

Obzor

Dialogy s Ivanem Passerem a dějinami kinematografie

Jiří Voráč: *Ivan Passer. Filmový vypravěč rozmanitostí*
aneb od *Intimního osvětlení* k *Nomádovi*. Host, Brno 2008, 318 stran.

Český knižní trh monografiemi našich nejvýznamnějších filmových tvůrců nikterak neoplývá, a už vůbec ne takovými, jejichž autoři si vytkli za cíl odvinout čtivý text z detailní heuristické průpravy a odborného fundusu. Jeden z návodů, jak skloubit analytickou reflexi díla s čtenářskou přístupností nabízí Jiří Voráč ve svém knižním počínu *Filmový vypravěč rozmanitostí*, jenž je, jak jinak, orientován na jednoho z exilových tvůrců, nedávného jubilanta Ivana Passera.

Voráčova metoda spočívá v kombinaci rozsáhlé erudované studie a přímého svědectví, interview se samým protagonistou. Nejde přitom o žádné novum. V podobném duchu bychom mohli vnímat Hedvábného zpracování Radkových deníkových záznamů a korespondence či solidně opatřené deníky Juráčkovy. Formu rozhovoru, ať už v dialogické či monologicky zhutnělé podobě, etablovali A. J. Liehm, Jiří Janoušek či Jan Novák. Tentokrát se ovšem setkáváme s ambicióznějším projektem, a to jak rozsahem dvou kombinovaných textů, tak i co do snahy po jejich komplexnosti a vzájemné interakci.

Voráč se rozhodl k rozdělení knihy do dvou částí, tak aby mohl být odborný diskurs rozvinut téměř naplno v úvodní studii, zatímco rozhovor ponechává bez větších zásahů a korekcí plynout coby autentickou ilustraci a dynamický doprovodný komentář své životopisné a analytické stati. Činí tak čtenáři dvojí službu, když nabízí celistvý exkurz do režisérova díla od počátků po současnost a zároveň cenný pramen orální historie, o to cennější, oč méně Passer v minulosti komunikoval s médii, oborovými žurnalisty či historiky.¹⁾

Téma je pro Voráče příznačné, jeho výzkum v oblasti českého filmového exilu otevírá českému publiku dosud neznámé kapitoly z kinematografických dějin, zviditelňuje a pro mnohé i rehabilituje exilový živel jako takový. Bylo-li z předchozích prací²⁾ znát badatelské zaujetí (občas vedoucí téměř k sestavování jmenných seznamů či tendující k hyperbolizaci), nachází zde tato energie ideální materiál a cíl. Ivan Passer na české půdě natočil pouze jeden celovečerní film, zatímco v zahraničí nabyla jeho tvorba neočekávaného významu a podob. Filmografie, jež mentálně vychází z českých národních kořenů a přitom zde zůstává téměř nepovšimnuta, je výzvou k dílčím objevům i zobecňujícím závěrům. Jiří Voráč je precizně připraven. Od dob, kdy byl karlovarským festivalem a tamní retrospektivou iniciován věnovat se podrobně exilu, uskutečnil řadu rozhovo-

1) Kromě krátkých interview se v 60. letech podařilo Ivanu Passerovi důkladněji vyzpovídat jen Galině Kopaněvové a A. J. Liehmovi, další rozhovory poskytl až koncem 80. let v exilu.

2) Např. publikace ve *Filmu a době* anebo souhrnné *Čeští a slovenští filmoví režiséři v exilu* (Olomouc: Univerzita Palackého 1993) a *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968* (Brno: Host 2004).

rů s předními českými tvůrci, kteří se po své emigraci podíleli na rozvoji světové kinematografie. Je podrobně obeznámen s veškerými myslitelnými prameny od seriózních studií přes recenze a televizní interview až po aktuální ohlasy jednotlivých děl z ranku fanzinových bodování. Především však dobře zná realie a filmová díla, kterým se věnuje.

Sám Jiří Voráč přitom mimoděčně prozrazuje, že se jeho vědomí tématu vyvíjelo a že na něj dnes nahlíží z jiné perspektivy než v průběhu výzkumu. Odvíjel-li se původně podle něj Passerův tvůrčí osud v USA ve srovnání s Formanovým jaksí do ztracena,³⁾ stal se mu Passer po dalším průzkumu příkladem režiséra širokého žánrového i tematického zaměření, tvůrcem schopným zpracovat syrový snímek z okraje společnosti stejně jako televizní crazy komedii či velkolepou historickou fresku. Příkladem vhodným k sledování asimilace mentálních vzorců vzešlých ze středoevropské kultury se specifickým politickým pozadím do globalizovaného filmového velkopřemyslu lemovaného nonkonformními okraji.

Autor k úvodní stati přistupuje jako k odbornému textu se všemi náležitostmi, osvětluje motivaci, stav poznání, metodologii, jeho studie je doprovázena bohatým poznámkovým aparátem občas rozsahem přesahujícím centrální sdělení. Forma je zpočátku matoucí a není zcela jasná cílová skupina.⁴⁾ Brzy se ale odborný zájem sblíží s čtenářskou únosností: metodologie je sice postavena na dekodování „kulturních kontextů“ a „filmových praxí“, ve výsledku jde o chronologicky řazené prolínání formální analýzy s deskripcí narativní linie nutnou pro přiblížení filmového artefaktu. Podle důležitosti jsou vyzdvíženy proměny scénáře, způsob režie, práce s herci nebo těžkosti při prosazování projektu. „Kaleidoskopická kompozice“ přitom není v rozporu s moderní historiografií. Obsažné a pro kritickou reflexi nezbytné jsou oddíly sumarizující dobový ohlas, v nichž se Voráč opírá o citace, které mu umožňují hodnocení daného díla bez ahistorického odcizení. Jednou je s odsudkem zjevně ve shodě (JINÝ ŽIVOT), což moduluje nenásilně, jindy se naopak snaží naznačit jiné cesty výkladu anebo se zjevným uspokojením přetiskne nadšené glosy.

Byť je text značně zpomalován převyprávěním filmových a televizních děl, daří se v něm zachovat dynamiku určenou zvědavostí a schopností myšlenkového postihnutí vymezeného prostoru. Analýzy jsou přitom nesené stylovou bravurou, umožňující například aby autorovy občasné projevy až sentimentální konfese plynule přecházely v charakteristiky na hraně ironizujícího aforismu.

Jiří Voráč nás vede Passerovou filmografií od asistentských začátků (VELKÁ SAMOTA), následně studii člení po desetiletích s podtituly jmenujícími konkrétní filmová díla. Zastavuje se u tuzemských snímků FÁDNÍ ODPOLEDNE a INTIMNÍ OSVĚTLENÍ s dovětkem „komika a lyrika banality“, newyorské období je příznačné experimentováním s žánrem komedie, osmá dekáda pro Passera začíná proslulou CUTTEROVOU CESTOU, v devadesátých letech natáčí Passer ŠTALINA a svou tvůrčí dráhu prozatím završuje režijní účastí na kazašském velkofilmu NOMÁD.

Historikův průzkum přináší bezpočet překvapivých zjištění a analytických postřehů, které byly doposud zdejšímu publiku odepřeny. Spíše však než že by autor v Passerově tvorbě viděl jednotu, demonstruje mu celá jeho kariéra proměny produkčních podmínek, zvraty ve statutu kinematografie i škálu technik a stylů, jimiž světová kinematografie v posledním půlstoletí vládla. S jasnými konturami je před nás postaven model modernizace kinematografie a celého společenského

3) „Jako by se (Passer) ve svém americkém exilu docela ztratil.“ J. V o r á č, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004, s. 127.

4) Poznámkový aparát umístěný pod čarou svědčí o vědecké studii a komplikuje čtení. Mohl být buďto rozdělen, anebo zcela přesunut za text.

systému, „zlatá šedesátá“ vyvzdorovaná na slaboduchém bolševismu jsou střídána hledáním pozice umění v kapitalistické post-hippie Americe a nutnými kompromisy nového druhu. I když v etapizaci filmových hnutí zachází Voráč s žurnalistickou velkorysostí (datace a charakteristika počátků české nové vlny či hollywoodské renesance), v rekonstrukci Passerova díla je přesný a v jeho výkladu vehementní. Občas se vloudí pochybnost, zda ve stopách Petra Krále, jehož výkladovou metodu zde cítíme,⁵⁾ nezachází až k nepatřičné nadinterpretaci (např. u ZROZEN K VÍTĚZSTVÍ).

Po sto šedesáti stranách se kniha dostává do své druhé, neméně podstatné části, která je v obsahu anoncována pouze jako „Curriculum vitae: Každý můj film je vlastně náhoda (Rozhovor)“. Jde přitom o mimořádný počín v oblasti orální historie o jedenácti oddílech, kde se přes údajnou původní Passerovu nedůvěru Voráčovi daří vést dialog, který je poutavou rozpravou o dramatických osudech i o podstatě filmařského řemesla. Stejně jako v úvodní stati se i zde mísí úroveň obecnosti a tematika.

Interview tohoto druhu je velmi záluďným žánrem a, má-li být publikováno, předpokládá celou řadu zásahů a stanovení si některých parametrů, jež posouvají běžnou promluvu do informačně nabitě a přitom čtivé podoby. Tazatel balancuje na hraně vzájemné důvěry a snahy po korekci, je nucen být jak přítelem, tak i vyslýchajícím. Otázkami, jež si musí zodpovědět, jsou míra redakčních zásahů i rozsah a formulace dotazů. Jiří Voráč své role plní do té míry, že se z dialogu stává vyprávění s mimořádným spádem, funkce historika přitom není zviditelněna na úkor režisérovy výpovědi. Občas je otázka informativní, jinde naznačí, někdy je redakčně krácena tak, že odpověď plyne jaksi sama od sebe bez nutnosti doslovných formulací.⁶⁾ A Ivan Passer je partnerem, který oživuje svou paměť do posledních maličkostí. Tam, kde vzpomínky po desetiletích popírají jiné prameny, Voráč ihned uvádí fakta na pravou míru.⁷⁾ V patřičných mezích je udržena i koloritní hovorovost rozmluvy a především zde našťestí schází plané řeči, tak častý jev popularizačních interview, jen některé historky kulhají vypravěčskou nadsázkou. Rozhovorem se mezi řádky prolétá moralistní, občas i politicky podmíněný podtón, provokující k dotazu, jenž nezazněl, i když zaznít měl. Strhující vyprávění o natáčení *NOMÁDA* je totiž v ideovém rozporu s předcházející kapitolou, věnovanou Stalinově portrétu. Zadavatel filmu, kazašský prezident Nazarbajev, je přitom jedním z posledních stranických činovníků z dob Sovětského svazu, jenž se drží u moci právě díky kultu osobnosti...

Kniha oplývá i bonusy, které vydají na další oddíl. Jde o šestidílnou vzpomínku Passerovy sestry Evy Límanové-Passerové, drobný text Vojtěcha Jasného a poklonu režisérovi z pera scenáristy jeho prvního amerického filmu Davida Scotta Milona. Potřebně ilustrující jsou desítky fotografií provázející text a v závěru potěší přehledně členěná bibliografie. Až na drobné výjimky je kniha skvěle zredigovaná⁸⁾ a má i střizlivou grafickou úpravu navrženou zkušeným Bedřichem Vémolou.⁹⁾ Nezanedbatelná je i pomoc, kterou Jiří Voráč knize a tedy českému filmu poskytl svými propagačními aktivitami.

5) Král se Passerově tvorbě dlouhodobě věnoval. I když ji zpočátku kritizoval, v 80. letech se snažil o opak.

6) Poznámky v otázkách jsou však zhora zbytečné, navíc figurují pouze na počátku rozhovoru.

7) Viz např. peripetie po srpnu 1968.

8) Např. proslulý román Jerzyho Kosínského *The Painted Bird* z roku 1965 je u nás znám pod názvem *Nabarvené ptáče* (Praha: Argo 2001), nikoliv Barevný pták. Ten, kdo čte knihu souvisle, se navíc pozastaví nad faktem, že se některé pasáže rozhovoru objevují doslovně v předcházející studii.

9) Nepochopitelné je ale zařazení barevné fotografie z filmu *HAUNTED SUMMER* na zadní stranu obálky, která svádí k dojmům, že jde o laciné romantické čtivo.

Výsledek je každopádně výrazným obohacením jak odborného, tak i orálního mapování českého a světového filmu, vše v perspektivě překračující poměry malé středoevropské země.

Stává se vzorem, s nímž budou další obdobné pokusy poměřovány. Nakladatelství Host se jím po kontroverzních filmových titulech¹⁰⁾ dostává do první ligy vydavatelských domů, které prosazují vědění o filmové kultuře.

Petr Bilík

10) Jan Č u l í k, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host 2007;
Robert B u c h a r, *Sametová kocovina. 2001 odysea české Nové vlny*. Brno: Host 2001.