

JÁN KADÁR: STRATY A NÁLEZY EXILU

Václav Macek

Keď Ján Kadár v roku 1968 emigroval do USA, nepricestoval do New Yorku ako „nepopísaný list“. Priniesol si so sebou skúsenosť filmára, ktorý sa z pôvodnej funkcie asistenta produkcie (pri krátkom filme NA TROSKÁCH VYRASTÁ ŽIVOT, 1945) vypracoval na autora a režiséra významne spoluurčujúceho tvár jednej filmárskej generácie (spolu s Ladislavom Helgem, Vojtěchom Jasným či Karlom Kachyňom). Napriek tomu si po 21. auguste 1968 zvolil odchod. Aby sme pochopili, čo Kadár emigráciou získal a čo ňou stratil, musíme najprv aspoň stručne načrtnúť obrysy jeho profesionálnej cesty komunistickou kinematografiou.

Diery v totalite

Systém filmovej tvorby, výroby a distribúcie v komunistickom Československu začal po februári 1948 získavať nové obrysy a vyvíjal sa po celý čas, ktorý je z hľadiska našej témy dôležitý, teda v rokoch 1948 až 1968. V tom období sa nemenili len organizačné formy podniku Československý štátny film, ale menil sa aj vzťah vládnej moci a tvorcov, dochádzalo k zmenám v celom tzv. východnom socialistickom bloku, prichádzali rôzne filmárske generácie. Bolo by nezodpovedné a bolo by aj falšovaním histórie uspokojiť sa iba s niektorými paušálnymi floskulami, čo o vymedzenom dvadsaťročí hovoria len ako o vláde ŠtB, diktatúre a zločinnom systéme. Natoľko zložitú obdobie nemôžu vystihnúť nijaké publicistické zjednodušenia.

Pri debute režiséra Jána Kadára, pri filme KATKA (1949), sa oficiálna reflexia diela niesla v znamení kritizovania nedostatočnej zhody s kritériami záväzného socialistického realizmu a s jeho hlavnými atribútmi: ľudovosťou, triednosťou a straníckosťou; autorovi vyčítali, že používa malomeštiacky humor. Nové vedenie monopolného filmoveho výrobcu schválilo scenár kvôli dobovej politickej stratégii. Išlo totiž o príbeh Katky, dedinského dievčaťa, čo sa napriek vôli rodičov rozhodne odísť z dediny do novopostavenej fabriky na výrobu pančúch. Tzv. industrializácia Slovenska si žiadala veľa nových pracovných síl, a preto bolo treba pritiahnúť robotníčky a robotníkov z vidieka do práve vznikajúcich tovární. Film s takouto témou bol vzhľadom na vtedajšie

spoločensko-politické vnímanie rovnako dôležitý ako v roku 1946 dokumentárny film o Tisových zločinoch. V KATKE sa „divožienka“ mení na samostatnú a sebaistú ženu, režisérovi však nejde o to, aby zachytil „pravdu o realite“, chcel skôr poskytnúť chvíle radosti, porozumenia a trochu poučenia. (Na scenári spolupracoval Vratislav Blažek, ktorého hru *Kde je Kuťák?* pre Divadlo satiry rok predtým zakázali.)

O tri roky neskôr už režim neposkytoval takmer žiadne možnosti úniku, umenie bolo buď propagandou, alebo vôbec nevzniklo. Každý odpor bol zlomený, potenciálni či skutoční protivníci skončili vo väzeniach, mnohých z nich popravili, poslali na nútené práce, zbavili zamestnania. Niektorí ľudia dokázali nepodľahnúť, lenže v kinematografii to znamenalo nenakrúcať. Ak autor chcel pracovať a robiť filmy, musel sa podriaďiť dobovým príkazom.

Kadár s Klosom nakrútili *ÚNOS* (1952) – príbeh o zavlčení skupiny cestujúcich do západného Nemecka – v štýle mocou preferovaného socialistického realizmu. Film ako doklad morálnej prevahy československého socializmu nad americkým imperilizmom. Netreba zabúdať, že vtedajší režim obhajovali rôzni umelci. Je však istotne rozdiel v tom, či napísal oslavnú báseň o Stalinovi Osip Mandeľštam, ktorý zomrel v gulagu, alebo či iní písali svoje ódy v bezpečí honosných vĺ. Kadár si pre *ÚNOS* vybral za režijného partnera Elmara Klosa, človeka na začiatku päťdesiatych rokov prepusteného z Barrandova, čo musel pracovať ako robotník na stavbe železničného mosta v Prahe. Nebolo to síce väzenie, no predsa len kruté, život ohrozujúce prostredie. Kadárova voľba pomohla Klosovmu návratu z výroby do filmovej tvorby.

Z hľadiska bezprostrednej dobovej úžitkovej hodnoty nie je problém pochopiť výrobu *ÚNOSU*. Podobalo sa to financovaniu karikatúrnických časopisov či plagátov, kde svetový imperializmus vedie vojny (aktuálna bola tá kórejská), či v mene zisku zbedačuje a vraždí. Len preto sa mohlo stať, že tento propagandistický film bol nakrútený a navyše vďaka nemu zrušili Klosov trest. Z odstupu viac než polstoročia od premiéry však nie je táto rovina až taká dôležitá. *ÚNOS* paradoxne v sebe obsahuje viac než len jednu z variánt „vymývania mozgov“. Podľa Miroslava Petříčka naplnili autori ideologický princíp tvorby ranného komunizmu s takou zaujatosťou, aby „konštrukcia zanikla a ukázala sa ako prirodzenosť“, v zmenenom kontexte o polstoročie neskôr sa však princíp obnažuje „do tej miery, že celá prirodzenosť mizne a tento princíp sa prejavuje takmer ako ‚heglovský absolútny duch‘“.¹⁾

Pre mladého režiséra začínať v čase najtvrdšieho teroru nebolo jednoduché. Z historického odstupu je možné tvrdiť, že propagandistický charakter KATKY aj *ÚNOSU* devalvoval osobný autorský úžitok diela a Kadár sa nemal podieľať na filmovej produkcii systému, ktorý v tom istom čase terorizoval celú spoločnosť. Podľa môjho názoru problém tkvie v pojme „nadpráca“. Nemyslím si, že spomínané dva filmy možno takto chápať, najmä ak si uvedomíme, že už nasledujúci Kadárov a Klosov komediálny film *HUDBA Z MARSU* (1954) výrazne rozširoval malý priestor slobody v totalite, začínal zaujímať postoj, ústiaci do vzniku vynikajúcich českých a slovenských filmov v šesťdesiatych rokoch.

1) Miroslav P e t ř í č e k, jr., *Únos z reality do snu. Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 170.

Vzťah umelca a moci, ktorý rozhodoval o sebarealizácii vo všetkých oblastiach umeleckej produkcie v totalitnom systéme, bol mnohovrstevnatý. Kadár s Klosom sa všemožne uslievali o to, aby systém získal novú tvár. Neboli však ani politikmi, ani revolucionármi, ani kňazmi, takže si pre zmenu zvolili cestu umeleckých diel, nie ozbrojeného povstania, kázní či politickej práce. Ich vzťah s vedením štúdia je možné prirovnať k hre mačky s myšou. Na prvý pohľad je mačka v presile, ale ak je myš dostatočne šikovná, „prinúti“ mačku prestať zabíjať a prežiť. Bez takejto stratégie by nevznikli ani diela Jiřího Trnku, Štefana Uhra, Františka Vláčila, Juraja Jakubiska či Ela Havettu.

Ostrov pozitívnej deviácie, „diery slobody“ sa postupne rozširovali. V rokoch po ÚNOSE (1952) sa vďaka spoločensko-politickému „odmäku“ obsah pojmu „socialistický realizmus“ stával čoraz vágnejší, čoraz menej dogmaticky ho moc mohla presadzovať. Od filmu TAM NA KONEČNÉ (1957) až po OBCHOD NA KORZE (1965) už v recenziách a rozhovoroch, uverejňovaných v tlači, nikdy výraznejšie nezaznelo, že by ich autori museli tvoriť v duchu socialistického realizmu. Samozrejme, existovali aj recidívy, najmä na prelome rokov 1958 a 1959, keď sa opätovne pripomenul imperatív vládou vnucovaného štýlu, ale v princípe šlo najmä o dodatočné námietky. Kadárov a Klosov film TŘI PŘÁNÍ (1958) sa síce dostal do trezoru a jeho autori museli odísť na tri roky pracovať do Laterny magiky, ale hneď potom už mohli nakrúcať snímku, čo nemusela napĺňať žiadne maximy socialistického realizmu. (Jej hlavným problémom napokon bola údajná nedostatočná „konštruktívna kritika“.) V šesťdesiatych rokoch už štátna kinematografia financovala štýlovo veľmi rozdielne diela, napríklad ČERNÉHO PETRA (1963), OBCHOD NA KORZE (1965), O SLAVNOSTI A HOSTECH (1966), SEDMIKRÁSKY (1966) či SLÁVNOST V BOTANICKEJ ZÁHRADE (1969). Čo sa zdalo byť na večné časy záväzné v roku 1952, o desať rokov takmer nikoho nezaujímalo (okrem úradníkov na kultúrnych oddeleniach komunistickej strany).

Čím väčšmi vzrastala autonómnosť umeleckej tvorby, tým väčšmi sa strácala sila štátnej kontroly. Začiatkom päťdesiatych rokov vzniknúcia Hlavná správa tlačového dozoru, úrad cenzúrnej mašinerie s mnohými zamestnancami a oddeleniami, v polovici šesťdesiatych rokov takmer úplne zanikla a oficiálne bola zrušená v roku 1968. Tí filmári, ktorí vnímali svoju tvorbu ako celoživotné poslanie, neváhali klamať a zavádzať cenzorov, len aby presadili čo najlepšie umelecké riešenia.

Dňa 22. mája 1958 sa na Hlavnej správe tlačového dozoru uskutočnilo stretnutie s Elmarom Klosom a Jánom Kadárom. Rozhovor sa týkal filmu TŘI PŘÁNÍ. Klos hneď na začiatku rokovania „prehlásil, že scenár schválil s. J.[iří]. Hendrych [tajomník ÚV KSČ pre ideológiu] a súdruhovia zo IV. Oddelenia ÚV KSČ“.²⁾ Rokovania sa prerušili, aby sa cenzori dohodli so „súдруhmi zo IV. oddelenia ÚV KSČ na ďalšom postupe. Ukázalo sa, že s. J. Hendrych scenár neschválil a scenár neschválili ani súdruhovia zo IV. oddelenia ÚV KSČ. Naopak, súdruhovia zo IV. oddelenia niekoľkokrát scenár vrátili k prepracovaniu. Prípravné práce sa začali 1. marca 1958 bez schválenia.“³⁾ Po

2) Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 141.

3) Tamže.

týždni sa obnovilo rokovanie s oboma režisérmi, cenzori im tlmočili všetky pripomienky, najmä o tom, že v scenári je „priveľa negatívnych a nesprávne pochopených kritik, ktoré je potrebné upraviť alebo vypustiť. [...] S niektorými pripomienkami režiséri súhlasili, ale proti väčšine namietali, že umeleckým stvárnením vynikne rozprávkovosť námetu, a tak budú naše pripomienky neodôvodnené.“⁴⁾ Počas stretnutia vysvitlo, že väčšina scén už je aj tak nakrútená, hoci aj scenár nebol schválený. Cenzori žiadali, aby im filmári premietli denné práce, Kadár s Klosom všetko posľubovali, ale napokon im premietli len jedinú „postelovú scénu“. Po tomto donucovacom neúspechu si cenzor do správy zapísal:

Využili sme návštevy riaditeľa Československého filmu s. Marka dňa 27. júna 1958 na Hlavnej správe tlačového dozoru na to, aby sme s ním znovu pre-rokovali naše požiadavky. [...] Požiadali sme s. Marka, aby nám boli predkladané scenáre pred začatím prác na filme. S touto požiadavkou súhlasil. Odmietol však, aby nám boli premietané tzv. denné práce s odôvodnením, že by sme mali o filme skreslené predstavy.⁵⁾

Stručne povedané: bezmocnosť cenzúry stále rástla. (V zápise z porady vedenia Barrandova z dňa 23. júna 1964 sa uvádza, že Hlavná správa tlačového dozoru síce naďalej vyžaduje technické scenáre na schválenie, ale bolo už pravidlom, že filmy – napríklad *TŘIATŘICET STŘÍBRNÝCH KŘEPELEK*, *OBCHOD NA KORZE*, *POVÍDKY O DĚTECH*, *BÍLÁ PANÍ*, *STRAŠNÁ ŽENA* – sa nakrúcali pred ich schválením.⁶⁾ Kadár pomenoval obdobie 1963 až 1968 za roky „zlatej anarchie“.

Byrokratický aparát stratil po mnohých problémoch dôveru v seba samého, došlo k zázračnému spojeniu síl ľudí, ktorí boli za výrobu filmu zodpovední v umeleckom, hospodárskom a organizačnom zmysle, bola tu naraz pozoruhodná rivalita a vkus kritiky, a toto všetko dohromady spôsobilo, že v krajine, v ktorej neboli základné predpoklady o nič lepšie než inde, sa vydupala zo zeme kinematografia, ktorej význam sa nedá už vymazať z kontextu svetového filmu. [...] Niet sporu, že v rokoch 1963–1968 bolo Československo – napriek všetkým problémom, ktoré existovali – krajinou s najlepšimi podmienkami pre filmovú tvorbu na svete.⁷⁾

Nemožno zabúdať, že hoci sa Kadár s Klosom museli na tri roky podriaďiť zákazu nakrúcať hrané filmy a museli bojovať s cenzúrou, zároveň boli v privilegovanom postavení: nositelia Štátnej ceny za film *ÚNOS*, členovia komunistickej strany, zaslúžilí umelci. Určite im to uľahčovalo výber látok, zvyhodňovalo ich to v situáciách, keď vedenie filmovej výroby rozhodovalo o tom, kto bude nakrúcať kvalitné scenáre. Dokonca aj keď ich kolegovia prizvali k spolupráci, zvyšovala sa šanca na presadenie niektorých námetov. Ale nie vždy. Jiřího Sehnala, napríklad, nadchlo, keď renomovaná režisárska dvojica (hoci práve v kľatbe) prejavila záujem o prácu na filmovej poviedke „Lidice budou žít“. Povedal, že „nič lepšieho nás nemohlo stretnúť“. Naopak, Miloš Forman

4) Tamže.

5) Tamže.

6) Archiv Filmové studio Barrandov.

7) Antonín J. L i e h m *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 130.

zúril, lebo „chcel film nakrúcať sám ako režisér“.⁸⁾ Realizácia sa napokon neuskutočnila, ale aj tak vyššie povedané svedčí o nadštandardnom postavení Kadára a Klosa v barrandovskej štruktúre. Potvrzuje ho aj vstup tvorivého tandemu do adaptácie románu *Smrt si říká Engelchen* od Ladislava Mňačka. Vyústil totiž do požiadavky pôvodného scenáristu Miloslava Fáberu, aby súdny znalec rozhodol, či scenár Kadára s Klosom nie je iba kópiou jeho práce. Posudok vyznel jednoznačne v prospech režisérskej dvojice.⁹⁾

Z ekonomického hľadiska boli československí filmári rozmazaní. Napriek tomu sa stalo, že Kadár v rokoch 1959 až 1962 nenakrúcal. Príčinou nečinnosti nebola tentoraz politika. Kadárov a Klosov spoločný projekt – adaptácia Čapkovho románu *Válka s mloky* – narazil na finančné limity. (Akoby sa tým predznamovali Kadárovo roky v emigrácii.) Rozpočet 28 miliónov československých korún šesťnásobne prevyšoval priemerný rozpočet hraného filmu tej doby.¹⁰⁾ Autori nedokázali zohnať potrebné prostriedky od štátnej kinematografie a ani v zahraničí, hoci už boli držiteľmi Oscara za film *OBCHOD NA KORZE*.¹¹⁾

Z neistého debutanta filmu *KATKA* (1949) sa stal majster. Stále síce váhal – prezývali ho JZD, čo znamenalo: jeden záber denne –, ale zároveň perfektne ovládal celý systém. Niekedy jeho hranice porušil a potom nemohol nakrúcať; inokedy nedokázal získať na svoj projekt dostatok prostriedkov; v šesťdesiatych rokoch však Kadár systém takmer dokonale využíval. Každé nové dielo sprevádzali pochybnosti, ale v jednotlivých etapách realizácie – výber látky, jej presadenie do výroby (vzhľadom na ostatné látky, vedenie štúdia, cenzúru, politikov), obsadzovanie rolí, výber spolupracovníkov, nakrúcanie, postprodukcia – vedel veľmi presne odhadnúť, čo si môže voči komu dovoliť a čo môže od koho očakávať. Na Barrandove sa cítil ako doma.

Emigrácia

V lete 1968 začali Kadár s Klosom v okolí Bratislavy nakrúcať snímku *TOUHA ZVANÁ ANADA* v koprodukcii s americkou firmou MPO Videotronics. Napätie v československej spoločnosti sa stupňovalo. V auguste 1968 sa Elmar Klos stretol v bratislavskom hoteli Devín s Richardom Blechom. (Pôvodne mal na schôdzku prísť aj Kadár, ale nestihol ju.) Slovenský novinár si o stretnutí zapísal:

Kadár je mimoriadne znepokojený vývojom situácie, ktorá podľa jeho názoru speje ku konfrontácii. Prirovnával ju ku dňom prepadnutia Budapešti v roku

8) Jethro Spencer McIntosh, *Z Holešova do Hollywoodu*. Praha: Panorama 1992, s. 156.

9) Z listu dr. Jiřího Bureša, súdneho znalca autorského práva, zo dňa 28. decembra 1962 autorskej skupine Feix – Brož. Archiv Filmové studio Barrandov, fond *Smrt si říká Engelchen*.

10) Jiří Weiss, *Bílý Mercedes*. Praha: Victoria Publishing 1995, s. 170.

11) Dosť podrobne o vývoji projektu píše Jiří Voskovec v knihe *Jiří Voskovec & Jan Werich – korespondence II*. Praha: Akropolis 2007, s. 270 (20. 3. 1966, Voskovec v liste Werichovi): „Ešli se dohodnu o peníze a podmínky s tou babou z Kanady (děsná lhářka, francouzská podvodnice Desmarais, co dělá majland na Obchodu na korze a co financuje Kadárovi a Klosovi tu cestu a pobyt).“ „Záhadným okouzlením podvodnicí Desmarais, sa stáva doomed to failure. Aspoň pro mne.“ (6. 6. 1966, Voskovec v liste Werichovi, c. d., s. 279.)

1956. Podľa informácií, ktoré Kadár získal v minulých dňoch, vraj všetko speje k potlačeniu dubčekovskej línie v KSČ a štáte. Dozvedel sa, že vraj tajne pripravujú zoznam politických prominentov, inteligencie, prominentov a sympatizantov dubčekovskej línie, ktorí majú byť v príhodnú chvíľu internovaní kdesi v stredných Čechách, niektorí hneď likvidovaní a iní odtransportovaní na Sibír. Po tomto rozhovore vraj Klosovi povedal, že ak sa iba pohne prvý lístok, on vie, čo má robiť. Nechce už zažiť to, čo zažil.¹²⁾

Po okupácii 21. augusta 1968 bolo nakrúcanie prerušené a Kadár odcestoval do Viedne, kde za ním pricestovala aj jeho rodina. Už sa do Československa vrátil len v lete 1969, aby s Elmarom Klosom dokončili film *TOUHA ZVANÁ ANADA*.

Prechod do nových podmienok sa zdal byť z hľadiska filmárskej realizácie bezproblémový. Kadár podpísal režisérsku zmluvu na nakrútenie *ANDĚLA LEVINA* (*The Angel Levine*, 1970), adaptácie rovnomennej poviedky Bernarda Malamuda, autora, ktorého mal veľmi rád. Keď Kadár v novembri 1968 priletel s rodinou do New Yorku, nemusel sa síce spočiatku trápiť s existenčnými problémami (čo ho plnou silou zasiahli až na začiatku sedemdesiatych rokov), ale hneď sa musel konfrontovať s odlišnými podmienkami filmovej výroby. Najhoršie pravdepodobne vnímal fakt, že sa do výroby dostal nehotový scenár a nebol dostatok času, aby debutujúci scenárista Bill Gunn pripravil materiál zaručujúci kvalitnú filmovú produkciu. Barrandovská filmová výroba prechádzala viacerými kontrolami, u Belafonteho, debutujúceho producenta hraného filmu, zostalo veľa rozhodnutí na Kadárovi. Kvôli jeho nespokojnosti so scenárom sa realizácia neustále odkladala, film sa definitívne začal nakrúcať až vo februári 1969. Napriek mnohým zdržaniam (spôsobeným aj Kadárovou neznalosťou angličtiny) prebiehali práce na americkom filme oveľa rýchlejšie ako to bývalo v Československu. Nijaký zložitý, dva i viac rokov trvajúci schvaľovací proces námetu, poviedky scenára, réžie... V USA sa vďaka rozhodovacej právomoci producenta všetko odohralo v priebehu pol roka. Hektickú filmovú prípravu v slobodnej krajine Kadárovi navyše sťažoval fakt, že v *ad hoc* postavenom štábe mu nikto nedokázal nahradiť jeho „osobného dramaturga“ Elmara Klosa, partnera, ktorý ho od roku 1952 sprevádzal počas príprav snímok, ich realizácie i postprodukcie. Belafonte nebol typom tvorivého producenta. Kadára už neobmedzoval dramaturgický plán štúdia, závislý často od politických požiadaviek, ale skôr neznalosť a v istom zmysle amatérstvo. Prvýkrát bol konfrontovaný aj s faktom, ktorý počas jeho dvadsaťročnej práce v totalitnom systéme nehral žiadnu rolu. „Výroba filmu je taká drahá, distribúcia taká nákladná, že žiadny investor si nemôže dovoliť dlhodobéjšie straty. [...] Strach zodpovedných ľudí zo straty a neúspechu je prinajmenšom rovnaký, ak nie väčší, než strach byrokratického funkcionára z prípadného ideologického ‚omylu‘.“¹³⁾

Presvedčilo ho o tom aj dokončovanie filmu *TOUHA ZVANÁ ANADA*. Politická situácia v Československu sťažila poslednú spoluprácu Jána Kadára s Elmarom Klosom, pretože sa nemohli stretávať. Na jar roku 1970 totiž už Kadár odmietol pricestovať do Československa, lebo sa bál, že ho nepustia naspäť do USA. Preto sa naplánovalo

12) Z osobného zápisníka Richarda Blecha, august 1968, archív R. Blecha.

13) A. J. L i e h m, c. d., s. 132.

stretnutie vo Viedni. Ale napokon sa neuskutočnilo ani to a obidvaja dlhoroční spolupracovníci už boli odkázaní iba na telefonáty a listy.¹⁴⁾ Pri všetkých predchádzajúcich nakrúcaniach Kadár s Klosom prekročili schválenú dĺžku filmu, vždy si však obhájili posledný zostrih. Film *TOUHA ZVANÁ ANADA* prešiel viacerými úpravami, aj Gyongyossiho, aj Kadárovými. Posledné rozhodnutie padlo zo strany amerického koproducenta: snímka musela mať 90 minút. Viac nie. Absolútne sa rešpektovalo očakávanie diváka, ktorý bol v tom čase navyknutý na túto štandardnú dĺžku projekcie. Kadár sa musel prispôbiť.

Pre Kadára boli tri roky práce nad filmom *TOUHA ZVANÁ ANADA* v konečnom dôsledku veľmi užitočné, tvorili akési medziobdobie „mäkkého“ prechodu od domáceho barrandovského prostredia do neznámeho cudzieho sveta neštátnej filmovej produkcie. (Kadár navyše spočiatku takmer vôbec neovládal angličtinu, film *ANDĚL LEVINE* nakrúcal s pomocou tlmočnice.) Počas výroby snímky *TOUHA ZVANÁ ANADA* sa mohol odvolať na názory výrobnej skupiny na Barrandove, ktorá bola koproducentom diela; stále mohol využívať dlhoročných spolupracovníkov. Ťažkosti s novými pravidlami hry tlmil postupný prechod do odlišného produkčného systému.

V tomto medziobdobí si Kadár postupne uvedomoval nielen potrebu získania nových zručností pri filmovej výrobe, ale aj nutnosť redefinície autorského programu. To, čo bolo dôležité pre neho a jeho publikum v totalitnom systéme, v demokracii veru nebolo prioritné.

Obsadzovanie rolí

Kadár počas celej svojej autorskej dráhy zdôrazňoval, že kľúčové pre úspech diela je obsadenie hercov. Už pri *ANDĚLOVI LEVINOVI* (1970) zistil, že v USA síce má k dispozícii teoreticky omnoho širší okruh hereckých osobností, ale na druhej strane nevyhnutne musí akceptovať požiadavky producenta. Do hlavnej úlohy skeptického židovského krajčírka, ktorého odmietnutie božieho posla možno spôsobí smrť ťažko chorej manželky, obsadil v spomínanom filme skvelého a úspešného herca Zero Mostela. V roli jeho černošského protihráča, anjela, ktorý potrebuje krajčírka presvedčiť, že skutočne je božím poslom, Kadár nakoniec súhlasil s obsadením Harryho Belafonteho. Nebola to šťastná voľba, skvelý spevák a zriedkavý herec nezvládol nároky zložitej postavy, čo v sebe niesla aj zmýšľanie pouličného frajera (newyorského darmošlapa), aj strach z neznámeho a prirodzenú ľudskú túžbu po dokonalosti. Podľa Kadárových slov mienili pôvodne angažovať iného černošského herca – Edwarda G. Robinsona (1893–1973). Poistovňa ho však kvôli jeho vysokému veku odmietla poistiť.¹⁵⁾ Nevieme presne, či

14) Dodatok k výrobnej zpráve filmu *Touha zvaná Anada*, 4. februára 1971. Archív Filmové studio Barrandov. Kadár s Klosom sa mali stretnúť vo Viedni 10. apríla 1970, aby si spoločne pozreli Gyongyossiho verziu strihu a prerokovali Klosove návrhy. Kadár však musel o týždeň posunúť prílet, Klosovi vypršalo vízum a stretnutie sa už neuskutočnilo.

15) *Dialogue on Film. A series of Seminars with Master Filmmakers*. The American Film Institute. 7. októbra 1971, stretnutie s Jánom Kadárom (za účasti Františka Daniela). Zmyslom projektu bolo postupné budovanie „oral history“ o americkej kinematografii, Archív The American Film Institute, zvukový záznam.



*Deda Zaida (Yossi Yadin) a jeho vnuk David (Jeff Lynas)
vo filme CO MI TÁTA NALHAL, 1975*

Foto archiv

šlo o naozaj vážne úvahy, v každom prípade by však účinkovanie Robinsona zmenilo výsledné vyznenie diela, pretože by šlo o filmové stretnutie dvoch generačných rovesníkov z rôznych etník, nie o hru na to, či starý krajčír uverí mladému zlodejovi. Angažovanie Belafonteho bolo predsa len celkom prirodzenou podmienkou realizácie.

V paralelne nakrúcanom filme *TOUHA ZVANÁ ANADA* nie sú takéto hlboké herecké disproporcie, možno aj preto, že išlo o československo-americkú koprodukciiu, takže Kadár si mohol hercov vyberať oveľa slobodnejšie.

Úvodná Kadárova skúsenosť s hereckým obsadzovaním v amerických produkciách sa zopakovala v jeho poslednom diele, v štvordielnom televíznom filme *FREEDOM ROAD (CESTA SLOBODY, 1979)*. V štyridsiatych a päťdesiatych rokoch neprichádzala do úvahy adaptácia rovnomenného románu Howarda Fasta, pretože v mnohých amerických kinách by publikum odmietlo film s černošským hrdinom, navyše Howard Fast sa ocitol na hollywoodskej čiernej listine kvôli členstvu v komunistickej strane a nemohli sa nakrúcať scenáre podľa jeho literárnych predlôh. V sedemdesiatych rokoch, po úspešnej vlne boja za občianske práva, už síce bolo možné uvádzať v kinách snímky, napríklad, so Sidney Poitierom, producenti však stále mali problém s tým, ktorý černošský herec by pritiahol publikum. Pri obsadzovaní herca do hlavnej úlohy vo *FREEDOM ROAD* producenti súhlasili iba s jediným menom – Muhammad Ali. Slávny boxer mal pritiahnuť

k obrazovkám čo najväčší počet divákov. Kadár nemal na výber. Vďaka Alimu sa film mohol nakrúcať, kvôli Alimu to bola zrejme najslabšia Kadárova práca.

Nie každý Kadárov americký film sprevádzali podobné dilemy. Snímka CO MI TÁTA NALHAL (LIES MY FATHER TOLD ME, 1975) má skvele vybraných aj hlavných hrdinov, aj vedľajšie postavy, ktoré výborne dotvárajú kolorit židovskej periférnej štvrte v Montreáli v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Podobne bez obmedzení si režisér volil hercov do príbehu z väzenskej psychiatrie v televíznom filme THE OTHER SIDE OF HELL (INÁ TVÁR PEKLA, 1978). Alan Arkin v hlavnej úlohe protiprávne zadržovaného trestanca je podobne sugestívnou postavou ako Jack Nicholson v úlohe rebela z Formanovho PRELETU NAD KUKUČÍM HNIEZDOM (1975).

Voľbu hercov v komunistickom Československu neobmedzoval tlak očakávaných tržieb. Počas príprav na nakrúcanie si Kadár nezriedka vyberal hercov z málo známych vidieckych divadiel, tváre neznáme širokému publiku, ktoré však výborne zapadli do jeho autorskej koncepcie. Iba v prípade polyekranu *Mládí* (1960) – podľa spomienok Klosovho syna – kontrola nakrúcania siahala až po kádrové posudky dievčat, ktoré autori chceli obsadiť do hlavnej úlohy Jany. Prvých šesť zvolených adeptiek kádromo nevyhovovalo, a preto bolo ich obsadenie zamietnuté. Nové vedenie štúdia akceptovalo až siedmy návrh.¹⁶⁾

Vo ba spolupracovníkov

V bezprostrednom kontakte s americkou produkciou Kadár ani tak netrpel tým, že musí niekedy obsadzovať ľudí, ktorých by v Československu nikdy nevybral, napokon, bol trénovaný na prácu s nehercom. Pravdepodobne omnoho ťažšie znášal principiálne odlišný systém práce. V Československu sa obklopoval ľuďmi, s ktorými spolupracoval dlhé roky, v USA vznikali profesionálne štáby *ad hoc*. Hoci každý v nich poznal svoje miesto a bol zodpovedný za vlastný podiel na celku filmu, nikto, podľa Kadára, nemal pocit spolupatričnosti s vznikajúcim umeleckým dielom. Už z nakrúcania snímky *Únos* asistent réžie Štěpán Skalský usúdil, že Elmar Klos a Ján Kadár

boli bytostnými demokratmi. [...] Prvý a posledný člen štábu bol pre nich spolupracovníkom prispievajúcim k spoločnému kolektívnemu dielu, ktoré sa volá film. [...] Zoznam spolupracovníkov by bol dlhý a nenašiel by sa v ňom nikto, kto by nepovedal, že v pokoji a mieri bol vždy dobrý návrh kohokoľvek vysoko cenený a odmenený tým najkrajším: Dobrým slovom, poďakovaním.¹⁷⁾

Kadár si tiež veľmi vážil, že medzi barrandovskými autormi existovali veľké názorové či štýlové rozdiely, ale vždy mali vzájomný pocit spolupatričnosti, sledovali prácu kolegov a svojím spôsobom si držali palce. Práve toto Kadárovi chýbalo v práci kanadských a amerických filmových štábov. Kadár s Klosom si za roky spoločnej tvorby vybudovali pomerne stabilný okruh spolupracovníkov. Po emigrácii sa to Kadárovi nikdy

16) Rozhovor s Elmarom Klosom, Praha 25. 1. 2005.

17) Štěpán S k a l s k ý, *Panklos*. Rukopis. január 1985, s. 2. Archív Elmara Klosa.



*Gideon (Muhammad Ali) a Abner (Kris Kristofferson)
vo filme FREEDOM ROAD, 1979*

Foto archiv

nepodarilo. Istou výnimkou, či skôr obnovením pôvodného štýlu práce, boli bývalí študenti Amerického filmového inštitútu, kde prednášal v rokoch 1975 až 1979. Sharon Mann, Robert Earl Price či Bob Graham sa stali Kadárovými asistentmi. Našiel si partnerov, ktorým veril podobne ako kedysi Karolovi Časlavskému alebo Jurajovi Herzovi. Boli jeho partnermi, odovzdal im časť kompetencií, lebo bol presvedčený, že film pre nich nie je iba povolaním, ale aj poslaním. Kadár neznášal pritakávačov. A opäť treba pripomenúť, že najväčšou stratou v americkom prostredí však bola pre Kadára absencia „osobného dramaturga“, vzdelaného a skúseného Elmara Klosa, ktorý Kadárovi pomáhal napĺňať jednu z jeho hlavných tvorivých axiém: „Viem, čo nechcem, ale musím hľadať, čo presne chcem.“¹⁸⁾

Kadár v novom prostredí výrazne negatívne vnímal spôsob tvorby filmovej hudby, čo do istej miery súvisí aj s tým, že vnímal vznikanie filmového diela ako kolektívnu

18) „Čím viac sa pozerám späť na dvadsať rokov spolupráce s Klosom, tým viac chápem, že bol skutočne ideálny producent. V najširšom slova zmysle. Kultivovanosťou, znalosťami, rozhľadom a navyše perfektne rozumel všetkým zložkám tvorivého aj výrobného procesu, od dramaturgie, réžie, strihu, po produkciu, organizáciu, techniku. Pritom mal veľký zmysel pre potrebnú diplomáciu a bol vynikajúci pedagóg. Nestretol som v USA človeka s podobnou kapacitou. A keby som mal definovať ideálneho producenta, ktorého chápem ako tvorivú osobnosť, potom je jeho definícia skutočne zhrnutá v mene Klos. [...] Tu [v USA] by som ho porovnal len s Thalbergom, alebo skôr s thalbergovskou legendou.“ Viz A. J. L i e h m, c. d., s. 138.

prácu. V Československu spolupracoval so skladateľom Zdeňkom Liškom, ktorý nepísal pre film iba hudbu, ale vždy sa postaral o kompletnú hudobnú dramaturgiu, vrátane ruchov. V Spojených štátoch a Kanade sa hudobní skladatelia obmedzili len na odovzdanie partitúr. Liškovi stačilo iba niečo naznačiť a dať mu k dispozícii pracovnú kópiu filmu, aby sa po čase vrátil so zvukovou zložkou kongeniálnou k obrazu. Po emigrácii sa Kadár na poli filmovej hudby k svojim filmom stretával už iba s profesionálne rutinnou, viac či menej výraznou ilustráciou obrazovej atmosféry snímky. (S výnimkou niekoľkých epizód v projekte THE OTHER SIDE OF HELL.)

Prijatie filmov

Film *TOUHA ZVANÁ ANADA* bol značne odlišne prijatý v Československu a vo svete. (V americkej verzii s názvom *ADRIFT*) V domovskej tlači sa objavili skôr výhrady, než uznanie. Napríklad: „Túžba zvaná Anada nie je mimoriadne dielo“,¹⁹⁾ film je „viac menej peknou ilustráciou zámeru. [...] Kritika nezaujme nadšený postoj [...]“²⁰⁾ dielo často „pôsobí zmätene a nepresvedčivo, réžia nenachádza jednotiaci tón filmovej reči pre vystihnutie vnútorného zápasu“.²¹⁾ (O tom, že Kadár získal za svoj ďalší film, *CO MI TÁTA NALHAL*, Zlatý glóbus sa v socialistickom Československu neobjavila ani jediná správa a film sa v našich kinách nepremietal.) Až v roku 1993 napísal Jan Foll, že „balada o kontraste pokojného plynutia a ničivého víru vody, lásky a času však stojí za to. [...] Kadárov a Klosov variant erotického viacuholníka považujem za závažnejší než Posadnutosť Luisa Malla.“²²⁾ Naopak, v zahraničí boli ohlasy na film *TOUHA ZVANÁ ANADA* nadšené, hoci sa očakávaná, že film bude nominovaný na Oscara, nenaplnili. Recenzenti písali, že tak, ako sa rozvíja Kadárovo rozprávanie, tak dielo „viac a viac fascinuje zložitými asociáciami“.²³⁾ Kadár tvorí film s istotou „majstra, dospieva k poetickému atmosfére, ktorá skvele spája vášň s tragédiou“.²⁴⁾ Divák takmer podvedome „podlieha snovej nálade *Adriftu*“²⁵⁾ dielo je „nádherná, tragická a nadčasová báj“ či „majstrovská alegória, ktorá spaľuje divákove emócie a zanecháva ho s pocitom prázdnoty, ale šťastného, že žije“²⁶⁾ písalo sa o „majstrovskom diele Ján Kadára“.²⁷⁾ Kadár triezvo vnímal novú situáciu, vedel, že sa ocitol v najlepšej možnej situácii: „V USA si môžete robiť, čo chcete, len si na to nájdete peniaze, je to lepšie než v Československu, lebo tu nie je monopol, takže máte nádej, že nájdete rojka, ktorý vám dá peniaze na váš film.“²⁸⁾

Dôsledkom pocitu slobody bol aj pokus adaptovať Mňáčkov román *Ako chutí moc*. Kadár spolu s prozaikom pracoval na scenári, ktorý mal odkryť odvrátenú stranu

19) Jiří H r b a s, Co uvidíme v kinech. *Rudé právo* 51, 4. 3. 1971, č. 53, s. 5.

20) jv [Josef Vagaday], O tom, že... *Práce* 27, 18. 2. 1971, č. 41, s. 6.

21) Ernest Š t r i c, Neskrotná sila vášní. *Film a divadlo* 15, 1971, č. 6 (17. 3.), s. 13.

22) Jan F o l l, Touha zvaná Anada. *Filmové listy* 1993, č. 2, s. 8.

23) Larry C o h e n, "Adrift" One Directors Best. *The Hollywood Reporter*, August 1971.

24) Archer W i n s t e i n, "Adrift" at Cinema Rendezvous. *The New York Post*, 7. 7. 1971.

25) Kathleen C a r r o l l, "Adrift" Is Tantalizing. *Daily News*, 7. 7. 1971.

26) John B r o e c k, Adrift. *The Villager*, Green Village, New York 20. 5. 1971.

27) L.Wro., Jan Kadars Meisterwerk. *Aufbau*, New York 2. 7. 1971.

28) *Dialogue on Film* (viz pozn. 15).

komunistickému systému, jeho zákulisie celkom odlišné od verejne hlásanej morálky a etiky. Kadár v listoch Mňačkovi navrhoval, aby film postavili na kontrapunktoch, nech

vidíme hrdinu raz takého, raz onakého. Tieto navzájom si protirečiace situácie, ktoré sa často navzájom popierajú, vystihujú lepšie i podstatu problému, t. j. analýzu toho, v kom alebo kde bola tá chyba, ktorej sme sa my osobne alebo ako celá spoločnosť dopustili, že celá naša životná a politická koncepcia sa zrútila. To je tá znepokojujúca otázka, ktorú sme si tak dlho kládli sami sebe, o ktorej i dnes často uvažujeme a ktorú si títo „zabedení“ západní „pokrokári“ dodnes nepripustia. Oni sa boja ako čert kríža pozrieť sa holej pravde do očí. A odmietajú brať na vedomie to, čo my už vieme, a čo sa im snažíme v ich vlastnom záujme tlmočiť.²⁹⁾

Plánovaný projekt sa napokon neuskutočnil rovnako ako sen o filmovom prepise Čapkovho románu. Ale hneď v nasledujúcom realizovanom filme, v televíznej adaptácii autobiografie Nadeždy Mandelštamovej (ktorá v Československu vyšla až po roku 1989 v brnianskom vydavateľstve Atlantis), mohol Kadár bez obmedzení rozprávať o krutosti totalitného systému, priamo, bez metaforických odbočiek, takmer publicisticky jednoznačne. MANDELSTAM'S WITNESS (MANDELŠTAMOVA SVEDKYŇA, 1974) pokračuje v línii načrtnutej snímkou OBŽALOVANÝ (1964). V monodráme s Idou Kaminskou v hlavnej úlohe však už chýba akákoľvek stopa po možnosti, že by sa krutý režim mohol zmeniť.

Režisér a jeho producenti

Na jeseň roku 1970 oslovil Kadára začínajúci producent Harry Gulkin, aby po Jiřím Weissovi s ním začal spolupracovať na adaptácii populárnej literárnej poviedky kanadského spisovateľa Teda Allana *Lies My Father Told Me*, ktorá už mala za sebou úspešné rozhlasové a televízne prepisy. Zdalo sa, že Kadár bude plynule pokračovať v tvorbe pre kiná. Mal za sebou premiéru ANDĚLA LEVINA a na spadnutie bola premiéra snímky TOUHA ZVANÁ ANADA.³⁰⁾

Literárna príprava filmu v Československu začínala schválením námetu, pokračovala odobrením filmovej poviedky. Vo fáze scenáristickej prípravy sa už zväčša vedelo, kto bude látku režírovať. Pri ANDĚLOVI LEVINOVI bola situácia odlišná. Kadár získal zmluvu na nakrúcanie na jeseň 1968, ale scenár bol hotový až vo februári 1969. Na jednej strane bol Kadár istotne rád, že môže nakrúcať, na druhej strane získaval naozaj drsné skúsenosti. Hoci sa prostredníctvom Allanovej poviedky mohol vyjadriť k veciam, o ktorých by mu v Československu neboli dovolili hovoriť, židovská tematika projektu utvrdila Kadárovo emigračné „zaškatulkovanie“: režisér židovských látok.

Film sa nakrúcal s mnohými problémami. V júni roku 1971 producent predstavil štáb, hercov, oznámil presný začiatok nakrúcania a o dva mesiace oznámil, že nemá dostatok peňazí na začatie práce. Projekt sa teda odložil a nebolo isté, či sa k nemu bude

29) Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Ladislav Mňačko. Z listu Jána Kadára Ladislavovi Mňačkovi, 8. 2. 1971.

30) V Československu mal film premiéru vo februári 1971, v USA v júli 1971.

možné ešte vrátiť. Až o rok neskôr, vďaka pomoci Kadárovho kolegu z Barrandova, tiež emigranta Antona Bedřicha, sa film opäť vrátil do výroby. Lenže ani tentokrát nešlo o definitívne víťazstvo. V roku 1974 producent opäť nemal financie na záverečné práce a nebyť toho, že na výrobu v konečnej fáze prispeli aj členovia štábu, film *CO MI TÁTA NALHAL* by nikdy nebol dokončený.

Aj pri tejto práci sa Kadár musel konfrontovať s pravidlom v západnom svete prirodzeným, s ktorým však v komunistickvej vlasti neprichádzal do styku. Musel sa podriaďiť diktátu producenta. Najbolestnejšie to pravdepodobne bolo pri tvorení hudby k filmu. V roku 1974 sa vyhrotili problémy spojené s autorskou koncepciou snímky *CO MI TÁTA NALHAL*. Ján Kadár pohrozil, že bude blokovať distribúciu, pokiaľ sa hudobná stopa, urobená bez jeho súhlasu, nezmení. Producenti objednali pôvodnú hudbu k filmu u skladateľa Harryho Freedmana.³¹⁾ Gulkin nakoniec súhlasil s novou hudbou, ktorú zložil Sol Kaplan a kvôli ktorej musel režisér vystrihnúť z filmu 11 minút. Bol zúfalý.³²⁾ Z istého pohľadu mal Kadár v Amerike menej tvorivej voľnosti ako v Československu najmä v šesťdesiatych rokoch. Pri filme *CO MI TÁTA NALHAL* bol závislý od Gulkina. Vzťah režiséra a producenta bol nepriateľský, bol to zápas. Hoci sa Kadárovi v mnohom podarilo presadiť, ten štýl práce mu nevyhovoval. A prispôboval sa celkom bez nadšenia. Kadár ťažko znášal, že v americkom filmovom priemysle bol režisér pre producentov zaujímavý do tej miery, do akej bol úspešný jeho posledný film. Renomé zohrávalo úlohu v spoločenských vzťahoch, v obchodných záležitostiach bolo najdôležitejšie aktuálne hodnotenie. Ak niekto neuspel, len zriedka dostával novú šancu.³³⁾ Prácu na poslednom Kadárovom filme *FREEDOM ROAD* (1979) nesprevádzalo nijaké napätie. Kadár viac či menej akceptoval producentove predstavy. Dúfal, že jeho režisérsky profesionalizmus premení komerčný projekt na výrazné dielo. Nestalo sa. Vznikol štvordielny televízny film, za ktorého premiéru by sa určite hanbil. Nestihol ju. Zomrel v júni 1979, štyri mesiace pred televíznou premiérou *FREEDOM ROAD*.

Nová životná rola – pedagóg

Po piatich rokoch emigrácie mal Kadár veľa práce. Dokončil kinový titul *CO MI TÁTA NALHAL*, v priebehu jedného roka nakrútil tri televízne filmy: *THE BLUE HOTEL* (*MODRÝ HOTEL*, 1974),³⁴⁾ *MANDELSTAM'S WITNES* (1974) a *THE CASE AGAINST MILLIGAN* (*MILLIGANOV PROCES*, 1975). V lete roku 1975 Kadára oslovil režisér a producent Francis Thompson, aby sa podieľal na tvorbe programu systémom IMAX k dvestoročnici vyhlásenia nezá-

31) Nová hudba vznikala veľmi neskoro, ešte koncom roku 1974 pracoval na hudbe Harry Freedman. Podrobnosti pozri James M c L a r t y, *Silence really is golden. Motion* 4, č. 2, s. 8–10. Ján Kadár: „V Lies som prvú hudbu vylúčil úplne, potom sme urobili druhú, bola lepšia, aj keď nie skvelá.“ Pozri Nicholas Pasquariello, Jan Kadar. *Cinema Canada* 1980 (september), s. 18.

32) Podľa výkonného koproducenta Michaela Harrisona bol za zdržanie zodpovedný Ján Kadár, lebo sa údajne nestaral o rozpočet, príliš dlho nakrúcal, strihal, vyrábala film.

33) Príkladom neúspešnej americkej kariéry je aj osud Michelangela Antonioniho po nakrútení filmu *ZABRISKIE POINT*.

34) Uveden 1976.

vislosti USA. Navyše prišla ponuka zo západného pobrežia, aby sa odsťahoval z New Yorku do Los Angeles.

Kadár sa nerozhodoval dlho, pravdepodobne najmä preto, lebo sťahovanie sa spájalo so získaním stáleho pracovného miesta a odbúraním obáv z existenčnej núdze:

Zazvonil telefón a dostal som ponuku z Hollywoodu od Amerického filmového inštitútu, či by som neprevzal profesúru réžie ako „member of faculty“. To viete, že som dlho neuvažoval. [...] Dodatočne som sa dozvedel, že k tomuto pozvaniu došlo na základe priameho priania študentov, ktorí si zo všetkých ponúkaných kandidátov zvolili práve mňa. Klamal by som, keby som povedal, že mi to nelichotilo. Jedinou podmienkou, ktorú som si položil, bolo, aby som popri vyučovaní mohol nakrúcať film, keď sa rozhodnem ho robiť. A oni to prijali.³⁵⁾

(V Americkom filmovom inštitúte ako vedúci produkcie pracoval aj Kadárov veľmi dobrý priateľ Roman Harte. Pomohol Kadárovi so sťahovaním. Harte spomína, že Kadárovo rozhodovanie nebolo celkom priamočiare, pretože režisér práve dokončoval film *CO MI TÁTA NALHAL*.³⁶⁾ Kým Kadár nastúpil do celkom novej pozície, prirodzene sa obrátil na Elmara Klosa:

Ako už mnohokrát v živote prichádzam k vám so žiadosťou o priateľskú pomoc, lepšie povedané, o dobré rady do mojej novej funkcie od skúseného pedagóga. Bol by som vám veľmi povďačný za akékoľvek materiály, poznámky k prednáškam, jednoducho všetko vrátane „otcovských rád“ majstra učiteľa, všetko, čo by mi mohlo uľahčiť novú prácu najmä v začiatkoch, než si vypracujem niečo vlastné.³⁷⁾

Pri hľadaní trošku zjednodušenej odpovede na otázku, čo Kadárovi vzala a čo dala emigrácia, môžeme porovnať jeho osud s osudom Elmara Klosa, ktorý sa rozhodol zostať v okupovanom Československu: Na začiatku sedemdesiatych rokov ho vyhodili z FAMU, nesmel ďalej učiť, nenakrúcal a živil sa napríklad aj ako stavbyvedúci. Ján Kadár nakrúcal a v roku 1975 začal aj učiť. Dúfam, že z rekonštrukcie Kadárovho emigrantského príbehu je zrejmé, že to vôbec nebolo ľahké.

Záver

Kadár síce emigráciou stratil pocit domova, ale získal priestor na realizáciu ďalších umeleckých projektov. Pre päťdesiatročného národného umelca (narodil sa v roku 1918, emigroval v auguste 1968) nebolo jednoduché zvyknúť si na nový systém, dokonale si ho osvojiť. Výroba filmov v komunistickom režime a demokratickej krajine ne-

35) Elmar Klo s, Hledání pevného bodu v prostoru. Vzpomínky na Jána Kadára. *Film a doba* 35, 1989, č. 10, s. 554.

36) Rozhovor s Romanom Hartem. Los Angeles 19. 6. 2005.

37) E. Klo s, c. d., s. 555 (listu datovaného New York, 29. 7. 1975).

bola rovnaká. Nie všetko z toho, čo sa Kadár naučil za dvadsať rokov práce na hraných filmov v totalitnom systéme, mohol v USA a Kanade aj skutočne využiť.

V predložennom texte som sa nechcel venovať problémom kontinuity štýlu, autorského jazyka... Skôr som hľadal odpoveď na otázku, či sa splní „proroctvo“ Jiřího Voskovca, ktorý roku 1966 odsúdil Kadára na neúspech vo svete americkej kinematografie.³⁸⁾ Po desiatich rokoch Kadárovej emigrácie (zomrel 1. júna 1979) sa ukázalo, že Voskovec sa mýlil. Hoci Kadárov príbeh nie je čítankovou cestou k úspechu, potvrdilo sa – tak ako už v čase jeho štvorročného väznenia v koncentračnom tábore, či počas druhej svetovej vojny, alebo v súvislosti s tvorbou v totalitnom systéme –, že Ján Kadár bol muž, čo sa nepoddáva, čo sa ako selfmademan dostal nielen na vrchol barrandovský, ale istým spôsobom aj na vrchol kalifornský. Napriek tomu, že mnohí očakávali jeho rýchlu umeleckú smrť.

Kadár sa domov do Československa nikdy nevrátil, ale to, čo získal emigráciou, by doma nikdy neobjavil.

Prof. Václav Macek (1952)

Absolvent filmovej a divadelnej vedy UK Praha (1978–1982), štipendista Ústavu dejín umenia SAV Bratislava (1986–1989), vedúci katedry filmovej vedy FTF VŠMU Bratislava (od roku 1993, v súčasnosti Katedra dejín umenia), 1994 štipendista Getty Foundation na tému americký dokumentárny film šesťdesiatych rokov, profesor (2000). Autor publikácií: monografie *Elo Havetta* (1990), *Dušan Hanák* (1996), *Štefan Uher* (2002), spoluautor knihy *Dejiny slovenskej kinematografie* (1997, spolu s Jelenou Paštěkovou) a ďalších publikácií z oblasti filmu a fotografie.

(Adresa: vaclavmacek@sedf.sk)

Citované filmy:

Anděl Levine (The Angel Levine; Ján Kadár, 1970), *Bílá paní* (Zdeněk Podskalský, 1965), *Co mi táta nahal* (Lies My Father Told Me; Ján Kadár, 1975), *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963), *Freedom Road* (Ján Kadár, 1979), *Hudba z Marsu* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1954), *Katka* (Ján Kadár, 1949), *Mandelstam's Witness* (Ján Kadár, 1974), *Na troskách vyrastá život* (Ján Kadár, 1945), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Obchod na korze* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1965), *Obžalovaný* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1964), *Posedlost* (Fatale; Louis Malle, 1992), *Povídky o dětech* (M. Vošmik, J. Hanibal, V. Dvořáček, 1964), *Přelet nad kukaččím hnízdem* (One Flew Over the Cuckoo's Nest; Miloš Forman, 1975), *Sedmikrásky* (Věra Chtilová, 1966), *Slávnost v botanickej záhrade* (Elo Havetta, 1969), *Smrt si říká Engelchen* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1963), *Strašná žena* (Jindřich Polák, 1965), *Tam na konečné* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1957), *The Blue Hotel* (Ján Kadár, 1977), *The Case Against Milligan* (Ján Kadár, 1975), *The Other Side of Hell* (Ján Kadár 1978), *Touha zvaná Anada* (v československé verzi Ján Kadár, Elmar Klos, 1970, v americkej verzi s názvom *Adrift*, Ján Kadár, 1970), *Tři přání* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1958), *Třiatricet stříbrných křepelek* (Antonín Kachlík, 1964), *Únos* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1952), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969).

38) „Myslím, že Kadár se tu zahubí, trouba. Forman ne. O tom ještě mnoho uslyšíme. Má dobrou team s Passerem a Papouškem, a je pružnej, přizpůsobivej.“ Pozri Jiří Voskovec & Jan Werich, c. d., s. 317 (list 10. 11. 1966).

SUMMARY

JÁN KADÁR: LOSES AND GAINS OF EXILE

Václav Macek

The study examines the results of Jan Kadar's emigration from Czechoslovakia to USA in 1968. The first part of the study reconstructs the basic production development of stories in communist period. Kadar together with Elmar Klos, his "creative producer" as Jan Kadar described the role of the partner in shooting films, invented various strategies how to overcome burden of ideological pressure, a censorship and state control. The main part of the study compares the strategies Kadar had to learn in a new production system, a new culture and a democratic society. Author examines changes by development of script, by choosing actors and various collaborators of the film. The facts of the change are brought from production of films like *THE ANGEL LEVINE*, *LIES MY FATHER TOLD ME*, *FREEDOM ROAD*. The examination of problems arising from the power of producer, from the pressure of profit, shows influences reflected in the shape of film shot by Kadar. The director had to accept new rules, some handicapped his main quality – producer limitations by choosing actors, others brought him artistic freedom not experienced before – shooting films on living in the totalitarian system.

Translated by Václav Macek