiří: *Démanty noci*. – Kino 19, 24. 9. 1964, č. 19, s. 5.
- PITTERMANN, Jiří: *Nikdo se nebude smát*. – Kino 21, 10. 3. 1966, č. 4, s. 5.
- POŠOVÁ, Kateřina: *Byt. Nastavené zrcadlo Jana Švankmajera*. – Film a doba 14, 1968, č. 7, s. 352 – 356.
- POŠOVÁ, Kateřina: *Don Šajn*. – Film a doba 16, 1970, č. 4, s. 225 – 226.
- PŘÁDNÁ, Stanislava: *Skřivánci na niti*. – Scéna 15, 3. 1. 1990, č. 25 – 26, s. 6.
- PŘÁDNÁ, Stanislava: *4 krát zastavení u filmu Intimní osvětlení*. – Scéna 15, 16. 5. 1990, č. 10, s. 6.
- PŘÁDNÁ, Stanislava: *O slavnosti a hostech*. – Kino 45, 3. 7. 1990, č. 13, s. 4 – 5.
- PŘÁDNÁ, Stanislava: *Démanty noci*. – Scéna 15, 11. 7. 1990, č. 14, s. 5.
- SCHULZ, Milan: *Magie úspěchu*. – Kino 18, 14. 3. 1963, č. 6, s. 8 – 9 [reportáž z natáčení filmu Konkurs].
- SOELDNER, Ivan: *Hoří, má panenko aneb Miloš Forman pokračuje*. – Film a doba 13, 1967, č. 6, s. 301 – 304.
- SVOBODA, Svatoslav: *Spalovač mrtvol*. – Kino 24, 20. 3. 1969, č. 6, s. 11.
- sw –: *Skřivánci na šrotišti... a skoupé odpovědi Jiřího Menzla*. – FTN 3, 11. 6. 1969, č. 12, s. 3 [Skřivánci na niti].
- ŠMÍDMAJER, Miloslav: *Stále hoří...* – Scéna 14, 13. 3. 1989, č. 5, s. 5 [Hoří, má panenko].
- ŠMÍDOVÁ, Eva: *Nejen půjčovna koček*. – Film a doba 10, 1964, č. 3, s. 139 – 140 [Postava k podpírání].
- šv –: *Postava k podpírání mezi námi*. – Host do domu 11, 1964, č. 12, s. 38.
- TAUSSIG, Pavel: *Mýtus o české zemi. (S Evou Kantůrkovou a Zdenkem Sirovým o Smuteční slavnosti)*. – Kino 45, 27. 3. 1990, č. 6, s. 3, 5.
- TUNYS, Ladislav: *Ovoce stromů rajských jíme*. – Kino 24, 10. 7. 1969, č. 14, s. 4 – 5 [reportáž z natáčení filmu].
- TUNYS, Ladislav: *Valerie a týden divů*. – Kino 25, 8. 1. 1970, č. 1, s. 8 – 9 [reportáž z natáčení].
- TVRZNÍK, Jiří: *Konec srpna v hotelu Ozon*. – Kino 22, 13. 7. 1967, č. 14, s. 4.
- VÁŇA, Otakar: *Bloudění*. – Kino 21, 8. 4. 1966, č. 7, s. 5.
- VÁŇA, Otakar: *Intimní osvětlení*. – Kino 21, 3. 5. 1966, č. 9, s. 7.
- VÁŇA, Otakar: *Každý mladý muž*. – Kino 21, 19. 5. 1966, č. 10, s. 7.
- VÁŇA, Otakar: *Kinokritika*. – Kino 22, 23. 3. 1967, č. 6, s. 13 [Návrat ztraceného syna a Hotel pro cizince].
- VÁŇA, Otakar: *Ohlédnutí*. – Kino 24, 23. 1. 1969, č. 2, s. 6.
- VÁŇA, Otakar: *Farářův konec*. – Kino 24, 20. 2. 1969, č. 4, s. 7.
- VÁŇA, Otakar: *Nejkrásnější věk*. – Kino 24, 6. 3. 1969, č. 5, s. 10.
- VEVERKA, Přemysl: *Film jako svědectví doby*. – Mladý svět 11, 1969, č. 15, s. 4 [Spříznění volbou].
- VIHANOVÁ, Drahomíra: *Zabitá neděle. Explicace*. – Film a doba 16, 1970, č. 3, s. 158 – 161.
- VORÁČ, Jiří: *Skřivánci na niti*. – Film a doba 36, 1990, č. 11, s. 640 – 643.
- WIENEROVÁ, Žeňa: *Plavovláska a ty druhé*. – Film a doba 12, 1966, č. 12, s. 636 – 641 [Lásky jedné plavovlásky].
- ZVONÍČKOVÁ, Jana: *Zpráva o promítání a divácích*. – Film a doba 13, 1967, č. 1, s. 12 – 18 [Ostře sledované vlaky].

ZVONÍČKOVÁ, Jana: *Soukromá vichřice (Pokus o komplexní reportáž)*. – Film a doba 13, 1967, č. 9, s. 480 – 485.

ZVONÍČKOVÁ, Jana: *Ohlédnutí*. – Kino 23, 12. 12. 1968, č. 24 – 25, s. 4 – 5 [reportáž z natáčení].

Zpracoval Miloš Fikejz

Zkratky a šifry:

AJL, ajl	–	Antonín Jaroslav Liehm
DFN	–	Divadelní a filmové noviny
fik	–	Miloš Fikejz
FTN	–	Filmové a televizní noviny
MEL	–	Pavel Melounek

Encyklopedické heslo

HOŘÍ, MÁ PANENKO

Miloš Forman, 1967

Námět a scénář: Miloš Forman, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer. **Dramaturg:** Václav Šašek. **Kamera:** Miroslav Ondříček. **Hudba:** Karel Mareš. **Architekt:** Karel Černý. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Adolf Böhm.

Hrají: Jan Vostrčil (předseda plesového výboru), Josef Šebánek, Josef Valnoha, František Debelka, Josef Řehořek, Vratislav Čermák, Václav Novotný, František Reinstein, František Paska, Ladislav Adam (členové plesového výboru), Josef Kolb (Josef), Jan Stöckl (Stöckl), Stanislav Holubec (Karel), František Svět (děda Havelka), Josef Kutálek (Ludva), Antonín Blažejovský (Standa), Stanislav Ditrich (číšník), Milada Ježková (Josefova žena), Alena Květová (Růženka), Hana Hanusová (Jarka), Marie Slívová (kandidátka na královnu krásy) aj.

Výr.: Filmové studio Barrandov, TS Šebor – Bor, a Carlo Ponti, Řím. 71 min., bar., 35mm. **Prem.:** prosinec 1967.

Videomedia:

LD (NTSC): Criterion Collection (USA). Předpokládané vydání: 1996.

VHS (NTSC): Rozebráno.

VHS (PAL):

Dějštěm filmu je požárnický bál v malé podkrkonošské obci. Při této příležitosti má být odevzdána pamětní sekýrka staříčkému čestnému předsedovi dobrovolného požárnickému sboru Lojziku Vránovi za jeho padesátiletou činnost. Součástí bálu je i tombola a volba královny krásy. Celá akce je nemotorně organizována uniformovaným plesovým výborem, který tu představuje autoritu i exekutivu. Slavnostní přípravy ještě nejsou skončeny a události se už začínají vymýkat organizátorům z rukou. Dohady o tom, kdo ukradl z tomboly dort jsou příčinou toho, že slavnostní obraz s požárnickou tematikou shoří. Kandidátky na královnu krásy se před hladovými pohledy členů výběrové komise ukrývají na dámském záchodě; místo nich je „zvolena“ žena středního věku. Nakonec vypukne v obci oheň, na který není nikdo připraven, a tak starému rolníku Havelkovi shoří střecha nad hlavou. Členové výboru mu náhradou odevzdají všechny tombolové lístky – ty jsou ovšem bezcenné, protože mezitím byla celá tombola rozkradena, včetně slavnostní sekýrky připravené pro Vránu. Děj končí téměř surrealisticky: Starý Havelka si uprostřed sněhové závěje lehá do postele, která jediná mu zůstala z vyhořelého domu – ale i tu už obsadil člen požárnické hlídky.

Formanova hořká komedie *Hoří, má panenko* se řadí k vrcholným dílům československé nové vlny šedesátých let. Je rovněž i rozhodujícím mezníkem v režisérově tvorbě a osobním životě: za necelý rok po premiéře bylo Československo okupováno cizími armádami a proces politické a kulturní liberalizace byl vystřídán represí. Veřejné promítání *Hoří, má panenko* a mnoha dalších filmů bylo zakázáno. Forman, který se v době invaze zdržoval v Paříži, odešel v roce 1969 do Spojených států, kde pokračoval v přerušené kariéře a kde dosáhl velkého úspěchu a ocenění.

Narativní struktura *Hoří, má panenko* je epizodická a časový rámec vyprávění téměř klasicky kompaktní – všechny události se odehrají během jednoho večera. Na rozdíl od běžné filmové praxe i od Formanových předchozích celovečerních filmů nemá *Hoří, má panenko* individuálního hrdinu. Tematicky a stylisticky zaujímá Formanův třetí (poslední český a první barevný) film v umělcově tvorbě důležité místo: Režisér tu (dočasně) opustil své oblíbené téma dospívajícího člověka vstupujícího do neznámého, nedokonalého

*Hoří, má panenko*

Foto archiv

a nechápajícího světa dospělých (definované ve filmech *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky*). Obrátil tentokrát svou pozornost ke generaci lidí stárnoucích; v jejím křehkém vztahu ke světu ovládanému mocensky silnou střední generací našel tematiku ne nepodobnou problémům adolescence.

Film *Hoří, má panenko* vypadá na první pohled jako nezávažné žertování okolo nevydařené taneční zábavy a může být v této simplifikované poloze některými diváky pochopen. Za touto fasádou se ale skrývá konflikt individua se společenským establišmentem a jeho hodnotovým systémem reprezentovaným institucí. Téma konfliktu jedince s institucí nalezneme ve většině Formanových děl, počínaje samoobsluhou (*Černý Petr*) a konče císařským dvorem Josefa II. (*Amadeus*). V tomto ohledu si Formanovo dílo – jeho české i americké komponenty – uchovalo vzácnou vnitřní kontinuitu.

Požární sbor je rovněž institucí a podle Formana tím zajímavější, že tu jde o činnost dobrovolnou; jeho členové jsou funkcionáři spíše z vnitřní potřeby než z existenční nutnosti a berou svou činnost naprosto vážně. Dobrovolní hasiči posloužili Formanovi za terč jeho sžíravého pohledu ještě jednou (viz *Ragtime*, USA 1981). V obou případech vyvolala režisérova satira u části diváků kritické reakce a v Československu i ostré oficiální odsudky. Formanovi ovšem nešlo o individuální hasiče. Někteří diváci a kritici si tuto skutečnost neuvědomili a viděli v satirickém portrétu požárního sboru cechovní urážku (jiní kritizující umělcovu alegorii pochopili až příliš dobře).

Hasiči mají chránit občany před požáry. Oheň ve vesnici je ale zastihne naprosto nepřipravené a obyvatelé musí nakonec sami bojovat s rozzuřeným živlem prakticky holýma rukama. Tato skutečnost je ve filmu zobrazena s notnou dávkou hořkosti. Neschopní požárníci z filmu *Hoří, má panenko* jsou perfektní metaforou komunistické strany, totalitní vlády, ústředního či jiného výboru, jakož i mnoha dalších podobných organizací kdekoli na světě. Plesový organizační výbor je v konfliktu prakticky s celou společností, kterou

se snaží vést, odměňovat i bavit. Jeho členové se však neumějí dohodnout ani sami mezi sebou. Příběh hasičů, bálu a domu v plamenech měl pro české publikum dvojí atraktivitu: jeho symbolická rovina byla podepřena životní a občanskou praxí člověka v socialistickém státě; historicky byla tato příhoda zakotvena v incidentu z minulého století, kdy vyhořelo čerstvě dostavěné pražské Národní divadlo, neboť hasiči byli právě na bále.

Formanův humor bývá často doprovázen ironií. Jeho filmové postavy se dostávají do trapných situací (dobře známých už z předešlých Formanových filmů), při nichž divák podvědomě trne; oběťmi totiž bývají lidé sympatičtí nebo slabí. Někteří kritici se pobuřovali nad tímto „cynismem“ režiséra. Ušlo jim, že zde Forman nastavuje kritické zrcadlo společnosti, která takové situace připouští. Například jediný muž, který je přistižen u tomboly s ukradenou šunkou v ruce, je poctivec Josef, který chce potajmu vrátit maso ukradené jeho ženou. Jeho spoluobčané s ním však nesympatizují: naopak, chápou Josefovo veřejné ponížení jako trest za jeho neprominutelně hloupou poctivost. Také výběr kandidátek královny krásy nabízí celou řadu malých trapností vybudovaných na konfrontaci nepříliš pohledných, stydlivých a nezkušených mladičkových kandidátek s ještě méně pohlednými, obstarožními a jen o málo zkušenějšími muži výběrové komise. Celkové vyznění Formanova filmu je hořké.

Z hlediska stylového se realisticky pojatý film *Hoří, má panenko* váže k několika inspiračním okruhům: italskému neorealismu, k *cinéma vérité*, francouzské *nouvelle vague* (zejména Truffaut). Epizodická skladba filmu připomíná Felliniho. Tvůrčovou největší inspirací byla „volně ležící realita“. Forman patří k improvizujícím režisérům, kteří nekladou přílišný důraz na předem vypracovanou *mise-en-scène*. Podobně jako ve většině svých ostatních děl dovede režisér i zde jistou rukou vyhmátnout herce pro určitou roli – včetně herců neznámých i neprofesionálních. Forman je zkušený satirik a jak podotkl Josef Škvorecký, „bezmilostným pozorovatelem *comédie humaine*“. Jeho směs chaplinovské komedie a patosu a distancovaná charakterová kresba hraničící s karikaturou nese v sobě prvky z Gogola, Haška i Hrabala.

BIBLIOGRAFIE: knižní: Adler, Renata, *A Year in the Dark*. Journal of a Film Critic. New York: Random House, 1969. • Boček, Jaroslav, *Modern Czechoslovak Film 1945 – 1965*. Praha 1965. • Cook, David A., *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1991 (*Hoří, má panenko*, s. 692). • Cowie, Peter (ed.), *Hoří má panenko (Like A House on Fire)*. International Film Guide, 1969. London: Tantivy, s. 57. • Dewey, Langdon, *Outline of Czechoslovakian Cinema*. Informatics, 1971. • Hames, Peter, *The Czechoslovak New Wave*. Berkeley: University of California Press, 1985. • Henstell, Bruce (ed.), *Milos Forman, Ingrid Thulin*. Washington, D. C. 1972. • Liehm, Antonín J., *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. White Plains, N.Y.: International Arts and Science Press, 1974. • Liehm, Antonín J., *Příběhy Miloše Formana*. Praha 1993. • Liehm, Antonín J., *Miloš Forman: The Style and the Man*. In: *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. David W. Paul, ed. London: Macmillan, 1983, s. 211 – 224. • Liehm, Mira – Antonín J. Liehm, *The Most Important Art: East European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977. • *Miloš Forman*. In: *Dictionnaire du cinéma*. Jean-Loup Passek (ed.) Paris: Larousse, 1991, (bibliografické heslo s. 259 – 260.) • *Milos Forman*. In: *International Dictionary of Films and Filmmakers* 2. Chicago: St James Press, 1991. (bibliografické heslo, s. 295 – 296.) • Slater, Thomas J., *Milos Forman: A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1987. • Škvorecký, Josef, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha 1991. • Whyte, Alistair, *New Cinema in Eastern Europe*. New York: E. P. Dutton, 1971. • Zvoníček, Stanislav, *25 let československé socialistické kinematografie a její vyhlídky*. Praha: Československý filmový institut, 1970. • Žalman, Jan, *Films and Film-Makers in Czechoslovakia*. Praha: Orbis, 1968. • **časopisecké:** Miloš Forman – Ivan Passer – Jaroslav Papoušek, *Hoří, má panenko*. Výňatek ze scénáře. Film a doba 13, 1967, č. 10, s. 516 – 529. • Adler, Renata, *Film Festival: A Muted comedy and a Deeply moving Documentary From Czechoslovakia*. New York Times 30. září 1968, 60. • Bates, Robin, *The Ideological Foundations of the Czech New wave*. In: *The emergence of Film Art* (Lewis Jacobs ed.). New York: Norton, 1979, 494 – 505. • *Československý film v zrcadle světové kritiky: Hoří má panenko*. Film a doba 12, 1968, č. 11, 568. • Gow, Gordon, *The Firemen's Ball*. Films and Filming, únor 1969, s. 41, 44. • Green, Calvin, *The Proper Study of Man*. Film Society Review, říjen 1968, s. 29 – 36. • Kauffmann,

ILUMINACE

Jan Uhde: Hoří, má panenko

Stanley, *The Long Weekend*. The New Republic, 19. října 1968, s. 28, 40. • Kopaněvová, Galina, *Dvě hodiny s Milošem Formanem*. Film a doba 14, 1968, č. 8, s. 399 – 405. • Polt, Harriet R., *The Firemen's Ball*. Film Quarterly 22, Winter 1968 – 1969, č. 2, s. 56. • Schrader, Paul, *Fireman's Ball*. (sic!) Cinema 5, 1969, č. 2, s. 46 – 48. • Soeldner, Ivan, *Hoří, má panenko*. Film a doba 13, 1967, č. 6, s. 301 – 305. • *The Firemen's Ball*. Filmfacts 11, 1969, č. 23, s. 417 – 419. • *The Firemen's Ball*. New York Times 1. 9. 1968, s. 80. • Taylor, John Russell, *Film Comedy with a Bite*. The Times 21. 11. 1968, s. 16. • Wilson, David, *The Firemen's Ball*. Sight and Sound, Winter 1968 – 1969, s. 46. • Wilson, John, *The Firemen's Ball*. In: *Magill's Survey of Cinema Foreign Language Films, vol 3*. (Frank N. Magill ed.) Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1985, s. 1086 – 1090. • Uhde, Jan, *Institute ve filmech Miloše Formana*. Proměny 25, 1988, č. 1, 142 – 153.

CENY: Nominace na Cenu Americké Akademie (1968) • Polymnie – Múza tance a pohybu za rok 1967 za originální filmovou satiru • Cena Čs. federace filmových klubů Granátové jablko (spolu s filmy *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky*) • Přehlídka českých a slovenských filmů v Sorrentu: Stříbrná Siréna.

Jan Uhde

Encyklopedické heslo

ŽERT

Jaromil Jireš, 1968

Námět: na motivy stejnojmenného románu Milana Kundera z roku 1967. **Scénář:** Milan Kundera, Jaromil Jireš. **Dramaturgie:** Zdeněk Bláha. **Kamera:** Jan Čuřík. **Hudba:** Zdeněk Pololáník, Slovácká muzika souboru Hradištan. **Architekt:** Leoš Karen. **Střih:** Josef Valušiak. **Zvuk:** Adam Kajzar.

Hrají: Josef Somr (Ludvík Jahn), Jana Dítětová (Helena Zemánková), Luděk Munzar (Pavel Zemánek), Jaroslava Obermaierová (Markéta), Milan Svrčina (Jaroslav), Miloš Rejchrt (Alexej), Evald Schorm (Kostka), Věra Křesadlová (Brožová), Jaromír Hanzlík (poručík), Michal Pavlata (Jindra), Jiří Sýkora (Čeněk), Michal Knapčík, Jiří Cimický, Emil Haluška, Josef Hrubý, Jiří Štíbr, Stanislav Litera (vojáci), Václav Svěrák, Jan Svoboda, Dušan Trančík, Rostislav Volf (studentští funkcionáři).

Výr.: Filmové studio Barrandov, TS Šmída – Fikar. 78 min., čb, 35 mm. **Prem.:** 28. 2. 1969, obn. prem.: červenec 1990.

Do rodného jihomoravského města přijíždí biolog Ludvík Jahn, aby zde zinscenoval „jednu malou destrukci“. Před nedávnem jej na pracovišti navštívila rozhlasová reportérka Helena Zemánková, ve které poznal manželku svého někdejšího spolužáka ze studií Pavla Zemánka. On to byl, kdo po nevinném žertu s pohlednicí, zaslanou spolužačce Markétě na školení, vylučoval Jahn na prahu padesátých let pro údajný trockismus ze strany i ze studií, jemu Jahn klade za vinu svůj pocit celoživotního vykořenění. Marně jej varuje bývalý asistent z fakulty, evangelík Kostka, který mu půjčí svůj byt, před nesmyslností plánované pomsty. Druhý den se Jahn setká s Jaroslavem, dalším přítelem z mládí. Během zkoušky Jaroslavovy folklórní kapely si vybavuje svou minulost: dva a půl roku strávil u pětápků, půl roku ve vojenském vězení a další tři roky na práci v dolech. Za to všechno se mstí, když se odpoledne surově zmocní Heleny, která sem přijela za reportáží z Jízdy králů. Jenže vzápětí poznává svůj omyl: Helenino manželství je dávno jen formální, sám Zemánek se na slavnosti objevuje s mladou dívkou, prototyp reformního intelektuála, velkoryse ochotného mu Helenu přenechat. Ta se po Ludvíkově odmítnutí hroutí a Jahn si v zoufalém finále vybíjí svou bezmoc na jejím mladém nápadníkovi Jindrovi.

„Ty vole, tebe jsem bít nechtěl,“ zní poslední replika filmu, vyjadřující paradox žertu, jehož skutečnou obětí se stal sám jeho osnovatel. Před patnácti lety se Jahnovi také vlastní žert vymstil, jenže to byl ještě na stejné lodi s ostatními: „Bylo to opojné, rozhodovali jsme o osudu lidí a věcí.“ Přesto obecné nadšení už tehdy beze zbytku nesdílel: v retrospektivách z prvmájového průvodu v roce 1949, ze schůzek s Markétou i ze školy pozoruje kamera děj vždy z jeho pohledu a už tím, mimo slovního komentáře, jej vyčleňuje z masy do role skeptického pozorovatele. V ještě zvýšenější míře je pak takový i v přítomnosti, která je střihem s minulostí bezprostředně konfrontována. Při obhlídce města zabloudí na radnici na obřad vítání nových občánek do života a právě do tohoto socialistického ceremoniálu přijímání se mu promítají scény zcela opačné, scény zavržení a ztracení. Princip konfrontace minulosti a současnosti pokračuje pak i při zkoušce Jaroslavovy kapely, kdy novodobou folklórní skladbu Dobře je, že už není pána doprovázejí v Jahnově mysli vzpomínkové obrazy otrocké práce v povrchovém dole, scény ponižování lidské důstojnosti a primitivního ukájení nejnižších pudů. Odtud, poté co retrospektivy z padesátých let „odkokrhá“ kohout ze socialistického orloje, kterým byly podloženy už titulky, pokračuje děj ve zhruba poslední třetině převážně lineárně, konfrontační princip z něj však ani teď nemizí. Na samý vrchol absurdity je dotažen ve scéně soulože s Helenou, doprovobené písní Stavíme, stavíme nový svět a umístěné kompozičně podle rozvrhu klasického dramatu. Po peripetii následuje tak s železnou nutností katastrofa, v níž minulost a přítomnost vyjevují své zaměnitelné tváře. Tu první zosobňuje ve svém šalivém intelektuálně reformním převleku Zemánek, druhou opile hluchá spo-



Žert

Foto archiv

lečnost, pro kterou večer Jaroslav odmítne hrát, přestože se mu splnilo přání a Ludvík tak jako kdysi zasedl mezi hráče. I Jaroslav, zprvu jakoby jen naivní folklorista, stává se tak tragickou obětí dějinného paradoxu, z něhož není východiska – leda bychom uměli odpouštět. Neboť, jak říká Jahnovi Kostka, „svět kde není nikomu odpuštěno, takový svět je peklo“.

Kunderův román byl dopsán už v prosinci 1965 a hned následující rok podle něj vznikl scénář. Autoři přitom museli přikročit k rozsáhlým motivickým redukcím, kterým padla za oběť zejména pluralita pohledů hlavních postav, celá linie Jahnovy vojenské lásky Lucie, jejího vztahu ke Kostkovi i rozsáhlé pasáže vsazující přítomnou rovinu děje do rámce tradičních folklórních slavností spojených s Jízdou králů. Tím byl příběh ochuzen zejména o teskně emocionální tón nenaplněné lásky, soustředěním na vztah jedince a dějin, minulosti a přítomnosti, msty a odpuštění došlo však na druhé straně k razantnímu vyostření tématu, které si také vyžádalo jednoznačnější závěr. Oproti kunderovským adaptacím předchozím (*Nikdo se nebude smát*, 1965, r. Hynek Bočan) i následujícím (*Já, truchlivý bůh*, 1969, r. Antonín Kachlík; *Nesnesitelná lehkost bytí*, 1987, r. P. Kaufman) se *Žert* nejlépe vyrovnal s včleněním filozoficko-esejistické složky Kunderových próz do filmové struktury, s jejich obrazovým, inscenačním i hereckým pojetím.

Žert je Jirešovým druhým celovečerním snímkem, po *Křiku* (1963). Ten byl po svém vzniku vedením Čs. státního filmu pochopen jako následovánímhodný protiklad k údajně příliš skeptickému filmu Evalda Schorma *Každý den odvahu* (1964), Jireš proto z kolegiální solidarity záměrně hledal námět, který by nebyl podobně zneužitelný. V mezidobí přispěl povídkou *Romance* do *Perliček na dně* (1964 – 1965), hlavně však točil filmy dokumentární. Z nich např. *Hru na krále* (1966) o Jízdě králů či *Občana Karla Havlíčka* (1966) by bylo možné považovat za jakési přípravné studie k *Žertu*. Jeho realizaci dal Jireš přednost i před *Valerií a týdnem divů* (1970) a díky tomu v létě 1968 film také vznikl. Ve srovnání s podobenstvími typu *O slavnosti a hostech* (1965, r. Jan Němec) či *Den sedmý, osmá noc* (1969, r. Evald Schorm) představuje *Žert* pravděpodobně nejotevřenější a historicky nejkonkrétnější kritiku komunistické totalitní ideologie, třebaže jak o předloze, tak

o filmu současně platí, že jsou i reflexí nadčasové existenciální lidské situace, tázáním se po obecném smyslu odplaty a odpuštění, po vyrovnání se člověka s vlastní minulostí. V srpnu 1971 byl *Žert* uklizen do trezoru, znovu uveden v srpnu 1990 a dodnes zůstává jedním z vrcholů nejen Jirešovy tvorby, ale i celé české kinematografie.

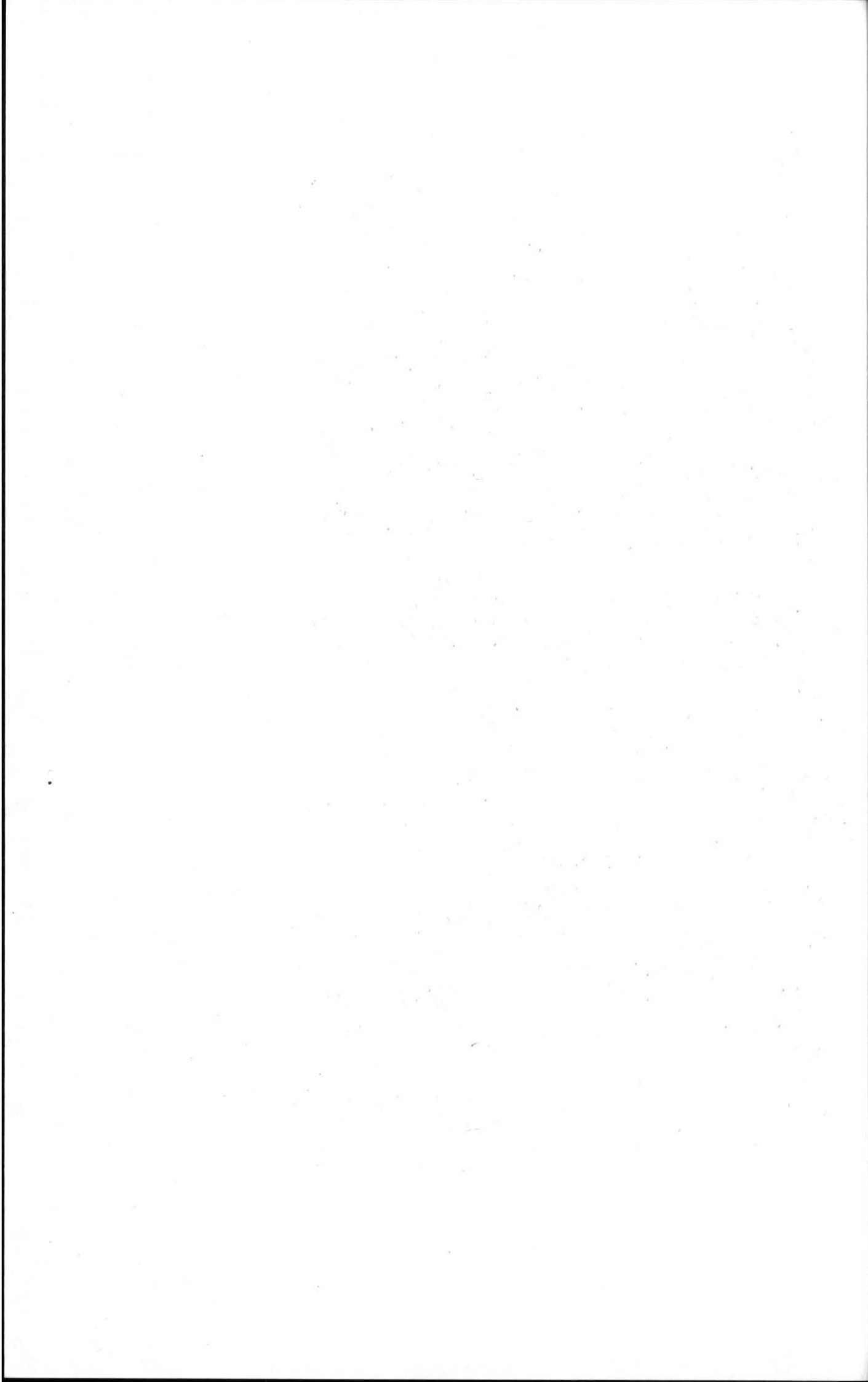
BIBLIOGRAFIE: Filmový přehled, 1969, č. 2. • Filmový přehled, 1990, č. 8, s. 48. • Ludvík Pacovský, *Třikrát Žert*. Kino, 1969, č. 2, s. 2. • AJL [Antonín J. Liehm], *Potíže s literaturou*. Filmové a televizní noviny, 1969, č. 5, s. 5. • Jan Kliment, *Z oněch časů*. Tribuna, 1969, č. 9, s. 5. • Jaromil Jireš, *Poznámka k filmovému Žertu*. Filmové a televizní noviny, 1969, č. 6, s. 4. • Drahomíra Novotná, *Žert za první a za druhé*. Filmové a televizní noviny, 1969, č. 6, s. 5. • Gustav Franc, *Žert na filmovém plátně*. Kino, 1969, č. 7, s. 4. • Gustav Franc, *Na Tváři Lehký Žert*. Film a doba, 1969, č. 4, s. 202 – 205. • šv, *Žert v kině*. Host do domu, 1969, č. 5, příloha Periodika. • Agneša Kalinová, *Život ako krutý Žart*. Film a divadlo, 1969, č. 9, s. 13. • Jan Kliment, *Vážení a milí přátelé*. Svět socialismu, 1969, č. 10, s. 38. • Jan Jaroš, *Odvracená tvář žertování*. Scéna, 1990, č. 17, s. 6. • Jan Lukeš, *O smyslu destrukcí*. Kino, 1990, č. 18, s. 15. • Dočkal Jan, *Žert*, Film a divadlo, 1990, č. 24, s. 22. • Pavlína Kubíková, *Žert*. Záběr, 1990, č. 24, s. 6. • Eva Hepnerová, *O paměti a zapomínání*. Svobodné slovo 3. 8. 1990, č. 179, s. 5. • Jiří P. Kríž, *Neradostné žertování*. Lidové noviny 10. 9. 1990, č. 159, s. 5.

CENY: VII. filmový festival mladých v Trutnově, 1969: Hlavní cena Zlaté slunce • XVII. MFF v San Sebastianu: J. Jireš – Cena CIDALC s medailí • Trilobit FITES za rok 1969: J. Jireš za režii • Přehlídka českých a slovenských filmů v Sorrentu: Stříbrná Siréna.

Jan Lukeš

Poznámka redakce

Obě tato hesla jsou určena pro slovník českého hraného filmu připravovaný týmem autorů pod vedením Jiřího Voráče. Tento slovníkový projekt inspiroval redakci *Iluminace* k zavedení nové rubriky nazvané „Encyklopedické heslo“. Jakkoli v ní budou zpočátku zřejmě převládat hesla vzniklá v rámci výše uvedeného projektu, není jím tato rubrika nijak vázána – a to nejen co do výběru filmových titulů, ale ani co do typu hesel. Lze předpokládat, že zde dojde i na film dokumentární či animovaný, stejně jako na osobnosti a instituce, nevylučujeme ani pojmoslovná hesla z oblasti teorie a estetiky filmu. Liberální postoj k tématu hesel bude nicméně provázen zvýšenými nároky na jejich faktografické a materiállové vybavení (filmografie, bibliografie, prameny). Tato publikační platforma si klade za cíl poskytnout prostor pro postupné tvarování jednotlivých typů hesel do jejich optimální podoby (obsahové i formální) a vytvořit tak zálohu na budoucí lexikografické práce.



SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.

ISSN 0862-397X

Address:

Národní filmový archiv
Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1
Czech Republic
tel. (+ +/42/2)24231988
fax (+ +/42/2)24231948

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 39,- / DM 77,-

Individual: US\$ 25,- / DM 45,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 45,-

Individual: US\$ 30,-

Prices include postage.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Národní 40, 110 00 Praha 1

tel. 02 / 2422 71 37, fax 02 / 2422 77 44

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1

tel. 02 / 2423 19 88, fax 02 / 2423 19 48

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 45,- Kč,

roční předplatné 120,- Kč + 20 Kč poštovné.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje:

Firma Ji-Pe, Burdova 1227, 198 00 Praha 9; tel., fax: 02 / 86 45 95.

Sazba: FORMICA dtp Praha

Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby 9. února 1996.

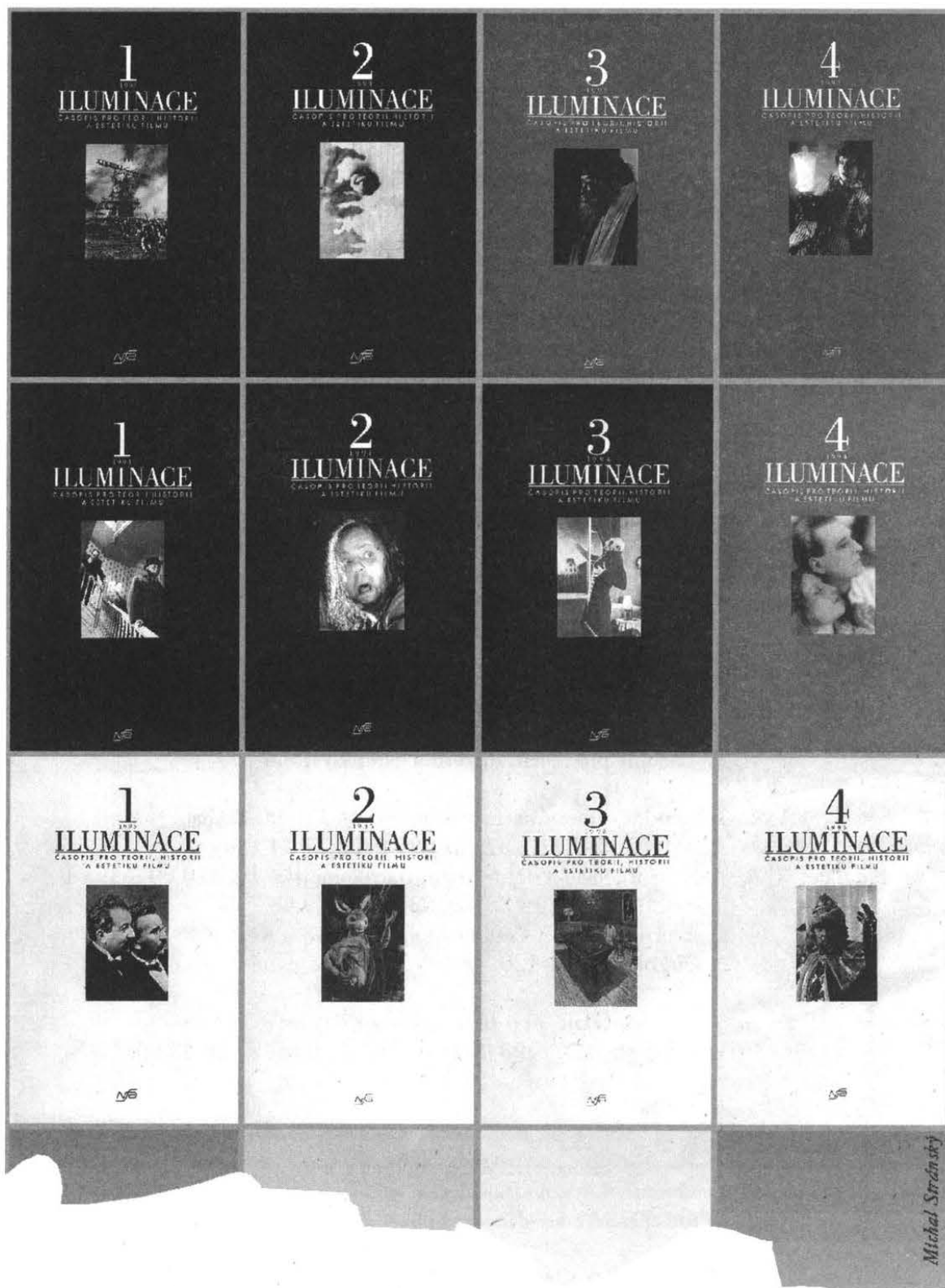
Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha

č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255; MČ 47285

ISSN 0862-397X

Na obálce výřez záběru z filmu Miloše Formana Hoří, má panenka (1967)



ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

Z obsahu předchozích čísel:

Milan Lukeš: Sen a film

Milan Doinel: Střeptý z Persony

Siegfried Kracauer: Fotografie

Dagmar Mocná: „Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let

Petr Čornej: Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968)
v kontextu dobového nazírání na dějiny I, II

Ernst Gombrich: Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci
Rozhovor s Jurijem Lotmanem

Vlastimil Zúška: „Síla žánru“ jako funkce vzdálenosti možného světa

Pierre Sorlin: Historické filmy jako pracovní pomůcka pro historiky

Robert Kvaček: „První kulturně politický film“.

J. A. Holman, Revoluce krve a ducha (1936)

Peter Michalovič – Pavol Minár: Konečně je všetko tak, ako má byť...



odstříhněte a zašlete na adresu:

Ji-Pe, Burdova 1227, 198 00 Praha 9, fax: 02/86 45 95



OBJEDNACÍ LÍSTEK

Objednávám/e časopis ILUMINACE od čísla:

Jméno a příjmení:

Časopis zasílejte prosím na adresu:

.....
.....
.....

Datum:

Podpis:

NfA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

odbyt:

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

edice a odbyt:

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

te.: 02/24 23 19 88, fax: 02/24 23 19 48

Od roku 1992 poskytujeme ve FILMOVÝCH ROČENKÁCH veškeré informace o domácí kinematografii: o tvůrcích, dílech, institucích, časopisech, knihách, právních předpisech, českých filmech v zahraničí a zahraničních filmech v Čechách

Od roku 1989 vydáváme čtvrtletník ILUMINACE, časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, s četnými mezioborovými přesahy.

Od roku 1994 uvádíme v KNIHOVNĚ ILUMINACE v překladech základní díla filmové historie a teorie, antologie prací předních filmových kritiků a publicistů, původní studie na pomezí filmu a příbuzných disciplín.

VYDANÉ TITULY ROKU 1994 A 1995:

Filmová ročenka 1992

(266 stran, zlevněná cena 10 Kč)

Filmová ročenka 1993

(412 stran, cena 100 Kč)

Filmová ročenka 1994

(424 stran, cena 100 Kč)

ROZEBRÁNO

Jan Žalman, Umlčený film

Historická studie i osobní svědectví představitele filmové publicistiky 50. a 60. let o dílech a tvůrcích české nové vlny (282 stran, čb. foto, cena 58,80 Kč). –

ROZEBRÁNO

NfA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Jan Lukeš, Orgie střídmosti

Soubor studií a kritik z období přechodu českého filmu od totality k demokracii a od státně monopolní výroby k soukromým produkcím v letech 1987 – 1993 (328 stran, cena 58,80 Kč).

Mojmír Drvota, Základní složky filmu

Pozdně strukturalistický pokus českého exilového autora, pedagoga na několika amerických universitách, o vymezení základních prvků filmové řeči (102 stran, cena 37,80 Kč).

Sborník filmové teorie 2 – Tartuská škola

Reprezentativní výběr prací jednoho z center sémiotiky filmu, z autorského okruhu J. M. Lotmana (V. V. Ivanov, J. G. Civjan, M. B. Jampolskij).
Uspořádal Jan Bernard, přeložil Tomáš Glanc (249 stran, cena 69 Kč).

Jan Bernard, Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy

Studie děkana pražské FAMU o analogii verbálního jazyka a „jazyka“ filmu a o genezi lidského poznávání a modelování a roli filmu v této souvislosti (185 stran, cena 49 Kč).

Jean-Claude Carrière, Vyprávět příběh

První české vydání dvou původně samostatných úvah slavného scenáristy, spolupracovníka Luise Buñuela, Miloše Formana, Volkera Schlöndorffa a dalších světových režisérů, o povaze filmového příběhu a stavbě filmového scénáře.
Přeložili Tereza Brdečková a Jiří Dědeček (211 stran, cena 69 Kč).

Český hraný film I. 1898 – 1930

Publikace přináší na základě nejnovějších výzkumů dosud nejúplnější soupis hraných filmů vyrobených v českých zemích od počátků kinematografie do konce němé éry (285 stran, 270 fotografií, cena 330 Kč).

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

TITULY PŘIPRAVOVANÉ NA ROK 1996:

Jiří Cieslar: Concettino ohlédnutí

Reprezentativní soubor portrétů, kritik a esejů předního představitele současné české filmové kritiky a vysokoškolského pedagoga, zahrnující dvacetiletí 1975–1995.

Jiří Doležal: Česká kultura za protektorátu

Soubor studií z pozůstalosti, publikovaných dosud jen v samizdatu a analyzujících kulturní poměry v Čechách za německé okupace, zejména v oblasti filmu, písemnictví a školství.

Gilles Deleuze: Film 1. Obraz – pohyb

První část jednoho z vrcholných děl světové filmové teorie 80. let v překladu Jiřího Dědečka

V + W neznámí I – Faustovy skleněné hodiny

Úvodní svazek šestidílného souboru prací Jiřího Voskovce a Jana Wericha (mimo dramát).

Petr Král: Groteska čili Morálka šlehačkového dortu

První část dvousvazkové práce věnované americké filmové grotesce a vydané zatím pouze ve francouzštině v letech 1984 a 1986.

Siegfried Kracauer: Teorie filmu

České vydání základní práce filmové teorie v překladu šéfredaktora časopisu Film a doba Stanislava Ulvera.

Vojtěch Jasný: Život a film

Životopisný úvod a dvanáct lekcí z praktické výuky filmu známého českého režiséra na třech amerických univerzitách.

Všechny vydané i připravované tituly, jakož i řadu zlevněných publikací z produkce někdejšího Čs. filmového ústavu (později Českého filmového ústavu) si můžete objednat na adrese odbytu NFA.

Jiří Cieslar

Concettino ohlédnutí

Portréty, kritiky a eseje 1975–1995

NFA 1995

Knihovna Illuminace 7
(cena 130 Kč)

Doc. PhDr. Jiří Cieslar (nar. 7. 2. 1951 v Praze) studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, nejprve na katedře srovnávacích světových literatur (1967–70), po jejím zrušení přešel na kombinaci filmová věda – dějepis (1970–75). V letech 1976–1989 pracoval jako redaktor čtrnáctideníku Záběr, po listopadu 1989 působil rok v odboru výzkumu Čs. filmového ústavu. Od jara 1990 přednáší na FF UK, nejprve externě, ještě téhož roku se však stává interním členem tamní katedry filmové a divadelní vědy. Od října 1995 je vedoucím teď už samostatné katedry filmové vědy FF UK a nadále pracuje také jako redaktor Literárních novin (od roku 1991). Publikovat začal v roce 1975 v Kině, vzápětí pak ve Filmu a době, kde se brzy od spíše informativních textů propracoval k osobitě dikci filmového kritika, portrétisty a esejisty. Od konce 70. let představovaly jeho studie a články, publikované rovněž na stránkách Světové literatury, Scény, Záběru, ale také deníku Práce či samizdatového periodika Acta incognitorum, patrně nejrespektovanější hlas nové generace filmových kritiků a publicistů. Prožitá znalost hodnot světové kinematografie stojí v pozadí Cieslarovy knižní monografie *Luis Buñuel* (1987), stejně jako *Filmových zápisků 90–93* (1993), do nichž sebral své práce zejména z Literárních novin. Na inspirujících souvislostech vývoje jinde a u nás, přítomnosti a minulosti, zjevného a skrytého je založen i výběr *Concettino ohlédnutí*. Do prvního oddílu zařadil autor v přísném výběru a v nové redakci portréty osobností a kritiky děl světové kinematografie, do druhého články o českém filmu, třetí obsahuje „filmové zápisky“ z Literárních novin z let 1994 a 1995, čtvrtý završuje knihu několika eseji nadžánrového dosahu. Jako celek představuje kniha spolu s úvodem, anotovanou autorskou bibliografií a rejstříky jmen a filmů materiálově spolehlivé, hodnotově pronikavé a literárně vytříbené bilanční shrnutí Cieslarovy dvacetileté kritické práce.

2 x 5 BODŮ PRO VÁS

Ten, kdo má rád literaturu,
odebírá a čte

JEDINÝ
TÝDENÍK,
KTERÝ

nové KNIHY

JSOU
PROTO
NEPOSTRA-
DATELNÉ

- ❶ informuje o novinkách
v bibliografickém
přehledu
- ❷ seznamuje
s nakladatelskými
plány (měsíčně, ročně)
- ❸ hodnotí knihy v recenzích
z pera našich předních
kritiků
- ❹ přináší rozhovory
se spisovateli, nakladateli,
knihkupci
- ❺ otiskuje články, úvahy,
fejetony, zprávy ze světa
knih

- ❶ PRO ČTENÁŘE
- ❷ PRO KNIHKUPCE
- ❸ PRO NAKLADATELE
- ❹ PRO KNIHOVNÍKY
- ❺ PRO VŠECHNY,
KDO MAJÍ RÁDI KNÍŽKY

Cena 1 výtisku 8 Kč.

Pro knihkupce nabízíme výhodné rabaty podle množství odebraných výtisků.

Vydávají Liberecké tiskárny, spol. s r. o.
Objednávky vyřizuje redakce NOVÉ KNIHY,
Ostrovní 30, Box 816, 111 21 Praha 1,
tel.: 24 91 22 19, fax: 24 91 22 17

DIVADELNÍ NOVINY

Pro divadelníky a jejich diváky...

... zní podtitul čtrnáctideníku Divadelní noviny, který opět vychází v Divadelním ústavu od r. 1992. Na původní „Divadelky“ šedesátých let však navazují současné Divadelní noviny spíše názvem a spoluprací s několika autory, než koncepcí. Snažíme se o moderní kulturní časopis, který vidí divadlo v kulturním a společenském kontextu a pravidelně nahlíží za divadelní humna. Netiskneme jenom recenze o divadle, ohledáváme české divadlo z různých stran a úhlů a taky s pomocí rozličných žánrů, od rozhovoru přes reportáž po portrét a sloupek – takový „kulatý stůl“ s dramatiky Topolem, Smočkem, Schmidem, Pavlíčkem a dalšími je unikátní materiál, který sotva najdete jinde. A co je nejdůležitější. Předplatné DN stojí pouhých 110 korun ročně a věrnost abonentů je každoročně na vánoce odměněna knižní premií zdarma. V roce 1992 to byla knížka neznámých dopisů Jiřího Voskovce do Prahy, v roce 1993 velké původní interview Týden s Janou Hlaváčovou, předloni záznam jedinečných besed s Werichem, Haasem, Štěpánkem, Suchým, a Ivanem Vyskočilem a loni to byly vzpomínky Jiřího Suchého na léta 60., 70. a 80.

redakce DN

PŘIHLÁŠKA K ODBĚRU

Divadelní noviny

Vydává Divadelní ústav v Praze
Celetná 17 110 01 Praha 1

Jméno

Adresa

.....

PSČ

Předplatné pro rok 1996 (22 čísel)
110,- Kč; cena jednotlivého
výtisku 5,- Kč

Objednávku nalepte na korespondenční
lístek anebo v obálce zašlete na adresu:
Firma Ji-Pe, Burdova 1227,
198 00 Praha-Kyje;
pouze poštovní sty, fax 02/86 45 95.
Pracoviště Budovatelská 287,
190 15 Praha 9-Satalice;
telefon 02/66 31 12 09, linka 155
(informace, objednávky)
linka 147 (reklamace)
Předplatné uhradíte složenkou vloženou
do 1. čísla DN.
Upozornění:

**PRO PŘEDPLATITELE ČTENÁŘSKÁ
KNIŽNÍ PRÉMIE ZDARMA!**



Sorosovo centrum současného umění – Praha

Sorosovo centrum současného umění – Praha je součástí Nadace otevřené společnosti, založené americkým finančníkem a filantropem Georgem Sorošem k podpoře demokratické infrastruktury v zemích bývalého komunistického bloku. SCSU-Praha těsně spolupracuje se sítí 18 center současného umění založených v sousedních zemích.

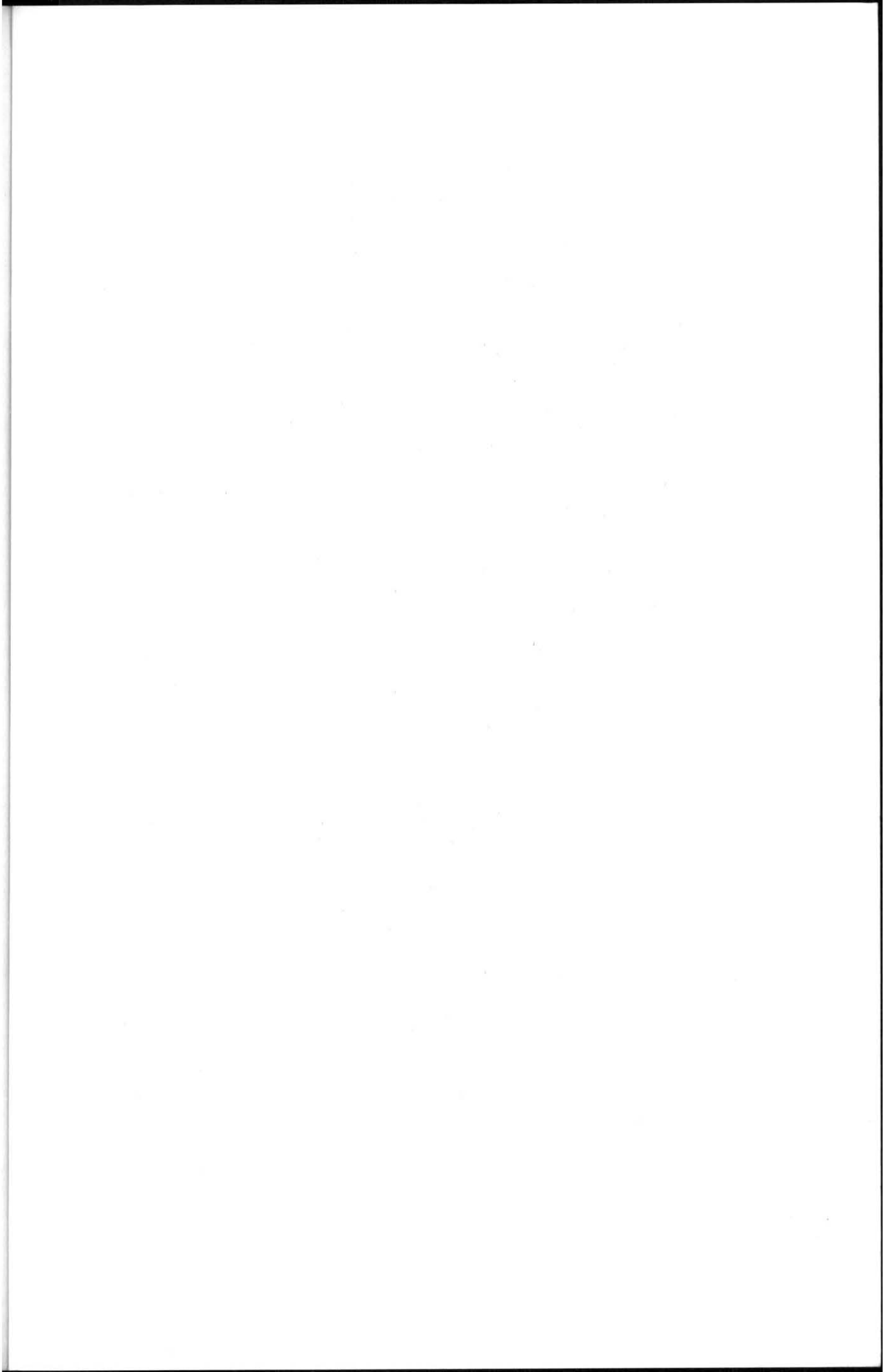
Cílem SCSU-Praha a celé sítě center je podpora místního výtvarného umění, v místním i mezinárodním kontextu, zprostředkování mezinárodních informací, navazování kontaktů mezi umělci, kurátory, muzejníky, novináři, studenty a dalšími, jak v rámci regionu, tak přes hranice bývalé železné opony.

KATALOG VÝSTAVY ORBIS FICTUS

K výroční výstavě Orbis fictus, otevřené v prosinci 1995 ve Valdštejnské jízdárně v Praze, vydalo SCSU-Praha obsáhlý katalog stejného názvu, který je v prodeji ve Fišerově knihkupectví v Kaprově ulici v Praze a za cenu 200,- Kčs v kanceláři SCSU-Praha. Výstava přinesla 23 projektů českých umělců užívajících nová média, počítače a jinou vespělou techniku.

Katalog obsahuje kromě obrazové části texty umělců ilustrující projekty prezentované na výstavě a v historické části eseje Michaela Bielického, Michala Breganta, Radúze Činčery, Geralda O'Gradyho, Ludvíka Hlaváčka, Karla Pecha, Keiko Sei, Marty Smolíkové, Andrease Stroehla, Jiřího Valocha, Woody Vasulky a Jiřího Zemánka.

Adresa: SCSU – Praha, Staroměstské nám. 22, 110 00, Praha 1, tel.: 24 22 74 56,
fax: 24 22 74 51, e- mail: scca@ecn.cz



35029/
1996-1



10088815 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.