

Josef Škvorecký

Nejdražší umění a jiné eseje o filmu

spisy 37

Kino sentimentálního diváka (1964)	7
Všichni ti bystří mladí muži a ženy (1971)	11
Jiří Menzel a historie Ostře sledovaných vlaků (1982)	173
Nejnovější historickovědné dílo z Prahy (1984)	247
Dějã vu (1987)	258
Dějã vu II aneb Circulus vitiosus (1988)	264
O nesnázích filmových adaptací beletrie (1988)	269
Velvyslankyně Širlejka (1989)	278
Osudy starých filmů a něco jako národní hrdost (1992)	282
Jeden bezvýznamný, starý americký film (1993)	287
Jeden starý nacistický film, a jak to s ním bylo (1994)	297
Poe a smrt krásné dívky (1996)	318
Nejdražší umění (1998)	326
Pramen Loly běžící o život? (1999)	330
Vydavatelská poznámka.....	333
Ediční poznámka.....	336
Komentáře	342
Jmenný rejstřík	422
Rejstřík filmů.....	433

Josef Škvorecký
Nejdražší umění
a jiné eseje o filmu
spisy 37

© Josef Škvorecký, 2010
copyright © Books and Cards, 2010
editor and commentary © Michael Špirit, 2010
translation © Daniel Dolenský, 2010
ISBN 978-80-904186-6-0

*Tento svazek je věnován památce Vladimíra Justla
(27. 10. 1928 – 18. 6. 2010),
prvního editora Spisů Josefa Škvoreckého.*

Kino sentimentálního diváka

Paní Anna Czillágová, dáma, jež proslula dlouhým vlasem, sotva se hodlala stát zdrojem humoru, když do staropražských žurnálů zadávala svůj populární inzerát. A také ta slečna, která ve filmu *Ducháček to zařídí* laškuje s vyžehlenými mladíky z dobré společnosti, chtěla být jistě komická docela jinak, než je. Čas však provádí zlomyslné kousky s výtvoř, které hodlají být brány vážně, a jeho alchymie proměňuje leckterou tragédii v žánr jakési odmocněné superkomedie.

Když jsem byl docela malý a přístup do kina mi byl zapovězen jak rodiči, tak upozorněními na plakátech, dozvěděl jsem se pokoutními cestičkami (jako většina mých křesťansky vychovávaných vrstevníků), jak to vlastně je s příchodem dětí na tento svět. Nejasný proces, v němž už dávno přestal hrát roli čáp nebo výpravy na houby, ale který byl o to tajemnější, vyjasnily mi nemravné veršičky na jednom veřejném místě, ale pak mi jej nebožtík pan prokurista Kollitschoner znovu zatemnil. Přišel k nám na návštěvu se svou mladou, snadno se červenající chotí, a úmyslně udržoval konverzaci ve sféře mně tehdy zakázané, ale poslouchal jsem za záclonou, která oddělovala pokoj od knihovny, a slyšel jsem pana Kollitschonera hovořit o tom, že jakási žena v Praze porodila opici po zhlédnutí superfilmu *King Kong*, který se právě hraje v místním kině.

Kdo byl King Kong? Statista v opičí kůži, zvětšený zrcadlovým trikem do rozměrů činžáku. Jenže pro mne měly filmy tehdy ještě platnost reality a vždycky mi bylo k slzám líto postřílených banditů a zmasakrovaných Indiánů, které předváděli v neděli odpoledne dětem, neboť pro mne nezmírali smrtí pouze celuloidovou.

King Kong, na rozdíl od pistolnických násilníků, byl ovšem shledán mládeži nepřístupným, a já měřil pouze metr dvacet, a nemohl jsem tedy předstírat, že je mi šestnáct let. Zvolil jsem proto metodu dobrodružství. Místní kino bylo v sokolovně a projekční plátno dělilo tělocvičnu od kinosálu. Promítalo se na ně zezadu, přes tělocvičnu, z budky přilepené na zadní stěnu sokolovny, a proto se tam večer cvičení nekonala.

Toho dne jsem riskoval vše: nešel jsem ze cvičení domů, nýbrž skryl jsem se na záchodě, a když všechno ztichlo, vrátil jsem se

tajně do tělocvičny a posadil se na koženého koně. Za okny se kymácely topoly, stmívalo se, až se setmělo. Byla černá listopadová noc jako z gotických románů. V půl osmé (doma už obtelefonovali všechny známé a o matku se pokoušely mdloby) dostavil se do budky operatér, začal harašit, a mně, v temné tělocvičně, poprvé přejel mráz po zádech. Pak se také ozval slabý šum v sále, kam se v hojném počtu scházelo obecenstvo „silných nervů“. A konečně se na plátně objevila éterická krasavice Fay Wrayová a já ke své nelibosti zjistil, že titulky jsou z tělocvičny vidět obráceně a nedají se přečíst.

Byla černá, gotická noc, za okny se v ledovém větru kymácely topoly a z temného pralesa vyběhl do svitu pochodní King Kong, obrovská, řvoucí, vrahounská opice. Téměř dvě hodiny rozšlapával potom lidi, drtil v zubech tramvaje, bil zuřivě do veleještěrů a obrovským prstem se pokoušel odstrojit omdlévající Fay Wray. Nakonec, importován do USA, vylezl ten host z černých hloubek terciéru, paleontologií zhola neznámých, na vršek Empire State Building, byl sestřelen rojem stíhaček a bídně zahynul na newyorském dláždění, jeden z novinářů komentoval jeho skon větou, přeloženou v titulcích takto: „!slidss of skzèJ.“

V našem městě neporodila žádná žena nedonošenou opici, jenom mě museli druhý den po výprasku odvést k panu doktorovi Strassovi. Utrpěl jsem silný nervový otřes a dlouho mě pronásledovaly noční můry.

Potom uplynulo mnoho let, pan Kollitschoner i jeho rdící se paní dávno skončili v hrůzách mnohem konkrétnějších, než jaké prožila Fay Wrayová na kaširovaném ostrově v Pacifiku, a já spatřil v jedné pražské promítačce *King Konga* podruhé.

Něco se s ním stalo. Snad se zastyděl nad svým břídlivstvím v oboru hrůz, kde ho lidé ušlechtilé rasy tak dokonale trumfli. Byl to nyní milý tvor, pohybující se jakoby na protézách, spíše než veleopa připomínal dětského medvídko, jemuž nějaká porucha žláz umožnila dorůst do architektonických rozměrů. Se zájmem svrhl řvoucí nešťastníky do temné velepropasti a kroutě hlavičkou po způsobu maňáskových loutek, pozoroval jejich smrtelný pád. Pak předvedl dunivé *jiu jitsu* se stegosaurom vyrobeným z plastelíny, vyrval Fay Wrayovou ze spárů plastelínového pterodaktyla a v přestávkách mezi vším tím zvířecím *catch-as-catch-canem* na ni nyvě zíral do své obrovské dlaně. Jeho skon

na newyorském dláždění komentoval pohotový reportér slovy: „Láska ho zabila!“

Něco se stalo s tím milým vrahounem, anebo spíš se něco stalo se mnou. Neboť na rozdíl od nás, živoucích, tvorové z celuloidu nestárnou, a stárnutí je cesta z naivity k cynismu, z fantazie k střízlivosti. Ale zároveň je to cesta do onoho druhého poschodí vnímání, v němž se z někdejších vážně se tvářících nesmyslů rodí zcela svěží a žádné estetice nepodléhající žánry odmocněné komedie.

Když jsem potom částečně dospěl (a to už pan Kollitschoner a jeho rdící se paní nebyli mezi námi), přestaly mě zajímat osmé divy světa, vyrobené zrcadlovým trikem, a začal mě prudce zajímat onen div světa číslo jedna, nazvaný (nějakým romantickým omylem) „něžné“ pohlaví. Nebyla to však doba neorealismu, erotika byla cudná a herečky vskutku něžné, až k zcukernatění. Nejzazší mez sex-appealu představovaly filmy o Tarzanovi, jehož běloskvoucí družka Maureen O'Sullivanová se procházela v dvoudílných kožených plavkách elegantního střihu mezi ušpiněnými krokodýly, hltána očima tehdy právě šestnáctiletých mladíků. Měli jsme přitom pocit čehosi americky nemravného, neboť naše domácí erotika byla erotikou Listu paní a dívek. Ve filmu se vůbec nedála, dala se patrně až po *happy endu*, ale to už film nezachycoval. Film znázorňoval pouze rozverné tokání Lízy z penzionátu, která se medovým hláskem prozpívala až do Nebe, kde na ni čekalo její Štěstí. Zachycoval žabeckou koketérii baculaté dívky se silně mrkavýma očima, jak ji nezapomenutelně ztělesnila Věra Ferbasová, a ztuhlé úsměvy kinohvězdy Novotného, ideálu všech paní a dívek československých, nebo Stanislava Strnada, o jehož knírku pořádala Kinorevue celonárodní plebiscit.

To všechno odpočívá, neměnné, a přece časem nepochybně změněné, v nedostupných archivech Státního filmu: *King Kong* a Eva Gerová, *Krb bez ohně* i *Královna pralesa*, *Andula vyhrála* i *Slečna matinka*, *Pařížanka*. Hory sentimentu, naivity, svědectví o komercialismu a kýči, ale taky nepřímá výpověď o době a jejích pošetilostech, o době a snech jejích švadlenek, jak je vážné

umění nikdy nezachytilo. To všechno je zásobárna potenciálních odmocněných komedií našeho mládí, které možná esteticky vychovával převážně kýč, ale byl to aspoň poctivý kýč, ne umělecky se tvářící poloumění.

Snad proto nebude považováno za zpátečnickou troufalost, navrhnou-li nesměle, aby bylo v republice zřízeno putovní Kino sentimentálního diváka. Jistě, nebyl by to počin kulturní, jenom příspěvek k zábavě starší a střední generace, a zejména jejích intelektuálních, cynických vrstev, ale snad by cyklus řekněme Věry Ferbasové příliš neohrozil estetický růst Přátel filmového umění, kochajících se uměleckými hodnotami Machatého *Extase*, z níž pečlivá ruka všudypřítomného československého pedagoga vystříhla vše naze neestetické. Žijeme ostatně v zemi, která patří mezi světové velmoci v konzumu cigaret, alkoholu a téměř nezdotatelného (a přece zdolávaného) množství cukrovinek a jejíž podnikoví ředitelé, bez právních následků, plánují raději pokuty, než by překročili plán investic zřizováním základních hygienických zařízení. Ničíme-li takto se souhlasem tabákových monopolů a s požehnáním docentů patologie svá těla narkotiky a jedovatými zplodinami, snad bychom si mohli, alespoň v omezené míře a za ceny přiměřeně nelidové, dovolit to malé duševní narkotikum staříckého filmového kýče, tu směšnou drogu naondulovaných slečen, které tak usilovně chtěly být komické a jimž se to časem tak dokonale podařilo, i když jinak, než zamýšlely – i když jen ve zlomyslném podtextu marsyasních děl, o němž jejich tvůrci sami neměli ani tušení.

1964

**Všichni ti bystří
mladí muži a ženy
Osobní historie
českého filmu**

Kathryn, která tak ráda ponocuje se starými filmy

Poděkování

Tahle knížka je produktem nostalgie: po zemi, odkud jsem odejel, když jiní přijeli, a po přátelích, kteří tam zůstali a kteří udělali tolik dobrých filmů, díky i vzdor tamním poměrům. Základem knihy jsou mé přednášky o českém filmu na Torontské universitě ve školním roce 1969–1970. Potom mě Joe Medjuck z Innis College požádal, abych napsal článek pro časopis *Take One*, a nato dostal Peter Lebensold nápad, že by mohli začít vydávat filmovou knižnici a zahájit ji spisem o české Nové vlně – a Peteru Martinovi se ten nápad líbil. A tak jsem tu knížku napsal, s nadějí, že by snad mohla v tomhle rychle zapomínajícím světě trošičku přispět k zachování vzpomínek na některé věci.

Není to vědecká práce, jenom osobní memoár, a proto se neodvolávám na prameny. Ale chtěl bych poděkovat všem těm bystrým (a často statečným) českým filmovým kritikům a historikům, bez jejichž díla, jak se objevovalo v šedesátých letech na stránkách *Filmu a doby*, *Filmových novin* a jinde, bych nebyl mohl napsat historické pasáže knížky, a jejichž rozbory, které často parafrázuji, mi velice pomohly vidět mnoho věcí, jež bych jinak neviděl.

Děkuji také panu dr. C. T. Bissellovi, prezidentu Torontské university, a Sboru guvernérů této university, jejichž porozumění mi umožnilo knížku napsat, když jsem byl v Torontu rezidenčním spisovatelem.

Předmluva k českému vydání

Kromě obvyklého důvodu, že totiž spisovatel je ten, kdo píše, udělal jsem Všechny ty bystré mladé muže a ženy, jak říkám v předmluvě ke kanadskému vydání („Poděkování“), také proto, abych „přispěl k zachování vzpomínek“ v rychle zapomínajícím světě. Měl jsem tedy na mysli západní, nikoli české čtenáře, a kniha je tím poznamenána, i když stopy po tom přístupu se paní dr. Ričlové z nakladatelství Horizont podařilo většinou odstranit. Kromě osmi filmů, které jsem v Kanadě sehnal pro svůj seminář, neměl jsem možnost znova vidět filmy, o nichž jsem podával zprávu, a spoléhal jsem proto na paměť a na neúplné ročníky Filmu a doby. K díkům českým filmovým kritikům a historikům šedesátých let chtěl bych zde ještě připojit dík panu Karlu Čáslavskému, který v rukopise opravil četné nepřesnosti a chyby zaviněné okolnostmi jeho vzniku, a Míle Ričlové za povzbudivá slova v přátelských dopisech a za vyspravení mé už chatrné interpunkce, ortografie a slovosledu.

Toronto, 22. listopadu 1990

Kapitola první. Dědové a otcové

Je to fakt, ne jenom šovinismus, řeknu-li, že jedním z nejdůležitějších průkopníků filmu byl Čech, Jan Evangelista Purkyně (1787–1869). Tento veliký fyziolog s neobvyklým smyslem pro humor přišel na mnoho originálních myšlenek, ale byl teoretik a o jejich uvedení do praxe se už nestaral. Protože žil v malé zemi a mluvil neznámým jazykem (i když, pravda, psal latinsky a německy), nestarali se o to příliš ani jiní lidé. Takže zakladatelem daktyloskopie je ten britský lékař koloniální služby, ačkoli Purkyně si dávno před ním všiml jedinečnosti rýh na prstech, zauvažoval, že by otisky prstů mohly sloužit jako ideální prostředek identifikace, a pak na to zapomněl. Místo toho, pro gaudium svých studentů, nalepil po roce 1840 na stroboskop (k tomu účelu jím samým zdokonalený principem šterbinové uzávěrky, který se používá dodnes) řadu vlastních, šklebících se daguerrotypických autoportrétů, a stal se tak patrně vůbec prvním šaškem, který se kdy objevil na oživé fotografii.

Pak si ještě vymyslel krokový posun, aby mohl studentům pomocí pohyblivé kresby líp vysvětlit srdeční systolu a diastolu, a dostal se tak v technice dál než mnohem pozdější Edison. A když se díval na sebe sama, jak se otáčí kolem své osy (dodnes ho při tom můžete spatřit v pražském technickém muzeu) na stroboskopu, jemuž dal učenější jméno kinesiskop, zafilosofoval si o budoucnosti té hračky: „*Nadíti se jest, že tato věc mistrností umělců stane se časem zvláštním odvětvím výtvarného umění, kde již nepostačí vytvořiti jedinký moment činu se vyvíjejícího, nýbrž i celý děj a celé dějstvo.*“

Skutečným dědečkem české kinematografie se stal pohledný architekt Jan Kříženecký, který si roku 1898 přivezl z Paříže kameru bratří Lumièrů a s ní počal natáčet zajímavosti: jak hasiči pobíhají kolem stříkačky, a voda skutečně stříká; jak skupina vousatých pánů v cylindrech velice rychle klade základní kámen k nějakému pomníku. Mladý světák byl však příliš nadšeným návštěvníkem pražských kabaretů, aby se spokojil pohledem na přijíždějící lokomotivu a klusající dělníky: najal si populárního komika Josefa Švába-Malostranského a natočil s ním snímek *Smích a pláč*, vlastně další primát pro český film: pokud vím, poprvé se tu v promítaném filmu objevil detailní záběr, jak jej

systematicky používal až D. W. Griffith. Kříženeckého tvorba vyvrcholila dvěma kratičkými komediami *Výstavní párkař a lepič plakátů* a *Dostaveníčko ve mlýnici*. Obě je uvedl na Výstavě architektury a inženýrství v roce 1898; humor tu spočíval – jako později u klasických amerických němých komedií – v padání věcí do jídla a v přistihování lidí viktoriánsky decentně in flagranti.

Kříženecký byl osamělý pionýr a u lidí s měšci nenašel pochopení. První komerční filmové společnosti zahájily pravidelnou výrobu až mnohem později, v roce 1910, ale pak se utěšeně rozmáhaly: ve dvacátých letech se už vyrábělo průměrně 20 celovečerních filmů ročně, v letech třicátých, po vybudování moderních ateliérů v Praze na Barrandově, už 30 až 40, ojediněle i víc než 50. Jako všude, kde byl film především novým odvětvím byznysu, byl uměním jen maloučkou. Většinu produkce tvořily veselohry typu, jaký lze uhodnout z názvů: *Kedlubnový kavalír v ráji*, *Paní Katynka z Vaječného trhu*, *Prach a broky*, *Pražští adamité* atd., o legračních událostech, předcházejících první manželské souloži. Na odbyt šla také melodramata jako *První políbení*, *Světlo jeho očí* nebo *Stříbrná oblaka*, založená většinou na obrovských utrpeních zamilovaných boháčů. Dvě méně početné kategorie tvořily filmy dobrodružné a po první světové válce také vlastenecké velkofilmy; v těch houfně vystupovali velikáni českých dějin v tuhých maskách, zhotovených podle dávných portrétů, takže výsledek se podobal sjezdu Frankensteinů (*České nebe*, 1918). Nákladné komparsy tu předstíraly krutý boj a svatý Václav, první český světec ve stejnojmenném filmu k 1000. výročí jeho mučednické smrti, tu k nebi vztahoval ruku s mečem. To neměl dělat, protože v detailním záběru se ukázalo, že má náramkové hodinky. Což je má nejstarší osobní filmová vzpomínka, neboť na ten film mě roku 1929 vzali moji zbožní rodiče poprvé do biografu.

Dobrodružné filmy byly historicky bulldogdrummondovského typu o mezinárodních spiknutích (*Otrávené světlo*, 1921); pokud to byly detektivky, pak většinou parodie: v zemi nikdy nebyla zvláštní (neoficiální) zločinnost: *Únos bankéře Fuxe* (1923), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (1932) aj. Vyskytovaly se i drákulovské historie, jako *Příchozí z temnot* (1921) – o hraběti, který po třistaletém pobytu v hrobě procitne a zamiluje se do vlastního ženského potomka. Občas sáhli filmaři po námětech z cizí klasiky, jako v *Opeřených stínech* (1930) – o šílencích, kteří zavraždí

psychiatra, jak si to vymyslel E. A. Poe; občas umělecky použili speciálních naturščiků: český mistr světa ve volném stylu Gustav Frištenský v roce 1927 velmi přesvědčivě ztělesnil *Pražského kata*. Pestrý dobrodružný žánr přinesl také cosi na způsob první česko-americké koprodukce. Bohatí američtí Slováci, bratři Sialelové, vyrobili v roce 1921 film o slovenském Robinu Hoodovi *Jánošík*. Natáčel se současně dvěma kamerami ve dvou verzích. Jedna, ta historicky věrná, se promítala v Československu: v ní je Jánošík zajat a popraven. Druhá, určená pro citlivější USA, zachytila Jánošíka, jak uteče zpod šibenice a v závěru se ožení s krasavicí z hor. Obě verze obsahovaly dlouhé honičky na koních, přesazené z Arizony rovnou do podtatranské nížiny.

Byl to tedy dobrý obchod a řídil se přáním zákaznictva. Přesto se našlo několik blouznivců, kteří si vzali do hlavy, že by to – podle prococtví J. E. Purkyně – mohlo být také umění.

Ze začátku to ovšem byla spíš legrace. Stanislav Hlavsa, okouzlený Mélièsem, udělal roku 1913 podle Gounodovy opery *Fausta*, kde mu Mefistofeles nádherně mizel a opět se objevoval. Pan režisér s tím filmem cestoval po venkově a skryt za projekčním plátnem zpíval Mefistofelův part. Byl to tedy jeden z prvních zvukových filmů. Faustovské téma, o architektu, jenž upíše duši ďáblu, aby mohl dokončit odvážně koncipovanou katedrálu, bylo námětem také *Stavitele chrámu* (1919), asi nejstaršího českého filmu, kde se slovo umění nemusí dávat do uvozovek. Film měl umělecký úspěch i za hranicemi: pod titulem *La Cathédrale* se dlouho hrál ve Francii. Poněkud soustavnější snahu udělat z filmu umění přinesla však sociální kritika, ne romantické příběhy ze zašlých dob. Film *Sivooký démon* (1919), příběh z dělnických stávek v sedmdesátých letech devatenáctého století, natočil režisér Václav Binovec; *Batalion* (1927) Přemysla Pražského byl založen na životě raného socialisty dr. Františka Uhra. Trend vyvrcholil „*labutí písní němé éry světového filmu*“, jak jej nazývají Maurice Bardèche a Robert Brasillach, filmem *Takový je život* (1929) Carla Junghanse.

Junghans byl samozřejmě Němec, ale do historie českého filmu dílo patří: má na to morální právo. Junghans film natočil

v Praze, většinou za české peníze, které sehnal populární český komik Theodor Pištěk, protože už měl plné zuby komedií pro maloměstáky. Dal do toho taky všechny své vlastní úspory (třebaže obchodník s filmem Auerbach mu řekl, že „tohle přece nikdo na světě nekoupí“), a přemluvil české herce, aby hráli zadarmo. Příběh pradleny, která úmornou prací živí rodinu, je sociální drama ve stylu tehdejší německé školy, spjaté s politickou levicí; slíbily jej financovat sociálnědemokratické a komunistické organizace, ale nakonec slib nedodržely a daly přednost Philu Jutzimu, jehož *Cesta matky Krausenové ke štěstí* (1929) vznikla podle všech známek a slušně řečeno „vypůjčením“ námětu, s nímž Junghans obcházel už od roku 1925.

Film dokonale propadl a zmizel. Jednu kopii objevili teprve po druhé světové válce a slavila triumfy ve filmových klubech. V roce 1957 vyrobil pak ozvučenou verzi Elmar Klos (*Obchod na korze*), ale Junghansovi se, když ji roku 1964 uviděl, nelíbila. Klos ji ozvučil dělnickými dechovkami; Junghans si k tomu představoval spíše Richarda Strausse.

Ale v době premiéry si díla povšimli aspoň v jedné zemi: v sovětském Rusku – a Junghans tam roku 1931 s velkými nadějemi odjel. Zajímaly ho problémy spojené s tehdy novým zvukovým filmem: funkční uplatnění zvuku, na rozdíl od tehdejšího opojení z upovídání. Jenže tou dobou bylo už v Moskvě cítit Stalinova kulturního referenta A. A. Ždanova a jeho socialisticko-realistický kánon, Ejzenštejn a Pudovkin začínali mít „potíže“, a filmové byrokraty „funkční uplatnění zvuku“ moc nezajímalo. Na jejich návrh napsal Junghans místo nějakých experimentů scénář podle knihy *Černí a bílí* od Langstona Hughese, neboť se v Moskvě začala nosit bezpečná kritika zahraničních útlaků. Byrokrati si však i kritiku zahraničních útlaků nakonec rozmysleli a peníze na film proti rasismu od nich Junghans nedostal. Odůvodnili to tím, že „film zabývající se tak ožehavým americkým vnitropolitickým problémem by mohl uškodit sovětsko-americkému obchodu“.

Byla to tvrdá lekce v socialistickém realismu a otrávený Junghans se vrátil do Prahy. Přátelé, tentokrát s pomocí jugoslávské firmy Presvetni Film, zajistili kapitálek, Junghans začal v Jugoslávii natáčet *A život jde dál* – ale pak v Marseille zastřelili Alexandra, nastaly politické zmatky, natáčení se protahovalo a kapitálek scvrkával. Dodělali to až za dva roky.

V Německu zatím NSDAP (Národně socialistická německá dělnická strana) budovala hodně nahlas nový pořádek, pod hesly bojujícími za mír a proti anglo-americkým válečným štváčům. Mnozí nalítli, a zdá se, že i znechucený Junghans. Vrátil se domů, natočil komerční hit *Durch die Wüste* (Pouští, 1936) podle románu Karla Maye, a potom udělal něco, co se později hodně nepřesvědčivě pokusil zakamuflovat. Ať to bylo jak bylo, na filmu *Jahre der Entscheidung* (Léta rozhodnutí, 1939) je jako autor podepsán. Tvrdil potom, že to byl film proti válce: což je možná pravda - nacisté byli vehementně proti válce, a šikovně do ní vmanévrovali západní „válečné štváče“. Ale kromě toho a především je ten film oslavnou epopéjí o revoluční cestě NSDAP k moci.

Junghans sám to zřejmě brzy pochopil, v dubnu 1939 utekl do Francie a odtud do USA. K filmu se už nedostal. Otevřel si fotografický závod, po založení Disneylandu získal výhradní právo na pořizování barevných fotografií, zbohatl a odstěhoval se na penzi do Mnichova.

Byl to, jak jsem řekl, Němec, ale natočil český film a jeho život je vzorcem typicky středoevropského osudu. Hollywood viděl všemožné tragédie, ale tato tragédie je česko-německé specifikum. Do života lidí, kteří se vynořili z anonymity, tu nezasahuje nemoc, změna vkusu, ztráta mládí, ale peroucí se ideologie, vymáhající od lidí loajalitu, mnohdy pod zlověstnými výhrůžkami. Mnoho hereček se vyspalo s vlivnými politiky, ale obvykle na to nedoplatily vyhnanstvím jako krásná Češka Lída Baarová, kterou si vyhlédl Joseph Goebbels. Mnoho režisérů zkrachovalo, ale sotva pro přílišný zájem publika, jako leckteří na východ od Krušných hor.

Toto evropské specifikum ovlivnilo rovněž osud prvního českého režiséra, jehož jméno se dostalo do filmové historie, Gustava Machatého. Byl pravým dítětem filmu. V šestnácti letech ho pro neposlušnost vyhodili z gymnázia a on se stal holkou pro všechno v miniateliérech předválečných českých výrobců. V roce 1919 se poprvé objevil jako herec v komedii, jejíž rýmující se titul *Alois vyhrál los* dává tušit kvalitu humoru. Pak hrál, psal scénáře, asistoval a dokonce i režíroval - *Teddy by kouřil* (1919)

- v taškařicích jako *Vzteklý ženich* (1919), *Dáma s malou nožkou* (1919) nebo *Gilly poprvé v Praze* (1920). Ale byl to mladík filmem posedlý, a sotva skončila válka, uposlechl volání Hollywoodu. Odjel tam v roce 1920 a podle nepotvrzených zpráv pracoval jako jeden z asistentů D. W. Griffithe a Ericha von Stroheima; jisté je, že do Prahy se vrátil roku 1921 jako manažer tehdy proslulého filmového kovboje Eddie Pola. Pokusil se zvýšit atraktivnost svého šéfa tvrzením, že Polo je vlastně Čech z pražského Soho, Karlína, ale to Polovi u publika nepomohlo. Při představení dramatu *Vyvrždění rodiny farmáře Cooka* se Machatý choval tak primadonsky, že ho obecenstvo vypískalo a rozlíčený kovboj ho na místě zfackoval a vyhodil.

Machatý byl umělec, a tak za necelé dva roky v blízkosti Griffithe do sebe vstřebal lepší stránky filmu, a v Praze potom řadu let obcházel boháče s náměty na umělecké filmy. Konečně mu jeden napsal šek a Machatý v roce 1926, v Praze a ve Vídni, s českými a rakouskými herci (jeden byl syn toho pána, co napsal šek a vyráběl rybí konzervy) natočil podle novely L. N. Tolstého *Kreutzerovu sonátu*. Film, jehož obsazení je výrazem nadšeného kosmopolitismu režiséra (věřil pevně ve film jako mezinárodní umění) a jehož styl nese stopy německého expresionismu, výrobci konzerv slušně vynesl, a Machatý, místo aby jako dosud nabízel, přijal nabídku a ve Vídni rychle natočil klasickým českým románem inspirovaný film *Švejk v civilu*. Byl to velkolepý propadák; poprvé se ukázalo, že vážný mladík vůbec nemá smysl pro humor.

Napravil to, po dvouletém studiu světových filmů, prvním ze svých dvou erotických dramát, *Erotikonem* (1929). V českém filmu se objevila první úplně nahá herečka, Jugoslávka Ita Rina, jako dcera hlídače trati, hraného Čechem Karlem Schleicherem. Svedl ji, z otcovského domu do velkého města odvedl a tam opustil německý herec s norským jménem Olaf Fjord v roli bohatého mladíka, a nakonec si ji řádně vzal bohatý muž Jean, hraný Italem Luigim Serventim. Díky Machatého talentu dopadl však tento román pro služby tak, že se proměnil v umění, byť poněkud eklektické. Filmové učebnice citují první z mnoha Machatého slavných symbolů: dvě kapky deště, jež pomalu stékají a nakonec splynou v jednu na okně pokoje, kde zhýralec svádí dceru hlídače trati.

Námět *Erotikonu* napsal velký český surrealista Vítězslav Nezval, čímž se to snad poněkud vysvětluje, protože Nezval to zřejmě nemyslel vážně. Vážně však myslel scénář k filmu *Ze soboty na neděli* (1931), jenž nezaslouženě zapadl, zarámován oběma skandálními erotickými filmy. Je to poetický a sociálně kritický příběh o mladých prodavačkách, které, jak se to tehdy dělalo, přes týden těžce pracují a v sobotu jdou na flám do baru, aby ulovily bohatého ženicha. Machatý si tu ověřil teorii, že ve zvukovém filmu se má mluvit co nejméně, neboť film zůstává především vizuálním médiem. Téhož roku se také podruhé a naposledy vrátil ke komedii – podle humoristické postavy pražského židovského autora Karla Poláčka *Načeradec, král kibiců* (1931) –, ale jenom se znovu přesvědčil, že to neumí. Pak přišel jeho životní úspěch, *Extase* (1932).

Historie tohoto společenského skandálu a překrásného filmu je dostatečně známa. Film obdivovali i takoví velikáni erotického umění jako Henry Miller (*Reflections on Extase* v knize *Max and the White Phagocytes*, 1938), a ve filmu obnažená Hedvika Kieslerová, manželka rakouského milionáře, jenž chtěl (marně) zabránit ostudě skupováním kopií filmu a obrázků své nahé ženy v magazínech, si na něm jako Hedy Lamarr založila velkou hollywoodskou kariéru. Když sláva přešla, vrátila se ještě po letech ke své exhibici v knize *Ecstasy and Me* (1966) s tvrzením, že se svlékla jedině pod nátlakem Machatého. Vyhrožoval prý, že jinak film finančně zkrachuje a její manžel bude muset platit. Kameraman *Extase* Jan Stallich tehdy v článku *Extase a Hedy Lamarr* prohlásil, že Hedy odložila šat zcela dobrovolně a odvažné scény hrála s mladistvým gustem. Ostatně její „odvaha“ po výkonech Leny Nymanové a jiných veřejných kopulátorek úplně vybledla.

Přes protest papeže *Extase* triumfovala v Benátkách roku 1934 a vstoupila mezi klasická díla filmového plátna. Po druhé světové válce ji sice někteří, zejména levicoví kritici prohlásili za přeceněnou (Georges Sadoul, Chiarini), protože příliš poplatnou kosmopolitismu, prázdnému formalismu a erotice. Když jsem ji však po dvaceti letech znovu viděl v Torontu v roce 1969, nabyl jsem dojmu, že tihle kritici jsou asi spíš poplatní svaté válce A. A. Ždanova proti dorozumění mezi národy, kráse a souložení. *Extase* je půvabný, básnivý, klasicky udělaný film přechodné éry

mezi mlčením a zvukem, a jakkoli je kosmopolitní estetickými vzory a obsazením, ve svém lyrismu je velice český a navazuje na starou českou tradici.

Zbytek života G. Machatého je už jenom česká tragédie, třebaže se odehrávala většinou v Americe. Přes triumf v Benátkách doma peníze nesehnal, a tak se obrátil znovu do Rakouska a do Itálie, kde udělal nejprve *Nocturno* (1934) a pak *Balerínu* (1936). Tu poslali do Benátek, ale obecnost, čekající druhou *Extasi*, ji vypískalo. Naštěstí měl v té době Machatý už smlouvu s MGM a utekl před ostudou do Hollywoodu. Louis B. Mayer měl však své lidi i v Benátkách, a smlouvy zalitoval. Nechal Machatého natočit jen krátký snímek *The Wrong Way Out* (Nesprávná cesta, 1938) ze seriálu *Crime Does Not Pay* (Zločin se nevyplácí) a jediný celovečerní film B-kategorie *Within the Law* (V mezích zákona, 1939). Předtím i potom Machatý v Hollywoodu živořil: z Československa mu nic nenabízeli, do Itálie nesměl (urazil Mussoliniho) a v nacistickém Německu pracovat nechtěl. A tak se většinou živil ponižujícím způsobem jako specializovaný poskok: kdykoli dostal nějaký slavný režisér chřipku, poslali pro Machatého, a on si pár dní zarežiroval: tak například zastupoval Sidneyho J. Franklina v *Dobré zemi* ve scénách, kdy kobylinky napadnou úrodu, Clarence Browna v *Hraběnce Walewské* s Charlesem Boyerem a Gretou Garbo, nebo Sama Wooda v *Madame X*, kde jako odborník na eros prý dělal scény z jihoamerického nevěstince. Poslední příležitost se mu naskytl, když si majitel Republic filmu pan Yates vzal českou krasobruslařku Věru Hrubou. Věra se patrně přimluvila, a Machatému byl svěřen scénář Daltona Trumba, který natočil pod titulem *Jealousy* (Žárlivost, 1945). Byla to tak naivní historka o osudech českého emigranta, že se v Praze ani neodvážili ji promítat, neboť to nebylo míněno jako komedie.

Potom šikmá plocha: stal se finančně závislý na své ženě Marii Ray, která navrhovala kostýmy, ale v roce 1951 spáchala sebevraždu, a Machatý musel z Hollywoodu ujet. Usadil se v Německu. Roku 1955 tam napsal scénář *Es geschah am 20. Juli* (Stalo se 20. července) pro G. W. Pabsta, a natočil svůj jediný německý film *Suchkind 312* (Pátrání po dítěti 312), což mu vyneslo profesuru na mnichovské filmové škole. Pod jeho vedením tam studenti natočili film *Silvestr 1957*, ale pak byla škola zavřena.

Do konce života už jen dva záblesky naděje – v roce 1957 jednal v Praze o možnosti realizace dvou scénářů. První je výmluvný: *Kariéra v Římě* – o tragédii mladých filmařů, zahořklých ze zklamání. Druhý měla být nová verze *Extase*. Proč z toho sešlo, není známo. Ale *Extasi* v padesátých letech na Barrandově si nedovedu představit. Když přišla Nová vlna, bylo by to už bývalo možné, a Machatý také, v létě 1963, přijel do Prahy podruhé. V průběhu jednání však onemocněl, odvezli ho do Mnichova, a tam 13. prosince 1963 zemřel.

Bylo to tedy plíživé drama se špatným koncem, v tomto ohledu však žádná zvláštní výjimka. Osudy českých filmařů-umělců jsou většinou variace na smutné téma. Jedním z nejslibnějších byl ve třicátých letech jistě Vladislav Vančura – svých nejlepších filmů se vlastně nedožil: natočili je podle jeho románů František Vlášil (*Marketa Lazarová*, 1967) a Jiří Menzel (*Rozmarné léto*, 1967). Vančuru zastřelilo gestapo, když čeští commandos zavraždili v roce 1942 nacistickou šedou eminenci Reinharda Heydricha. Vančurovo jméno tehdy uváděly lakonické plakáty jako první v dlouhé řadě, jež vyvrcholila seznamy mužů z Lidic.

Vančura byl především spisovatel, ale protože nepsal anglicky a protože jeho síla tkví ve virtuózní hře se slovníkem, s rytmy a ténbry češtiny, není světu znám. Jako všichni modernisté dvacátých let vášnivě miloval hýbající se obrázky – zachoval se douglasfairbanksovský scénář *Nenapravitelný Tommy* z roku 1926 –, a v roce 1932 konečně dostal šanci: se zkušeným praktikem Svatoplukem Innemannem, který do podniku přinesl řemeslo, natočil studentské drama o „konfliktu generací“ pod názvem *Před maturitou* a vložil do filmu jemné a lyrické umění.¹ Jeho

1 Mužskou hvězdou filmu byl zase jiný, jinak typický český osud, Antonín Novotný, český Robert Taylor. Když někdy v roce 1937 dostal Louis B. Mayer vysoké československé vyznamenání za (obchodní) zásluhy, dojalo ho to a angažoval hezkého mladíka do Hollywoodu. Dojetí vystačilo přesně na tři měsíce: Novotný se nestihl naučit anglicky, a tak musel vrátit vypůjčený bazén i vypůjčenou vilu a beze slávy se vrátit domů. Pokračoval pak v milovnické kariéře, dokud to šlo, a posléze vystudoval inženýrství. Když jsem se někdy v roce 1963 v článku o historii filmu o něm zmínil jako o „jalovém krasavci“, cenzura to zabavila. Jakýsi americký ženský magazín jmenoval tehdy Antonína Novotného – prezidenta, ne bývalého herce – nejhezčím státníkem roku.

druhý film *Na sluneční straně* (1933) byl ilustrací jednoho (toho sympatičtějšího) ze dvou rozporných, i když prý obou marxistických názorů na charakter člověka. V sirotčinci se sejdou dvě děti - syn chudé vdovy a dcerka bohatého burziána - a pod vlivem pokrokového učitele vyrostou oba v citlivé a veskrze vzorné lidi. Tedy zřejmá ozvěna teorií sovětského pedagoga Makarenka, na něž později socialistický realismus poněkud pozapomněl. V jeho fiktivním světě, ovládaném osudovostí původu a třídní nenávisť, na něj nezbylo místo.

Rok nato Vančura poprvé použil naturščiků, neherců, ve filmu natočeném v té části Československa, kterou po druhé světové válce potichu anektoval Sovětský svaz: na Podkarpatské Rusi. Film se jmenuje *Marijka nevěrnice* (1934) a je to obrazově krásná studie ze života ortodoxních venkovských Židů. Jeho poslední filmy, oba dobré, ale ne vynikající, a oba režírované ve spolupráci s jiným praktikem, Václavem Kubáskem, byly *Láska a lidé* (1937), z prostředí automobilových závodů, a *Naši furianti* (1937), vesnické drama podle klasické divadelní hry. Vančurův význam pro film spočívá vůbec hlavně v tom, že své nadšení pro nejmladší umění přenesl na mladé filmaře - obdivovali ho a chodili k němu například Klos, Vávra a jiní - a že jako slavný spisovatel zjednal nepřiliš váženému umění jistý respekt. Bojoval proti kýči a za války vedl skupinu, která už tehdy připravovala znárodnění Barrandova. A hlavně - z jeho fantazie vzniklo to mistrovské dílo českého historického filmu, *Marketa Lazarová*.

Josef Rovenský, jiný z generace dědečků, dělal ve filmu všechno možné, ale nejčastěji sháněl peníze na realizaci většinou pak ne-realizovaných projektů. Často si je opatřoval jako herec - vystoupil dokonce v hlavní roli po boku americké herečky Louise Brooksové v Pabstově *Deníku ztracené* - a sem tam, s dlouhými pauzami, kultivovaně režíroval několik spodničkových komedií a jiných limonád: první byl roku 1920 film *Setřelé písmo*, pro který objevil mladou pražskou tanečnici Anny Ondrákovou, jež se později stala největší hvězdou českého a poté německého předválečného filmu, a posléze ženou jediného muže, který kdy

knockautoval Joe Louise, Maxe Schmelinga. V rozporu s tradicí hvězd je jí dodnes.

Rovenského *opus maior* byla *Řeka* (1933), něžná a lyrická obrazová báseň, předznamenávající lyrismus Václava Kršky, jednoho z otců Nové vlny. Vedle *Extase* se stala senzací Benátek 1934. Po dvou slabších filmech pro něho mladý Otakar Vávra zpracoval klasickou hru českého naturalismu *Maryša* (1935), o venkovance donucené k sňatku s bohatým sedlákem, kterého ona nakonec otráví. Maryšu hrála Jiřina Štěpničková a byla to její první hlavní role. Rovenský zde (patrně pod vlivem Vávrovým) zdůraznil především sociálně kritické aspekty starého repertoárového kusu. Roku 1937 dokončil film *Hlídač číslo 47* a začal filmovat *Panenství* (1937), o prodavačce, která se za peníze vyspí se starým chlípíkem, aby mohla svému milenci zaplatit léčení. Druhého dne natáčení Rovenský náhle zemřel; film za něho dokončil jeho scenárista a žák Otakar Vávra.

Otakar Vávra je jediný z gründerské generace, který žije a pracuje dodnes, přeživ všechny změny vkusu, estetiky i politiky. Od začátku byl jeho trademarkem cílevědomý racionalismus a učenlivost. Ostatní byli samouci, improvizátoři, blouznivci a chybující hledači. Vávra je první český filmař-profesionál. Nikdy, na rozdíl od Machatého nebo Rovenského, neudělal nic, co by v dějinách českého filmu stálo jako krásný vykřičník, ale nikdy také neklesl pod vysokou uměleckou úroveň. Nevyjímaje léta nacismu neuplynul od *Panenství* (1937) až po *Kladivo na čarodějnice* (1969) jediný rok bez nového Vávry. Výjimku tvoří dvě symptomatické pauzy: v letech 1949 až 1952 a v letech 1962 až 1965. Obě časově splývají s nástupem trendů, jež Vávru jako umělce musely šokovat. První bylo období běsnícího socrealismu – a inteligentní komunista Vávra sotva mohl spolknout fakt, že jeho dlouholeté úsilí o uměleckou socialistickou kinematografii (podle jeho plánu byla například založena FAMU v Praze) ústí v tak trapnou parodii. Vávra nikdy žádný socrealistický film nenatočil a před požadavky agitpropu se schoval do historie. Druhá pauza je paralelní s nástupem Nové vlny. Vávřův filmový rukopis byl klasicky tradiční: přesná, racio-

nální, profesionální práce. Jeho vlastní žáci (je nejúspěšnějším pedagogem FAMU) přišli náhle s antitradičními experimenty, které se nenaučili od něho, ale pilným studiem západních vzorů – jako před válkou on. Vávra se tedy sám pustil do studia, a po tříleté odmlce dvěma nádherně formalistními filmy dokázal, že to umí taky. Ostatně jeho dávná prvotina, krátký dokument *Žijeme v Praze* (1934), byla také experimentálním dílkem sociálního kriticismu z doby velké krize; jeho zatím poslední film, *Kladivo na čarodějnice*, líčí procesy s čarodějnicemi v době českého baroka, ale míří samozřejmě k jiným procesům z doby mnohem nedávnější. Mezi tím je jeden zlatý pohár z Benátek za *Cech panen kutnohorských* (také historický jinotaj, po příchodu nacistů promptně zakázaný) a těch ostatních více než dvacet filmů. Machatého a Novou vlnu trumfl Vávra konečně i v erotické odvaze: o dovádění nahé třicátnice v *Romanci pro křídlovku* (1966) napsal zkušený americký kritik, že je to nejodvážnější nahá scéna, jakou kdy viděl, a *Kladivo na čarodějnice* je kromě svých vážných svrchních tónů také černou mší za nahotu, i když zde funkčně využitou.

Protipólem Vávry je velký improvizátor Martin (před nacistickou okupací a po ní, až do komunistického převzetí moci, „Mac“) Frič. Začal jako režisér ve svých devatenácti letech komedií *Proč se nesměješ* (1922) a skončil po čtyřiceti letech a více než dvakrát tolika filmech komedií *Nejlepší ženská mého života* (1968). Naprostá většina té hory legrace byly vážně míněné veselohry – ale je mezi nimi i několik nechtěných legrací socrealismu. Na rozdíl od Vávry a přes ty občasné lapsy však udělal několik filmů, které člověku zůstávají v paměti se všemi podrobnostmi ještě po letech – asi jako nesmrtelné gagy *Moderní doby*. Především to je *Kristian* (1939), jenž se stal symptomem citové atmosféry doby asi jako filmy s Humphrey Bogartem; potom první a jediná dobrá česká crazy-komedie *Eva tropí hlouposti* (1939); parodie na kýč *Pytláková schovanka* (1949), kterou však část obecnstva chápala doslova a propadala záchvatům lítosti; a – *last but not least* – filmy s vynikajícími komiky Vlastou Burianem (*Katakomby*, 1940 aj.) a s dvojicí Voskovec a Werich (*Hej-Rup!*, 1934, a *Svět patří nám*,

1937). Když Frič zemřel, měl tedy za sebou kariéru nejúspěšnějšího českého filmového entertainera.

A přece i jeho se dotkl střeoevropský osud. Ve věku 66 let ho ranila srdeční mrtvice, když 21. srpna 1968 přijely do Prahy tanky.

Lidem, kteří se nějak vymkli z anonymity, připravoval ten kousek země – v rozmezí kratším, než je průměrný lidský život – roz-todivná překvapení a nevítaná dobrodružství. Názorně je dokládají osudy tří velkých komických herců z Fričových veseloher.

V Americe je z nich nejznámější Hugo Haas, židovský herec z Brna. Byl to vlastně vážný umělec, komik jemné psychologie. Podobal se tak trochu Charlesi Laughtonovi, s nímž vystupoval v roli papeže Urbana v Brechtově hře *Galileo Galilei*, kterou Brecht sám režíroval v hereckém studiu The Actors' Laboratory. Tomu však předcházela život plných malých ironických tragédií, které čím dál tím víc narůstaly, až vyvrcholily v konečné tragédii jeho předčasné smrti.

Haas byl čistokrevný Žid a jen napůl Čech (jeho matka byla ruská židovská emigrantka). Přesto se tato rodina považovala za zcela českou a nemluvilo se v ní jinak než česky, dokud jim jejich „rasa“ nebyla připomenuta typicky střeoevropským způsobem. Hugovi v lednu 1938, kdy fašistické noviny Vlajka zuřivě napadly inscenaci Čapkovy *RUR* a sociálně kritický film režiséra Miroslava Cikána *Svět, kde se žebrá* především proto, že v nich Haas účinkoval. Hugovu otci a bratru Pavlovi byla připomenuta ještě tragičtěji za války v Osvětimi.

Asi tak po dobu deseti let, na počátku jeho dráhy, považovali kritikové Haase jen za dalšího z mnoha pohledných tmavovlasých divadelních a filmových gigolů. Ale v roce 1931 bylo obecenstvo najednou svědkem zrodu prvotřídního komického herce ve filmu *Muži v offsidu*, natočeném podle humoristického románu dalšího českého židovského umělce, spisovatele Karla Poláčka, který později zahynul v koncentračním táboře. Mladý židovský herec se s postavou hlavního hrdiny, židovským obchodníkem, českým vlastencem a fotbalovým fanouškem Načeradcem, tak dokonale ztotožnil, že úspěch filmu přiměl režiséra Machatého,

aby k němu natočil dosti nezdařilé pokračování *Načeradec, král kibiců* (1932). V roce 1933 se Haas spojil s Macem Fričem a natočili spolu sérii vynikajících komedií, často na vlastní náměty a podle vlastních scénářů (*Život je pes*, 1933; *Poslední muž*, 1934).

Později využili jako scenáristu Otakara Vávru v další sérii nezapomenutelných filmů (*Ulička v ráji*, 1936; *Mravnost nade vše*, 1937). Nakonec začal Haas točit filmy sám: nejprve společně s Vávrou (*Velbloud uchem jehly*, 1936), potom sám ve vynikající adaptaci protinacistického sci-fi dramatu Karla Čapka *Bílá nemoc* (1937).

V roce 1939 začíná tragédie. Haasovi je 38 let a dosud nikdy neprožil ani jediný den mimo své rodné Československo. Navzdory nastávajícímu a jasně se rýsujícímu nebezpečí nechtěl odjet. Jeho žena byla ale moudřejší. Pogromy už zažila na vlastní kůži, protože stejně jako Haasova matka pocházela z rodiny revolučních ruských emigrantů. Nejprve bojovala s francouzským konzulem, potom s gestapem; nakonec byla nucena zanechat novorozeného syna u své nežidovské švagrové a přinutila manžela, aby s ní uprchl v poslední chvíli, než spadla hnědá železná opona. Odjeli do Francie, kde si Haas zahrál ve filmu *Moře v plamenech* a natočil dokumentární film o české otázce *Náš boj*. Ale brzy museli prchat znovu, protože v létě roku 1940 Hitler dobyl Francii.

Bylo to bezpochyby díky Haasovým neobyčejným schopnostem, že od svého prvního amerického filmu (*Dny slávy*, kde se v další hlavní roli objevil mladý Gregory Peck) až do dne, kdy začátkem šedesátých let odjel zpět do Evropy, hrál ve dvaceti hollywoodských filmech. V roce 1950 dokonce založil svou filmovou společnost a koupil Chaplinova stará studia (nalezl zde zapomenuté obrovské ozubené kolo, které tu zbylo po *Moderní době*, a nechal si ho na památku). Režiroval čtrnáct filmů a s výjimkou jednoho ve všech hrál. Nejpozoruhodnější byly filmy *Pickup* (1951) podle románu Josefa Kopty, který v Praze natočil v roce 1937 už Rovenský; *Žena tvého bližního* (1953), adaptace povídky dalšího českého spisovatele, Oskara Jelínka, *Lízinka* (1957), dále film *Dívčina zповěď* (1953) a obzvláště půvabné dílko *Na okraji pekla* (1956), americkou verzi svého a Fričova filmu *Ulička v ráji*, který lze stále ještě občas vidět v televizi.

Válka skončila a Haas velice toužil jet zpátky domů – přišla však obávaná zpráva, že jeho otec i bratr zemřeli v Osvětimi.

Otrásla jím tak, že v cizině zůstal. Jedinou útěchou byl sedmiletý syn: přežil válku díky odvážným příbuzným, a ti ho po jejím skončení poslali za rodiči do USA. Haasova nostalgie po domovu byla ale příliš silná. Snažil se jí čelit, ale nakonec se, po více než dvaceti letech, vydal na pomalou, váhavou cestu domů. Nejprve zamířil do Říma, pak do Terstu, nakonec do Vídně. Tam se usadil, plný nerozhodnosti, protože doma věci vypadaly úplně jinak než v době, kdy odjížděl. Jeho kamarád Jan Masaryk zemřel za záhadných okolností, hanebně antisemitský proces se Slánským ještě nebyl odhalen a v jeho zemi byla vězení a tábory, které se tolik podobaly těm, v nichž jeho rodina našla smrt. Haas čekal ve Vídni a mezitím natočil několik televizních filmů. V roce 1963 konečně Československo váhavě navštívil. Lidé ho přivítali s láskou a nostalgií: ani on, ani jeho doba nebyly zapomenuty, dokonce po 24 letech. Ale už se tu necítil úplně doma. Odmítl hrát v Krejčíkově filmovém přepisu několika Čapkových povídek a byl velice zklamán, když v Národním divadle zamítli jeho hru: neodpovídala zcela všem požadavkům doby. Celý skleslý se vrátil do Vídně, kde natočil další televizní komedii, *Blázniví* (1967). V roce 1968, v době Pražského jara, v něm naděje znovu vzplála a chystal se k poslednímu, definitivnímu návratu. Ale tanky byly rychlejší. Haas zemřel se zlomeným srdcem 1. prosince 1968. Do Prahy se vrátily jen jeho zpopelněné ostatky; byly uloženy poblíž hrobu Franze Kafky.

Vlasta Burian byl tak trochu český Groucho Marx: táž rtuťovitá energie, táž slovní záplava oblbujících posluchače *wisecracky* a vrcholící explodujícím gagem, agresivní dobývání žen, fantastická mimika, gesto, parodie a velký hlasový fond. Mělo-li české kabaretní divadlo génia, byl to Burian - ale na rozdíl od intelektuálního Groucha to byl génius podivně zmrzačený, něco na způsob *idiota savanta*, zázračného počtáře-debila. Žil v divadle a divadlem - po dlouhá léta dennodenně večer a třikrát týdně i odpoledne hrál na jevišti, a dopoledne filmoval; už pro tu zaměstnanost lze mít oprávněné pochybnosti, zda vůbec věděl, co se děje ve světě kolem něho. Jeho filmy se odehrávaly mimo čas a prostor, třebaže bývaly historicky přesně určeny, a on v nich

ztělesňoval věčný typ pitomého chytráka. Opak dobrého vojáka Švejka, jenž se maskou blba chrání před dotěrným blázincem navzájem se porážejících ideologií. Politický rozhled tohoto božího dítěte byl na úrovni hošíka předškolního věku.

Přišli nacisti, a národem milovaný *idiot savant* jim naletěl: v kolaborujícím skeči dal své geniální parodické umění do služeb zesměšnění Jana Masaryka. Národu naskočila husí kůže a přátelé prostáčkovi vysvětlili, co provedl. Do konce války se už měl na pozoru, a snad mu věci pomalu docházely. Přesto měl po válce soud, plakal, ale byl odsouzen k velké pokutě, k podmínečnému vězení, a co nejhoršího: nesměl na jeviště. Nějaký čas se pokoušel žít bez divadla, a pak se zhroutil. Pustil se do psaní ponížených suplík a plačtivých proseb na všemožné úřady, od herecké odborové organizace až po hlavy státu, až mu to konečně dovolili. Ještě nějaký čas potom hrál, dokonce i ve filmech aktivně se angažujících za zcela jinou ideologii (*Slepice a kostelník*, 1950, s Jiřinou Štěpničkovou, Rovenského Maryšou, která se krátce nato pokusila odejít do Anglie, chytili ji a na řadu let zavřeli do koncentráku). Pořád to byl stejný geniální pitomec, mimo čas a mimo tento svět. Nakonec na jednom divadelním zájezdu zemřel.

Když zemřel, byl už Jiří Voskovec opět v USA; na rozdíl od Vlasty Buriana věděl dobře, co se kolem něho děje. Byla to jeho druhá cesta za oceán: poprvé se tam plavil krátce předtím, než si Burian v pražském rozhlase zaparodoval Jana Masaryka. Tenkrát ale jeli s Janem Werichem.

Po první světové válce se Voskovec a Werich objevili jako dvojice nerozlučných komiků, v tradici Laurela a Hardyho. Jenže při vši lásce ke Stanu a Oliverovi, V & W znamenali v české kultuře mnohem víc: jsou nejmilovanějším symbolem velké epochy. Dadaismus, cirkus, jazz, Chaplina, Bustera Keatona a americký vaudeville spojili s otcem českého jazzu Jaroslavem Ježkem ve vyšší celek; v jakýsi originální intelektuálně politický muzikál. Nikdy předtím v Čechách nic takového nebylo, a teprve čtvrt století po tom, co nacisté zavřeli divadlo, se něco podobného znovu objevilo, když Jiří Suchý a Jiří Šlitr založili Semafor. Praž-

ská kulturní atmosféra třicátých let se prakticky rovná V & W (a to je jejich dodnes obecně známý trademark), a ještě koncem let šedesátých docela podle pravdy řekl Miloš Forman v interview pro Life, že průměrný mladý člověk v Praze nezná možná jméno momentálního předsedy vlády, ale určitě ví, kdo jsou Voskovec a Werich.

Natočili celkem čtyři filmy, které se rovněž vymykají všemu, co kdy vzniklo v české filmové komedii: *Pudr a benzin* (1931) a *Peníze nebo život* (1932) režíroval jejich divadelní režisér Jindřich Honzl, *Hej-Rup!* (1934) a *Svět patří nám* (1937) jsou dílem Maca Friče. Po nich a po svých antifašistických jevištních muzikálech si mohli snadno spočítat, co mohou čekat od fašismu, a odjeli tedy do USA. Po válce se vrátili. Když v roce 1948 politický systém udělal další kotrmelec, Jan Werich, unaven, už zůstal, zatímco Jiří Voskovec se znovu přesunul za oceán. Stal se tam – jako George Voskovec – váženým broadwayským hercem (například *Strýček Váňa*) a hrál i v řadě filmů (*Dvanáct rozhněvaných mužů*, *Buddwing*, *Bostonský případ* aj.). Jan Werich doma dlouhá léta zápasil s „potížemi“, kritizován za pestrou paletu hříčů, jako je vyprávění politických anekdot na jevišti,² ale přežil, neboť V & W nejsou v Československu jenom nějací dva herci, ale předmět lásky, jakou ten národ, politiky dokonale vyvedený z iluzí o politice, projevuje už jen svým umělcům. Jenomže V & W patřili k sobě; každý na svou pěst byl pouze polovinou. I oni jsou střední Evropa, i v tomhle předznamenali, co se děje teď, o generaci později.

2 Jedna z jeho nejslavnějších – otázka: Jaký je rozdíl mezi malířem impresionistickým, expresionistickým a malířem socialistického realismu? Odpověď: Impresionista maluje, co vidí, expresionista co cítí a socialistický realista co slyší.

Kapitola druhá.

Otcové, jejich hříchy a jejich děti

Přestože Češi začali vyrábět filmy stejně dávno jako klasické kinematografické národy Západu a přestože jich vyráběli hodně, a některé měly světový úspěch před druhou světovou válkou i po ní, tzv. svět vzal na vědomí existenci československého filmového umění teprve počátkem šedesátých let. Filmy Nové vlny začaly tenkrát hromadit ceny na západních festivalech a světu se to jevilo jako zázrak. V jeho představách bylo Československo jakási východoevropská země (politická schizofrenie dávno nahradila zeměpis), eo ipso technicky zaostalá a kulturně rovná poušti. Ještě roku 1966 se mě jeden milý pán v New Yorku ptal, zda Československo, předtím než je Sověti zindustrializovali, vyrábělo ještě něco jiného kromě plzeňského piva. Když jsem se jinému pánovi zmínil o jakési povídce Ambrose Bierce, nadchlo ho to tak, že celé odpoledne chystal za knoflíky své známé a ukazoval mě jako pozoruhodnou raritu z dalekých stepí kolem Labe, která zná jméno Bierce. Pochopil jsem jeho údiv v Berkeley, kde moji studenti to jméno většinou neznali. Studenti novinářské fakulty v Praze používali v roce 1967 hesel z Bierceova *Ďáblůva slovníku* jako politických sloganů ve svém cyklostylovaném anti-novotnovském podzemním časopise.

Takže Nová vlna nebyl žádný zázrak, nýbrž syntéza vzniklá z dialektické situace, jak ji vytvořily čtyři faktory poválečného vývoje.

Prvním bylo znárodnění. Pro režiséry, nejdůležitější článek filmové výroby, znamenalo konec finančních starostí. Ne že by mohli úplně svobodně vyhazovat peníze oknem (i když to někteří někdy, jako třeba Vávra v husitské trilogii, taky dělali), ale rozhodně si mohli dovolit mnohem víc než v dobách soukromých producentů. Ti staří páni nebyli nikdy tak bohatí jako jejich hollywoodští kolegové, takže průměrná natáčecí doba filmové komedie byla něco mezi (rekordními) dvěma až (velmi slušnými) šesti týdny; a většinu toho času obvykle stejně vypl-

nilo hádání o výrobní náklady. Když se producentem stal stát, doba se protáhla na rozmezí dvou až šesti měsíců (často víc), což je samozřejmě první předpoklad pro zvýšení kvality.

Druhým faktorem bylo založení pražské FAMU v roce 1947, dva roky po znárodnění. Studenti tu nejenom byli vybaveni potřebnými nástroji svého umění, nejenom poslouchali přednášky odborníků a natáčeli krátké školní filmy – hlavní bylo, že chodili dvakrát i víckrát týdně na celodenní předvádění vynikajících starých filmů z bohatě zásobeného pražského filmového archivu, a také dobrých současných západních filmů. Většinu těch filmů posílali jejich výrobci do Prahy pro potřebu Filmové obchodní komise Státní, později Ústřední půjčovny filmů, což byl státní monopolní distributor. Komise je zhlédla a naprostou většinu k promítání v československých kinech zamítla. Ale než byly odeslány nazpět, zmocnila se jich FAMU a „studijně“ je předvedla v malé školní promítačce. Takže studenti, na rozdíl od ostatní veřejnosti, nabyli solidních znalostí jak o historii filmu, tak o jeho soudobých směrech, a získali tak imunitu proti třetímu faktoru ve hře.

Tím bylo, aby se tak řeklo, zestátnění estetiky. Na umělce národa, vyrostlého na dlouhých a sofistikovaných uměleckých tradicích, byla uvalena povinná estetika „socialistického realismu“ v jeho nejprimitivnější formě. Éra panování té kulturní kuriozity dvacátého století byla de facto poměrně krátká – nějakých pět šest let, což je skutečnost na Západě málo známá –, ale přes jepičí život monstra a díky nerovnému sňatku cynického oportunistu s naivním nadšením barrandovská studia dokázala porodit několik nejrozkošnějších dětiček. Tak třeba film *DS-70 nevyjíždí*, drama vyrobené roku 1949 (ale uvedené až 1951) nejproslulejším předválečným režisérem sentimentálních měšťáckých komedií o láskách milionářů a služebných dívek, Vladimírem Slavínským, má jako hrdinu obrovský krácející exkavátor, skupina sabotérů se ten dobrý stroj pokusí zničit, ale povede se jim to jen napůl, jsou odhaleni a zatčeni. Dělníci exkavátor opraví a splní plán produkce. K. M. Walló, tvůrce dokumentárních filmů z období před válkou, se také rychle postátnil a natočil *Velikou příležitost* (1949). V ní stejně žalostně zkrachuje gang zlosynů, tentokrát odhalený postavou jménem Tonda Buráš, bývalým chuligánem, kterého socialistický kriminál polepšil tak dokonale, že se z něj

stal vzorný úderník. Okruh námětů se neomezoval na přímou sabotáž. V *Žízni* (1949) se družstevní rolníci za velmi suchého léta rozhodnou, že si postaví zavlažovací systém; místní kulak je od toho zrazuje, nakonec jsou však jeho temné záměry odhaleny, a voda volně zurčí vstříc poněkud nevzrušivému *happy endu*. Další „problém současnosti“ provětral film *Racek má zpoždění* (1950); tady jakýsi pan Racek, konzervativní pekař, opovrhuje horníky, protože jsou „špinaví“; v pravý čas ho odešlou s brigádou dobrovolníků do dolů, kde v soudružské atmosféře podzemí bryskně změní názory. Že velikost marxismu mohou pochopit i ti nejzaostalejší, a to poměrně velmi snadno, názorně předvedl film *Slepice a kostelník* (1950). Skupina agitátorů se snaží přemluvit přiboudlé vesničany, aby zanechali soukromého hospodaření a založili družstvo. Naráží přitom na odpor místních církevních hodnostářů v alianci s kulaky. Tito lotři jsou však posléze odhaleni a ty lidovější typy mezi nimi se polepší – zejména chytře pitomý kostelník, kterého nehrál nikdo jiný než polepšený skorokolaborant s nacismem, Vlasta Burian.

Takové a podobné těžkopádně pedagogické pohádky byly servírovány obecenstvu, jež z vlastní zkušenosti znalo skutečné problémy přechodného období, zastíněného navíc krvavými výstřednostmi upadajícího stalinismu. Což poukazuje ke čtvrtému faktoru ve hře, totiž k tomu, že obecenstvo ztrácelo zájem o domácí filmy a tlačilo se na dovezené: na francouzské, italské a britské komedie, a na zprvu řídké, později častější ukázky italského neorealismu.

Tak se vytvořila skutečně dialektická situace: na jedné straně nikdy nebylo technické a umělecké školení mladých filmařů na takové výši a nikdy neměli filmaři k dispozici takové materiální zdroje. Na druhé straně nikdy (s výjimkou nacistické okupace) nebylo tolik estetických a politických omezení. Nevyhnutelným výsledkem takových protikladů je ovšem revoluce.

Předcházel jí pestrý a složitý vývoj. V prvních poválečných letech stoupla barrandovská produkce rychle ze tří filmů v roce 1945 na 10 v roce 1946, na 18 v roce 1947 a 1948 a na 22 v roce 1949. V porovnání s 30 až 40 filmy před válkou to byl pokles, znamenal

však spíš přesun důrazu z kvantity na kvalitu, i když ta nebyla zpočátku nijak závratná. Točily se převážně veselohry a příběhy z války, ale přišel první mezinárodní úspěch: benátský Zlatý lev za sociální drama z dělnické stávkou *Siréna* (1947) Karla Steklého. Vedle umělců tehdy středního věku – Vávry, Kršky a Friče – se v roce 1947 objevilo pět významných nových jmen. Autorem námětu a scénáře k vtipné veselohře *Nevíte o bytě?* byl mladý Ján Kadár a scénář k psychologickému dramatu *Mrtvý mezi živými* napsal o osm let starší Elmar Klos. Jiří Weiss, před válkou začínající dokumentarista, jenž za války spolupracoval jako britský voják s Crown Film Unit, natočil svůj první celovečerní film *Uloupená hranice* z doby mobilizace československé armády za mnichovské krize. Bylo to překvapivě zralé dílo a předznamenalo dlouhou kariéru, která se vždy vyznačovala perfektním profesionalismem (*Romeo, Julie a tma*, 1959; *Třicet jedna ve stínu*, 1965, aj.). Jiří Krejčík, původně také dokumentarista, režíroval svěží verzi klasické povídkové knihy Jana Nerudy *Týden v tichém domě*, a později natočil některé filmy, jež myšlenkově předznamenaly první (*Svět domí*, 1948) i druhou (*Probuzení*, 1959) revoltu proti kánonům sorealismu z poloviny padesátých a z počátku šedesátých let. K nim se v roce 1947 celovečerním loutkovým filmem *Špalíček* přiřadil Jiří Trnka, zajisté jedna z největších postav světového animovaného filmu. Ale o něm by musela být zvláštní kniha.

Rok nato převzala komunistická strana veškerou moc ve státě a její kulturní oddělení vzneslo na filmaře dva požadavky: 1. většina filmů má být ze současnosti; 2. všechny filmy musejí zdůrazňovat výchovné aspekty uměleckého díla, musejí mít propagační hodnotu. Filmaři se podle této *Richtlinie* pustili do práce s takovou vervou, že už za dva roky (1950) muselo předsednictvo Strany, vidouc následky, vydat Prohlášení. V něm se pravilo, že „je třeba všechny problémy... brát nikoli ze schematických pouček, ale ze skutečného života“. Což by bylo hezké, kdyby zároveň v praxi nebyly závazné právě ty schematické poučky, jimiž se vždy poměřovaly jakékoli „skutečné problémy“ – pokud by je nějaký šílený odvážlivec napsal do scénáře. A kdyby vše nemuselo projít sítí schvalovacích orgánů, jež si dramaturgii pletly s cenzurou.

Těžko říct, do jaké míry byla katastrofální žeň prvních dvou let socrealismu plodem cynického plnění státních zakázek, a nakolik se na všeobecném estetickém zpitomení podíleli naivní nadšenci. Jisté je, že oba druhy lidí na díle spolupracovaly. Lze-li věřit, že tehdy mladičkový Václav Gajer to se svým vzorovým kulkem, odhaleným ve filmu *Usměvavá zem* (1952), myslel vážně, je poněkud nesnadné tomu věřit u takového Maca Friče (například *Bylo to v máji*, 1950), který od protifašistických komedií s Voskovcem a Werichem za války klidně přešel k natáčení německých filmů pro nacistickou společnost UFA – například *Der zweite Schuss* (Druhý výstřel, 1943) nebo *Dir zuliebe* (Z lásky k tobě, 1944)³ –, nebo u Vladimíra Slavínského, o němž nacistické noviny prohlašovaly, že bude vyrábět německé filmy pod jménem Otto Pittermann. Faktem však zůstává, že úsilí sloužit lidu nebo Straně (což byla synonyma) nebylo v té době ještě prázdným slovem – velké sekyry zatím nedopadly a radikální mládež se dosud domnívala, že revoluce se skládá z básní, květin, zábavné práce na brigádách, a večer z lásky ve společné noclehárně. Mnohým se zatemnily hlavy nadšením a pod kanonádou hypnotické propagandy se učili – namísto od otců kinematografie – od zanícených byrokratů. Možná že i mezi těmi byli už tenkrát cynici, ale řekl bych, že skoro všichni to mysleli poctivě. Zčásti to kdysi bývali dělníci – a režiséři, kteří v nich podle tehdy populárního hesla „Já jsem horník a kdo je víc?“ viděli pravou autoritu, jim naslouchali jako moudrému hlasu třídního instinktu. Sami jej neměli: jako skoro všichni, kdo v české kultuře odvedli kus práce, pocházeli většinou z drobné buržoazie. V jejich podvědomí se proto vytvářely zajímavé automatismy, zprvu vedoucí k módě sebekritik (jak se marxisticky říkalo flagelantství) a k řešení soukromých manželských problémů stranickým kolektivem na schůzích (jež pokrokově ukájelo exhibicionismus). Zestárlí a většinou už zcyničtělí byrokraté pak za první srážky nové revolty s konzervativní kontrarevolucí v roce 1949 na tyto podvědomé návyky vědomě útočili.

Také nelze říct, při vši jejich nechtěné komičnosti, že by ta roztodivná dobrodružství Tondů Buráňů a Kráčejících bagrů

³ Tento aspekt jeho filmové dráhy nebyl, podle mého názoru, v apologetických dějinách českého filmu v období nacismu uspokojivě vysvětlen.

neměla žádný podklad ve skutečnosti. Úderníci existovali – i když závěry jejich skutečných dramát nebyly tak sladce optimistické jako ve filmu. Uvědomělé tkadleny v mém rodném městě si nejednou doslova uběhaly nohy a zruinovaly srdce, snažíce se obsloužit osmdesát stavů, takže šly ve čtyřiceti do invalidního důchodu. Existovali i zámožní sedláci, kteří si sem tam zasabotovali, a patrně i nějaký vzteklý živnostník občas nasypal písek do soukolí jemného soustruhu. Jenže pod dojmem filmů se zdálo, že země klesá pod terorem kulaků, a zároveň úspěšně buduje. Přitom skutečná dramata skutečně dramatické doby transformovali socrealisté na primitivní pimprlové divadlo. Charaktery se v něm proměňovaly v samoznaky s konstantními vlastnostmi: třídně uvědomělí dělníci, chápaví partajní funkcionáři, kolísající drobní rolníci, intelektuálové zprvu reakční, ale brzo neomylně přijímající Pravdu, zavilí kulaci, a továrníci, kteří již byli pravými inkarnacemi ďábla. Dělníci měli na hlavách čepice, intelektuálové na nose brýle, straničtí funkcionáři v ústech cigaretu (byli z obětavosti přepracovaní), kulaci za kloboukem štětku a v kapse teploměr, jehož rtuti používali jako jedu na krávy. A továrníci si doma tajně přehrávali na gramofonu Duka Ellingtona a Benny Goodmana. Po čase se charakteristiky poněkud prohloubily: úderníkům se povolily některé lidské slabosti, jako například mírná záliba v pivu nebo občasné klení. Kulaka vybavili synem, jenž pochopil a zpokrokověl.

Lidé se v biografu na dramatech smáli a na veselohrách spali, dělníci si stěžovali, že je od českých filmů bolí ruce, a ÚV Strany musel po dvou letech zasáhnout citovaným Prohlášením. V oficiálních přehledech vývoje českého filmu se člověk často dočte, že toto Prohlášení byl „velký popud k dalšímu úsilí“, nebo že znamenalo „velkou iniciativu“. Pokud to skutečně byl impuls, tedy k důkladnosti: v roce 1951⁴ klesla výroba filmů z 22 (v roce 1950) na sedm – nejnižší kdy dosažené číslo, nevyjímaje němec-

4 Uvedená čísla neobsahují slovenské filmy, vyrobené od roku 1947. Statistika těchto filmů je následující: 1947 – 1, 1948 – 2, 1949 – 1, 1950 – 3, 1951 – 1, 1952 – 2, 1953 – 3, 1954 – 1, 1955 – 2, 1956 – 3, 1957 – 3, 1958 – 5, 1959 – 5, 1960 – 4, 1961 – 8, 1962 – 6, 1963 – 6, 1964 – 7, 1965 – 7.

kou okupaci. Z těchto sedmi filmů se čtyři věnovaly současnosti, ale pokud možno ještě překonaly normy sočrealistické imbecility: vznikla *Cesta ke štěstí* – o traktoristce, jež odhalí „povinnou“ postavu kulaka a přemluví rolníky k združstevnění, *Milujeme* – o hornických učních, odkryvších bandu sabotérů, anebo *Štika v rybníce* – o mladé zedničce, jež pitomé staré zedníky naučí, jak pokrokově klást cihly. V následujících letech se počet výrobných filmů sice zvedl, nadále však zůstal hluboko pod kapacitou ateliérů; počet filmů ze současnosti relativně spíše poklesl – zřídka kdy překročil polovinu celkového počtu. Přibližně vypadalo skóre takto: 1952 – 14:5 v neprospěch současnosti; 1953 – 14:8; 1954 – 13:7; 1955 – 13:5; 1956 – 18:9. Přitom „současnost“ byla téměř výhradně zastoupena únikovými veselohrami, kde sočrealistické schéma bylo nahrazeno nebo vylepšeno obvyklým milostným schématem (například *Slovo dělá ženu*, 1952, *Ještě svatba nebyla...*, 1953), nebo proměněno v špionážně detektivní entertainment (*Expres z Norimberka*, 1953, *Severní přístav*, 1954, aj.). Realita přítomnosti se tedy z filmů pouze vytratila jiným směrem, a lepší režiséři provedli houfný ústup do minulosti, historické i literární.

Nejdále ustoupil Vávra. Nejdřív sice jen o krůček, do roku 1945, dramatem *Nástup* (1952), o osídlování Sudet, ale pak rovnou až do středověku. V trilogii *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1956) vytvořil nesmírně nudný spektakl, inspirovaný horší stránkou Cecila B. DeMilla, kde se potýkaly armády rytířů a zajistily tak na tři roky plnou zaměstnanost kostymérským dílnám na Barrandově. Na druhé straně se ovšem zase několik branců v brnění zmrzačilo pádem z koně. Když nastoupila první kritická vlna, koncem padesátých let, odvážil se Vávra až do roku 1948 *Občanem Brychem* (1958), o přerodu reakcionáře v komunistu během několika měsíců po převzetí moci. Rok nato sice couvl do roku 1937, zato ale k masarykovci Karlu Čapkovi, jenž tou dobou nebyl ještě úplně košer; ovšem z jeho pestrého díla si vybral vhodné havířské drama *První parta*. Přes film z doby velké krize (*Policejní hodina*, 1960) nakonec přece jen dospěl k vyžadované současnosti; zfilmoval hru Františka Hrubína *Srpnová*

neděle (1960), která dvě léta předtím znamenala dost odvážný tematický experiment na jevišti Národního divadla, neboť se v ní mluvilo o tom, co se děje v myslích lidí přechodné éry, nikoli podle hesla *wie sich es der kleine Moritz vorstellt*. Ale to už se blížil první poryv Nové vlny šedesátých let. Její příslušníci byli většinou poněkud neposlušní Vávrovi žáci z FAMU.

Podobně se do minulosti spouštěli jeden po druhém, a stejně to některým nepomohlo. Nepatrně, zato nezapomenutelně poodel nazpět Ivo Toman v *Tankové brigádě* (1955) – do posledních měsíců války. Film je pozoruhodný tím, že snad poprvé od díla České nebe (1918) tu vystoupili státníci, a to s podobným výsledkem: sovětská kinematografie si v té době libovala ve znázorňování Stalina, Lenina i jiných historických, někdy ani ne mrtvých figur. Měli tam na to herce-specialisty, kteří se živým i mrtvým dost podobali, takže při troše dobré vůle doplnila celkový obraz fantazie diváka. Ivo Toman, napodobující, jak to bylo v módě, sovětský vzor,⁵ si ve scénáři předepsal Klementa Gottwalda, prezidenta a předsedu KSČ – jenomže dvojník se nenašel. Partajního bosse tedy sehrál herec Národního divadla (Jiří Dohnal) v masce z materiálu, z jakého se v Hollywoodu vyrábějí drákulové. Maska byla velmi tuhá a herec mohl pohybovat pouze dolní čelistí. Trochu to připomínalo *Krále v New Yorku*.

5 Vrcholu v „učení se ze sovětských vzorů“ dosáhl patrně Československý filmový týdeník. Od zavedení zvuku v třicátých letech byl zvukový; to jest: objevil se záběr dělníků, vytahujících z vysoké pece ohnivou nudli, a k tomu nadšený hlas hlásal: „V Nové Huti provedli rekordní odpich“, nebo něco takového. V padesátých letech se v Praze začaly promítat žurnály dva: český a sovětský *Novosti dňa*. Sovětský žurnál byl sice také zvukový, ale z němé éry si ponechal úvodní titulky. To znamená, že nejprve se na plátně objevil nápis v secením rámečku: „V Krasnodarsku provedli odpich nové vysoké pece.“ Nápis setrval určitou dobu bez zvuku, až si jej všichni stačili přečíst, načež následoval hýbající se záběr na dělníky se žhavou nudlí. Nějakou dobu se promítaly ty dva žurnály za sebou. Pak jsem jednou šel do biografu, v sále zhasli, zasvítily známé úvodní titulky československého zvukového žurnálu a najednou za nimi následoval – nápis v secením rámečku: „Prahu navštívila delegace Nejvyššího sovětu.“ Setrval pro jistotu o něco déle než v sovětském žurnálu, načež naskočil záběr na delegáty, hubičkující se jako přestárlí homosexuálové. Tehdy jsem si poprvé uvědomil, že nejstrašnějšími nepřáteli i těch nejlepších věcí jsou štrébři.

Mnohem dále, ale na nesrovnatelně vyšší úrovni, dospěl ve stroji času Mac (tehdy už ovšem Martin)⁶ Frič: do sedmnáctého století v dvoudílné komedii *Císařův pekař – Pekařův císař* (oba 1951). Zachránil tím katastrofální rok po usnesení ÚV KSČ před naprostým debaklem. Byla to nesporně nejlepší veselohra éry socrealismu – proto, že s ním neměla nic společného. Scénář k ní napsal Jan Werich s tehdy mladým Jiřím Brdečkou, jenž se později velmi proslavil v loutkovém filmu a také parodií na westerny *Limonádový Joe* (1964). Mezi zedničkami poučujícími staré mazáky a mezi dobrodružstvími krácejících bagrů působil film svým humánním common sensem jako poselství z jiného světa. Byl založen na legendě ze šestnáctého století o Golemovi, hliněném robotu rabbiho Löwa, a byl to největší kasovní úspěch padesátých let. Frič, povzbuzen ohlasem, postoupil o tři století směrem k přítomnosti, do počátku dvacátého století, a natočil výborný životopisný film *Tajemství krve* (1953) – o českém lékaři Janském, objeviteli krevních skupin.

Okřídlený vozík času však mnohdy nebyl nic platný. Václav Krška, jemný umělec, jenž začal za války senzuačním *Ohnivým létem* (1939) a dětským filmem *Kluci na řece* (1944) – oba z poněkud irelevantní přítomnosti –, se pak věnoval už výhradně zašlým časům: nejdříve sérii životopisných filmů o velkých mužích devatenáctého století (například *Posel úsvitu*, 1950, o českém vynálezci parního automobilu), potom filmovým adaptacím děl největšího českého erotického básníka z počátku století, Fráni Šrámka – *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954) –, a tady narazil. Film byl shledán příliš erotickým, dokonce byly objeveny homosexuální motivy (mihly se tam nahé zadky mladíků,

6 Křestní jména prodělala jiný zajímavý vývoj. Před válkou bylo dost v módě užívat jména anglická nebo si česká jména poangličtovat: Mac, Fred apod. Harry Macourek, velmi známý a dobrý hudební skladatel šlágrů, se po převzetí moci v roce 1948 začal podepisovat Karel Macourek a ze zastánce jazzu se – pro jeho buržoaznost – stal nepřítelem jazzu. Přešla léta, Macourek se z nepřítele jazzu stal opět zastáncem jazzu a opět začal používat křestního jména Harry. Nevím, jak se podepisuje nyní; pikantní na tom však je to, že jeho pravé jméno je skutečně Harry. V židovských rodinách to bylo dost běžné. Mezi jazzmany se ovšem vžilo jiné označení pro tohoto vývojeschopného muže: vymyslel je, tuším, saxofonista Štrůdl, který se v den sovětské Invaze zabil při autonehodě v Mongolsku: ten mu začal říkat „Karel-Marx Courek dříve Harry MacCourek“, a to se ujalo.

koupajících se v řece),⁷ a film byl zakázán. Krška se vrátil k velkým mužům české minulosti a natočil film *Ž mého života* (1955) o Bedřichu Smetanovi, a dokonce tureckou pohádku *Legenda o lásce* (1956).

V českém filmu pomalu zdomáčňoval pojem „potíže“. Stal se posléze jakousi konstantou, a před lidmi bez potíží ostatní opatrně měnili téma hovoru. Potíže nabývaly často pitoreskních forem. Měl je například dětský film *Želena knížka*, natočený podle románu předválečného komunisty Václava Řezáče, protože v něm vystupoval dobrosrdečný policajt – a sorealismus nepřiznával kapitalismu právo na existenci dobrosrdečných policajtů. Ještě když jsme někdy v roce 1960 chtěli s Jiřím Weissem uniknout do budoucnosti utopií proti atomové válce *Kde budeš ty, až zazní ta trouba?*, odehrávající se v továrně na rakve, vyhodili nás s tím, obávající se, že by s tím měli potíže u soudruha Novotného. Má prý „řadu starších spolupracovníků a sám už není nejmladší, a co by tomu ti soudruzi řekli, dívat se dvě hodiny na nějaké rakve“.

Což byla legrace. Vždycky to však legrace nebyla. Na potíže doplatil asi nejtragičtěji režisér, který je přímým a velice výrazným předchůdcem Nové vlny. Patrně nejlepší současný český divadelní režisér Alfréd Radok.

Jeho první film *Daleká cesta* (1949) byl pro nás tehdy stejným zjevením jako o čtrnáct let později filmy Věry Chytilové, Miloše Formana nebo Jana Němce. Byl to však strašlivě předčasný, beznadějně anachronický film. Námětem byl osud Židů v nacistické říši – a pokud jde o umělecké vzory, snad pouze německý expresionismus. Nevím, zda ve světové kinematografii tehdy něco podobného vůbec existovalo. Film velmi neortodoxně pracoval s kamerou – Josef Střecha –, nerealisticky stylizoval přízračný svět skladišť, v nichž nacisté shromažďovali židovský majetek

⁷ Krška, vskutku jeden z největších režisérů padesátých let, byl zřejmě homosexuál. Paradoxní, pokud jde o problémy okolo filmu *Stříbrný vítr*, je skutečnost, že o pár let později se Československo stalo jednou z prvních zemí na světě, kde homosexualita dospělých nebyla zakázána.

(ještě po letech tím inspiroval Brynychu ve filmu ...*a pátý jezdec je Strach*, 1964), i noční můru ghetta; pohyby jednotlivých herců i komparsu měnil v hrůzně poetický *dance macabre*. Navíc z něho zaznívala – jak říkali tehdy kritikové – „pouze“ humanistická filosofie. Bylo zde stejně málo „třídního přístupu“ jako v Norimberských zákonech. S ničím ze soudobé produkce nebylo možné tento film srovnat – a příslušná místa strašlivě explodovala; s nálepkami „existenciální“ a „formalistické“ bylo dílo, po kratičkém promítání, staženo z kin a na víc než jedno desetiletí zamčeno do barrandovského trezoru.

Radok se do ateliérů vrátil už jen dvakrát. V roce 1952 natočil *Divotvorný klobouk* podle klasické české veselohry ze začátku devatenáctého století, a v roce 1956 komedii *Dědeček automobil*, z motocyklových závodů z počátku století. Byly to dobré filmy, zřetelně nad tehdejší průměr, ale sotva to bylo to, co Radok, založením velmi vážný umělec, chtěl, ale nemohl dělat; i když *Dědeček automobil* by patrně ještě dnes zastínil mnohem pozdější (a nákladnější) film *Báječní muži na létajících strojích*, jenž se mu podobá dobou, dějem i prostředím. Asistoval v něm mladý absolvent FAMU Miloš Forman, kterého si pak Radok vzal s sebou, když začal pracovat v Laterně magice, a svěřil mu režii některých sekvencí.

Laterna magika byla jiným triumfem české kinematografie: v roce 1958 uváděla v úžas lidi na EXPO v Bruselu, a líbila se ještě o devět let později v Montrealu. Jenže přes všechny ty vavříny Radok moc díky nesklidil. Pro druhý program Laterny nafilmoval magický příběh *Otvírání studánek*, inspirovaný hudbou Bohuslava Martinů. Film si dal předvést vlivný stalinista, ministr Václav Kopecký, a jako kvintesenci pesimismu jej na místě zakázal. Radok musel odejít z Laterny magiky – kterou si vymyslel a vytvořil – a dostal první infarkt. Až do roku 1968 režíroval v malém pražském Komorním divadle a absolvoval další dva infarkty. Po sovětské Invazi, unaven a znechucen, odejel ze země a pracoval ve Švédsku.⁸ Laternu magiku převzali „spolehlivější“ lidé a proměnili ji v komerční atrakci pro valutové turisty.

⁸ Alfréd Radok zemřel 22. 4. 1976 ve Vídni.

Alfréd Radok představoval nejen velký vzor – filmem *Daleká cesta* –, ale i přímý osobní vliv: získávali u něho praxi Miloš Forman, Ivan Passer, Vladimír Svitáček a Ján Roháč (*Konec jasnovidce*) a dramatik Zdeněk Mahler; jeho vynalézavostí se inspiroval Radúz Činčera (*Kinoautomat*) a jiní. Kolem roku 1956 zasáhly však do hry nové a důležité faktory – především traumatický účinek XX. sjezdu KS SSSR. Ten postihl zastánce ryziho stalinismu tak nečekaně, že několik let zůstali groggy, čehož využili nejodvážnější filmaři (mezi nimi několik prvních absolventů FAMU) a rychle natočili první filmy ze skutečné současnosti. Kulturně-politická byrokracie byla tak paf, že jednomu z nich dala dokonce státní cenu.

Byla to *Škola otců* (1957) mladého Ladislava Helgeho, jenž předtím jako asistent pracoval s Jiřím Krejčíkem. Líčil se v ní příběh učitele, který odhalí jakési nesrovnalosti mezi ideální teorií a poněkud realističtější praxí a zachová se ideologicky trochu neortodoxně. Proto se stane (bezmála: nakonec jako deus ex machina zasáhne něžný stranický tajemník) obětí dobře zorganizované „vůle lidu“. Helge, utvrzen státní cenou v tom, že dobře činí, natočil v roce 1959 další myšlenkově odvážný film, *Velkou samotu*, psychologický portrét komunistického předsedy JZD. Tento muž je obětavý pracovník a poctivý komunista, jenomže má nevlýčitelně diktátorskou povahu: prosadí v družstvu řadu dobrých věcí, ale počíná si příliš bezohledně, takže raní a urazí všechny vesničany a ocitne se ve „velké samotě“. Deus ex machina tu – v první verzi – scházela.

Také první film Vojtěcha Jasného, absolventa FAMU, *Záříjové noci* (1957) vynechal z palety růžovou barvu – i když nezbytnou úlitbu bohům, citlivého stranického pracovníka, použil. Námětem byly nešvary v armádě a natočeno to bylo podle stejnojmenné hry Pavla Kohouta (kterou se ministr národní obrany, generál Čepička, pokusil zakázat, ale už to nestihl, protože ho mezitím jmenovali šéfem úřadu pro vynálezy).

Z bezpečné kostýmní minulosti se vynořil i starý Václav Krška, a odvážil se nejdál: *Zde jsou lvi* (1958), příběh inženýra, potýkajícího se se stupiditou a zlovůlí byrokracie, se vyznačoval syrově drsnou kresbou značně bezútěšného prostředí, a působil z těch všech filmů nejrealističtěji. V podstatě podobný neučesaný portrét současného prostředí podal i Zbyněk Brynych pr-

votinou *Žižkovská romance* (1958), s patrným vlivem neorealismu, což byl směr, který socrealističtí kritikové tolerovali sice v Itálii, ale v Praze na něj byli alergičtí.

K takovým vážným až tragickým filmům se pak roku 1958 přidala veselohra *Tři přání*, již natočili Kadár a Klos podle divadelní hry Vratislava Blažka. Problém osobní morálky a konfliktu individuálního svědomí s vědomím, že se dělá něco, co se nemá, který je jádrem jak *Školy otců*, tak *Velké samoty*, *Zářijových nocí* i *Zde jsou lvi*, tu byl prezentován ve formě pohádkové komedie, a proto obzvlášť nebezpečně. Děj je pohádka: mladý úředník pustí v tramvaji sednout dědu, ten je tak překvapen neobvyklou slušností, že mladíkovi věnuje zvoneček. Stačí prý zazvonit, a děda splní tři jakákoli přání. Mladík má dědu zprvu za blázna, pak se ale přesvědčí, že to byl opravdu zázračný dědeček, a za použití zvonku udělá závratnou kariéru. A divná věc: ze zaníceného kritického socialisty se s přibývajícím příjmem stává konzervativní obhájce *statu quo*. Potom – pro kritiku vedení – je vyhozen z místa jeho nejlepší přítel a obrátí se o pomoc k hrdinovi, nyní významnému soudruhovi. Soudruh zazvoní na dědečka, avšak kvóta tří přání je vyčerpána. Přesto děda pomoc slíbí – ale bude to na vlastní riziko hrdinovo. Významný soudruh si vyžádá čas na rozmyšlenou. Je svolána rodinná porada na téma, zda zazvonit či nezazvonit. Jak rozhodli tu hamletovskou otázku, film neříká.

Novum všech těchto filmů spočívalo ne v nějakém experimentování s formou (jak to dávno před nimi dělal Radok), ale v tom, že se na skutečnost podívaly realisticky. Bylo to důležité, neboť v dané situaci šlo o to, pravdu vůbec objevit – třeba archaicky. A jak historie ukazuje, pro umělce je vždycky důležitější pravda o tom, čím lidé trpí, než o tom, co je v pořádku. Oslavné básně psali odjakživa spíš senilní laureáti nebo šplhouni. Umělci nastavovali zrcadlo boulim na tváři světa.

Všichni tvůrci této ur-Vlny padesátých let byli členové komunistické strany; proto jim také otázky společenského svědomí ležely na srdci víc než bezpartijním, kteří neměli takové zásluhy na revoluci, ale také ne takovou odpovědnost za její méně příjemné

následky. Třebaže někteří si později – pod vlivem Nové vlny – zaexperimentovali i s formou, šlo jim vždycky především o to CO, ne tak o to JAK. Otázka osobního svědomí, to jest v podstatě staré dilema poslušnosti, již dobrovolně slíbili Straně, v konfliktu s lidskou nemožností poslouchat Stranu i tehdy, když nařizuje dělat nepravosti nebo o nich alespoň mlčet, byla od začátku a zůstala až do konce jejich traumatem a obsesí. Byrokrati to dilema ovšem vyřešili snadno: kdykoli se dělá něco dobrého, je to zásluha Strany. Kdykoli se udělalo něco zlého, byla to „vina jednotlivců ve stranickém vedení“. Politikové mají snadný život. Umělci nikoli.

Jako u všech revolucionářů opakuje se i v životech těchto solženicynovských duší s partajní legitimací vzorec tragédie. Ladislav Helge dostal v roce 1960 za *Velkou samotou* cenu československé filmové kritiky – totiž: cena byla odhlasována, ale pak se dostavili dva kulturní novináři a kulturní přidělenec sovětského velvyslanectví a vysvětlili přítomným nevhodnost jejich rozhodnutí tak dokonale, že jedna členka poroty svůj hlas odvolala, a nakonec cenu skrečovali. Zvláštní komise si pak film dala promítnout, a Helge (jehož k tomu nepřizvali) se schoval v projekční kabině a poslouchal. Jeho svědectví je výmluvné: „*Bylo to hrozné, měl jsem pocit, že snad nemohu ten večer dojít domů, že na mne někde určitě čekají, vždyť slovo ‚protistranický‘ byl asi vůbec nejněžnější termín, kterého se tam použilo. Časem mě přesvědčili, že je třeba přetočit závěr. Původně zůstane hrdina filmu sám a rozpláče se. Místo toho je ve filmu paskvil, který mne dodnes nepřestal mrzet: družstevníci si pro předsedu přijdou a odvedou si ho mezi sebe...*“ Takže nakonec si funkcionáři svého deus ex machina přece jen prosadili a automatismy z počátku padesátých let začaly působit: „*Nejhorší ze všeho byl ovšem ten pocit ve mně. Dnes už to nejde, vývoj a zkušenosti nás imunizovaly, ale tenkrát jsem skutečně začal přemýšlet, zda jsem se doopravdy nedopustil něčeho protispolečenského. [...] V té době jsem měl s Mlíkovským hotový scénář Věž, o ‚pseudonihilismu‘ mládeže, a to jste měl vidět, jak s námi zametli... V té době jsem ovšem byl chodící mindrák...*“

Čímž, jak dále říká Helge, „začal ten malér“: jeho následující filmy byly katastrofy. Teprve v roce 1964 se pokusil své obsesivní téma vyjádřit – pod vlivem Nové vlny – za pomoci kouzlicí kamery západního formalismu ve filmu *První den mého syna* – a přehnal to tak, že se drama změnilo v parodii. Deprimován, hledal

pak léta námět, a jak zní fráze, věnoval se organizační práci jako spiritus agens Svazu filmových a televizních umělců (FITES). Roku 1967 konečně natočil film *Stud*, který je tematickou variantou *Velké samoty* (Helge dokonce uvažoval, že hrdinovi dá stejné jméno). Zase je tu politický funkcionář, odcizený svým spoluobčanům. Jenomže zde z poctivosti hrdiny *Velké samoty* už zbývají jenom trosky. Napáchal pro „dobrou věc“ tolik špatností, že se proměnil v Mr. Hydea. Pak přišla Invaze a Helge – držící se jako občan zásad, jež hlásal jako umělec – s nadlidským úsilím dal dohromady tzv. Koordinační výbor tvůrčích svazů. Dlouhou dobu byla tato organizace hlavní, a posléze jedinou baštou lpění na ideálech onoho idealistického podniku, jehož životaschopnost ve světě ovládaném politikou Velkých mocností byla zřejmě sebeklamem. To, co o sobě Helge musel nyní vyslechnout, daleko překonalo soukromý rozhovor dohlázečitelů v promítačce. Stal se jednou z hlav „kontrarevoluce“. Scénář o politických věznicích z padesátých let, který připravoval s „českým Solženicynem“ Karlem Peckou (jenž na rozdíl od ruského kolegy stihl své romány v poslední chvíli vydat doma), už nenatočil. Podle neověřených zpráv vypracovali tehdejší vládcí Barrantova několik listin, od bílých, přes různé odstíny šedi, až po černé. Helge je na té nejčernější.

Nejdůležitější z ur-Vlny byl pro nástup mladých v šedesátých letech Vojtěch Jasný: všichni ho považují za něco na způsob staršího bratra. Ve svém druhém filmu *Touha* (1958) opustil totiž formální tradicionalismus *Žářijových nocí* a natočil film-báseň. Je sice založen na tradiční paralele čtyř ročních dob se čtyřmi věky člověka, ale natočen je moderními prostředky. Poprvé od Radoka se tu kamera uplatnila jako prostředek poezie a metafory, poprvé se tu objevili „neherci“, poprvé tu „aktuální společenské téma“ na současné látce ustoupilo do pozadí. Potom, po filmu *Přežil jsem svou smrt* (1960), z koncentračního tábora, v jehož vrcholné scéně zpívá uvězněný operní pěvec Gounodovo *Ave Maria* místo příslušné *Internacionály*, natočil Jasný mně protivnou proticírkevní satiru *Procesí k panence* (1961), které si však česká kritika velmi váží. Komedií *Až přijde kocour* (1963) s Janem We-

richem v hlavní roli pak první období jeho tvorby vyvrcholilo. Pod pohledem zázračného kocoura tu lidé měnili barvu podle svých skrytých neřestí, což byla hezká myšlenka, spojující však, zdálo se mi, poněkud nesourodě poezii se satirou; film měl ale mezinárodní úspěch a vynesl Jasnému kontrakt na mezinárodní velkopodnik *Dýmky* (1966) podle povídek Ilji Erenburga. Podle reklamní noticky se film „natáčel po celé Evropě s největšími hvězdami“ – ale jenom se tu prokázala pravdivost starého holistického poznatku, že skutečný celek musí být víc než pouhý součet částí. Film *Dýmky* byl propadák a Jasný se stáhl do sebe.

Vrátil se k námětu, na němž začal pracovat hned po *Touze*, ale který nejprve pro „potíže“ nebylo možné realizovat, a potom si na něj Jasný, vystrašen vzestupem a pádem, zase netroufal. Film se jmenoval *Všichni dobří rodáci* a v Cannes 1969 za něj Jasný dostal cenu za režii. Opět je to režijní báseň – avšak tentokrát lyrickoepická: téma socrealismu, transponované do polohy moudré sofistické. Teprve toto je film, který vlastně splnil dávný požadavek stranické rezoluce z roku 1951 – zachycovat současnost v jejím zápase o budoucnost a „brát problémy nikoli ze schematických pouček, ale ze skutečného života“. Novotnovským kulturním arbitřům, kteří, hodivše svého bývalého protektora přes palubu, se vrátili na vlivná místa, byly však tou dobou už opět milejší poučky než skutečnost. Jasnému dal za film cenu FITES: to byl poslední čin této organizace. Kulturní oddělení Strany to vzalo jako osobní urážku a FITES byl rozpuštěn. Jasný byl však, na rozdíl od Helgeho, příliš znám za hranicemi, a organizačně se neexponoval. Dovolili mu natáčet další film, a sice o vztahu psa a člověka. Je těžké nevzpomenout si na známý výrok Voltairův nebo čí, že „čím více poznávám lidi, tím více miluji psy“. Zdá se, že obíraje se psy nemohl už Jasný snést poznání lidí, a opustil v létě 1970 zemi, aniž film dokončil. (Film *Psi a lidé* natočil nakonec Evald Schorm.)

Třetí z trojice, Vratislav Blažek, není režisér, nýbrž „pouze“ filmový scenárista. Jestliže však, vedle Wericha, někdo tvrdošíjně usiloval o to, aby českou veselohru vyvedl z hájemství kýče, pak to byl on. V mém rodném městě Náchodě fungoval kdysi jako

hošík ve funkci místního enfant terrible. Spojovalo nás přátelství, tak trochu symptomatické pro Blažkův pozdější poměr ke komunistické straně a jejímu konání: nevylučovalo, abych já, konformní hoch z dobré rodiny, nebyl častým terčem rasantního vtipu toho habituelního disidenta. Ale nejen já: Blažkův první literární malér spočíval v tom, že po válce uveřejnil v humoristickém časopise několik leacockovských povídek, v nichž vystupovali jeho kamarádi pod svými skutečnými jmény. Někteří pak přestali být jeho kamarády.

Blažkova intelektuální kariéra na náchodském gymnáziu skončila náhle, když ho vylili z kvarty pro nedostatečný prospěch v tehdy důležitém německém jazyce, a mám dojem, i pro nedostatečně slušné chování. Šel se tedy učit do drogerie: po sérii karambolů, připomínajících filmové gagy,⁹ ho majitel drogerie vyhodil, když ho přistihl, jak kouří na sudu s benzinem. Blažek se dal na amatérské malování; farář československého kostela si od něho objednal kostelní malbu, ale bývalý drogistický učeň ji vyvedl příliš experimentálně, takže došlo ke sporu o zaplacení; vyhrál jej, po dobrozdání expertů, farář. Blažek se mu pomstil jedovatou povídkou o ministrantovi, který zpěvem zastíní faráře, jenže si naneštěstí neověřil, že za prvé při mši ministranti nezpívají, a za druhé, že československá církev ministranty nepoužívá, takže povídka neměla patřičný ohlas. Po válce vstoupil Blažek do Strany, neboť se mu líbil její disidentský charakter, a studoval malířství na Uměleckopřemyslové škole. Tam také, podle všeho, začala jeho kariéra dramatika. Tehdy napadl lesy brouk kůrovec a vysokoškolští studenti museli o prázdninách v rámci povinných brigád vytáhnout do boje proti škodlivému zvířátku. V Krušných horách, v městečku s půvabným jménem Hora svaté Kateřiny, napsal Blažek hru, jež by byla tehdejšími kritiky (kdyby se předváděla na profesionální scéně, a ne ve studentském táboře) prohlášena za pesimistickou, a proto škod-

9 Nejzajímavější a použitelný v barevném filmu: v těch dobách se karbonované limonády z nějakého důvodu uskladňovaly naležato ve vysokých štelážích, v řadách nad sebou. Nahoře na šteláži stály plechovky s barvou, z nichž jednu Blažek na přání zákazníka sundával, stojí na vysokém žebříku. Ujela mu noha, plechovku upustil, a ta, jak padala, zurázela hrdla asi patnácti lahví ve vertikální řadě. Když za plechovkou spadl na zem Blažek, byl pokropen různobarevným karbonovaným vodopádem, a za trest poslán na dvůr zametat po skládce dřevité vlny.

livou, ne-li protisocialistickou. Neboť v *Tragédii kůrovce* (1946) nezvítězí socialistické brigády, ale kůrovec, a to tak přesvědčivě, že nakonec sežere nejen les, ale i brigádníky, včetně hajného.

I tahle studentská legrácka je symptomatická pro ducha, jenž nebyl stvořen k tomu, aby chválil. V Praze se Blažek sblížil s poloprofesionálním Divadlem satiry, senzací poválečné Prahy, v němž začínala řada pozdějších komediálních tvůrců, jako režiséři Ladislav Rychman (*Starci na chmelu*, 1964) a Oldřich Lipský (*Limonádový Joe*, 1964), jeho bratr, herec Lubomír Lipský, a řada dalších, později slavných herců, jako Vlastimil Brodský nebo Miroslav Horníček. Blažek napsal pro divadlo komedii *Král nerad hovězí* (1947), která byla vlastně slepencem satirických scének, na něž se divadlo specializovalo a jaké si členové této kolektivně talentované scény psali sami. Taková nejproslulejší jednoaktovka z roku 1947, z pera Miroslava Horníčka, *Duna Latrina Zariečnaja*, byla nesmírně raným příspěvkem k socrealistické tematice: divadlo se vůbec vyznačovalo buď jasnozřivostí, nebo předčasností. Soudružka Zariečnaja, nadšená údernickým hnutím, vymyslí si taky zlepšovák. Pracuje jako asistentka na veřejné toaletě, tzv. hajzlbába, a ve snaze zvýšit produktivitu zorganizuje práci na svém pracovišti tak, že nejdřív vybere peníze od zákazníků, ale do kabinek je pustí, teprve když jich je dost, aby byla plně využita kapacita záchoda. Zvláštním zařízením otevře všechny dveře najednou, zákazníci vstoupí a usednou. Po přesně vymezeném čase (tuším tři minuty) asistentka zmáčknutím knoflíku uvede v činnost všechna splachovadla současně a po dalším kratším, přesně určeném čase otevře, opět najednou, všechny dveře a nastoupí nová směna zákazníků. Byla to obrovská legrace,¹⁰ obecnost v Divadle satiry se bavilo, řekl bych však, že byrokraté se už tehdy chmuřili. Potvrzuje to osud druhé Blažkovy celovečerní hry *Kde je Kuták?* (1948), jež přežila pouze jediné představení (pro „dělnické“ kulturní referenty) a jejíž uvedení nepřežilo Divadlo satiry. Hrdinové této alegorie,

10 Smrtelně vážné údernické hnutí provázely tehdy všemožné excesy, které z toho - v podstatě docela seriózního, i když ekonomicky pochybeného podniku - dělaly frašku. Všude se (spíše ze škodolibosti) citovala například oslavná báseň o krmičce vepřů od Michala Sedloně, jež vizi komunismu výslovně spojila s dělnickými ústy, denně se lesknoucími tukem z permanentních vepřových hodů, tedy jakési Tam za tím mořem piva, jenže myšlené vážně.

založené na biblické historce o potopě, si staví archu přesně metodou vrcholícího stalinismu: neschopní idioti bez kvalifikace rozhodují na přídí i na zádi, samozvanci kádrují, kdo bude smět jet sebou k Araratu a kdo ne, vzniká nová šlechta, která jen kecá a nepracuje. Zpívaly se tam – několik měsíců po uchopení moci – takovéhle rozkošnosti:

*Dovolte nám navrhnouti
jeden novej protioplán
aby i ta nová šlechta
musela se chopit lan.*

Metafora byla víc než jasná: to, co mnohem později pochopil a popsal Milovan Djilas v *Nové třídě*, uviděl Blažek, ovšem v tradici Majakovského buffonerií *Štěnice* a *Ledová sprcha*, satirickým okem mnohem dřív. Byla to, podobně jako opus Miroslava Horníčka, opět mírně řečeno velmi předčasná satira, napsaná dvacet let předtím, než podobné věci objevili ekonomové, a jako s takovou s ní, s divadlem i s autorem bylo naloženo. Prohlásili ji za pomlouvání socialismu, stáhli ji z programu a divadlo zavřeli. Nějakou chvíli to vypadalo, že zavřou i autora, neboť v jednom songu se pělo: „*I když je kapitán, ať drhne palubu, kdo vodu zakalí, dostane přes hubu*“, a nejhrolivější patolízalové nebo nejzbožnější věřící se při troše dobré vůle mohli domnívat, že kapitánem by mohla být míněna i hlava státu. Naštěstí tehdejší prezident, pokud se o aféře vůbec něco dozvěděl, byl asi přece jen větší formát (bohužel ve všech směrech, i ve svém stalinismu) než později Novotný, a tak početná skupina talentů z Divadla satiry byla ušetřena uranové zkušenosti koncentráků a mohla později vytvořit řadu děl, jež slávu socialistického Československa rozšířila po světě. Blažek sám zkusil bezpečnější téma hrou *Prodá se Karlštejn* (1954), o americkém milionáři, jemuž podvodník prodá slavný abštagj českých králů ze čtrnáctého století k odvezení, kámen po kameni, do USA, a objevil se také podruhé jako filmový scenárista filmu *Hudba z Marsu* režisérů Kadára a Klose (jeho první scénář byl film *Katka* z roku 1949, režírovaný sólově Kadárem). Historka o potížích závodní taneční (po sovětském vzoru se říkalo „estrádní“) kapely působila tehdy jako novum, hlavně proto, že v ní poprvé po letech zaznělo opět cosi jako

jazz. V roce 1958 zfilmovali Kadár a Klos *Tři přání*; Blažkova filmová kariéra, po celé řadě filmových i jevištních veseloher, vyvrcholila v roce 1964 filmem *Starci na chmelu*, který režíroval jeho starý přítel z Divadla satiry, Ladislav Rychman. *Starci na chmelu* jsou v oblasti české filmové hudební veselohry tím, čím jsou první filmy Nové vlny v oblasti vážného filmu. Téma je známé a typické: otázka lidského charakteru, cti a rovné páteře; odehrává se na brigádě, kde se tentokrát nezabývá kůrovec, ale sklízí chmel, ona eminentně důležitá surovina pro výrobu onoho eminentně důležitého vývozního artiklu, plzeňského piva značky Pilsner Urquell. Film byl svěží a svižnou podívanou, plnou rockové hudby s krásnými Blažkovými texty, jež se staly málem hymnami mládeže, a lze je snad v tomto smyslu i v jejich estetické a filosofické kvalitě srovnat s nejlepšími písničkami Beatles. Film se vůbec proměnil v jakýsi manifest mladé generace, která později podporovala Dubčeka právě proto, že i on položil důraz na otázku lidského charakteru. To bylo v krizi, provázející konec Novotného éry, zřejmě důležitější než politické teorie.

Celou Blažkovu činnost provázela téměř nepřetržitá řada větších i menších malérů. Příznačná pro život tohoto rozeného satirika, jenž se nemohl stát ničím jiným ani za socialismu, je skutečnost, že ve věku 42 let měl za sebou už tři infarkty. V roce 1968, věren vlastním vysokým pojmům cti, se postavil za ředitele barrandovských studií Aloise Poledňáka, jehož někteří příliš radikální radikálové chtěli odstranit, který ale koneckonců, i když s rozpaky (pochopitelnými u generálního ředitele v zemi průšvihů), umožnil existenci Nové vlny. Příjezd tanků byl však pro Blažka, jako pro tolik komunistických idealistů, příliš velkým šokem. Opustil zemi a žije nyní v západním Německu.¹¹

Vlna společenskokritických filmů v letech 1957–1959 nebyla ovšem v kultuře žádným izolovaným jevem, stejně jako Nová vlna z počátku šedesátých let není žádnou zázračnou filmovou květinou, vyrostlou z obecné kulturní pouště. Umělecký com-

11 Vratislav Blažek zemřel 28. 4. 1973 v Mnichově. Urna s jeho popelem byla v roce 1990 uložena v jeho rodném Náchodě.

mon sense nahloďával glazuru oficiózního socrealismu ve všech uměleckých odvětvích a téměř od začátku. Představitelé novotnovského režimu samozřejmě ten vývoj interpretovali po svém: rádi mluvili o moudrém řízení kultury Stranou (čímž mysleli sebe). Faktem však je – a ať se někdo pokusí to vyvrátit –, že téměř všechno to dobré, co v české kultuře za dvacet let socialismu vzniklo, se prosadilo přes houževnatý odpor Strany (myslíme-li jí stalinské a novotnovské kulturní bossy). Strana byla ovšem v dějinách bezpříkladným mecenášem – bezpříkladným ale i v tom, jak tvrdě umělcům mecenáš vnucoval svůj vkus. Skutečnou láskou zahrnovali kulturní bossové prakticky jenom reprodukční umělce, a to ještě jen tehdy, reprodukovali-li mrtvé klasiky. Postřeh Lillian Hellmanové o sovětském kulturním životě je přesný: „*Ruská výprava, režie a herectví jsou často nádherné. Ale to je slepá ulička. Jestliže hlavními talenty jsou režiséři, herci a jevištní výtvarníci – je to v divadle slepá ulička. Hezky se na to dívá, ale k ničemu to nevede. Musíte produkovat dobré nové spisovatele.*“ Pro kulturní život národa je prostě mnohem významnější zákaz jedné dobré satirické hry než předvedení jednoho sta Beethovenových symfonií. Koneckonců, klasikové nerušeně, a vlastně bezpříkladně, vzkvétali i v hitlerovském Německu.

Celá kultura padesátých let musela tedy zápasit s nepřízní lidí, kteří všechno věděli líp a měli moc. Nejlepším příkladem je snad osud jazzu, hudby, jejíž nejzvláštnější vlastností je zřejmě to, že všude, kde se hraje, je v opozici. Po převzetí moci a s převzetím ždanovovských kánonů byl jazz přirozeně prohlášen za buržoazně dekadentní hudbu. Řekli to ostatně i Langston Hughesovi, když jazz za své návštěvy v Moskvě hájil, a jeho protiargument „Je to moje hudba!“ (z něhož pro každého, kdo o tom něco ví, zaznívá argumentace leroijonesovská) se jim nezдал dost marxistický. Jak se potom mohl jejich českým napodobitelům zdát platný argument kapelníka Karla Vlacha, s nímž odešel z předváděčky „vzorové české taneční hudby“ (s omezeným počtem synkop a převážně v dur), že dokud mu nedají nic lepšího, než je Stan Kenton, bude on hrát dál Stana Kentona (za což šel za trest, s celou kapelou, z divadla, kde měl angažmá, do cirkusu).

Jazz v prvních letech přežíval jen ve formě dixielandu. Významný komunistický divadelní režisér (zamlada jazzový zpěvák a teoretik) E. F. Burian to měl rád, a několika nadšencům,

v jejichž čele stála apoštolská osobnost Emanuela Uggého, se podařilo přesvědčit nedůvěřivé referenty, že dixieland je vlastně folklór, a ten nemůže být dekadentní. Povolili jej tedy v omezené míře, vedle sdružení pěstujících polynéskou hudbu a hru na středověké nástroje, pod podmínkou, že vystoupení kapel, jako byly Prague Dixieland, Czechoslovak Washboard Beaters a podobné, bude předcházet odborná přednáška o třídních kořenech dixielandu mezi chudičkými neworleanskými kreoly. Takže dixieland jakžtakž přežíval.

Swingu se naproti tomu dařilo zle. Když naivní swingová královna Inka Zemánková, po pětileté přestávce vyplněné studiem pěvecké techniky, si na koncertě v pražské Lucerně dovolila v jedné písni zascatovat, nepustili ji už po přestávce na jeviště a ona na patnáct let zmizela do obskurních barů v pohraničí nebo v liberálnějším Polsku. Úcta k bezpečně mrtvým klasikům zasáhla i dílo jazzového průkopníka Jaroslava Ježka (zemřel za války v USA) a vedla k existenci v dějinách snad jediného jazzového orchestru založeného byrokraty, nikoli nadšenci. Karel Vlach hrál staré Ježkovy skladby v nových aranžmá a swingoval. Byrokratický orchestr se měl přesně držet Ježkova klasického dědictví: to jest hrát jeho písničky v původních aranžmá a tak, jak zněly na starých gramofonových deskách. Ježkova aranžmá byla poplatná době vzniku – začátku třicátých let – a jeho styl spočíval v neznalosti swingování. V roce 1950, po válečné swingové éře, již mladá hudebnická generace prožila velmi intenzivně, zněla imitace třicátých let směšně anachronicky. A objevovaly se nejdivočejší názory: někteří ponuří teoretici usoudili, že používání dusítek u žesťů je dekadentní, protože jejich zdravý témbř úpadkově deformuje. Podle jiných byl saxofon, pro svůj hybridní tón, typickým produktem shnilé buržoazie – a doporučili jej tedy nahradit v tanečních orchestrech violoncellem. A tak se byrokratická kapela nějaký čas pokoušela sladit fortissimo nesordinovaných trombónů s intimním šepotem cell; dlouho ne, protože nikoho, včetně muzikantů, to nezajímalo.

Jazz, jak jsem řekl, je výrazný *pars pro toto*, ale podobné groteskní trendy se (oficiálně) prosazovaly ve všech oborech umění. Ve výtvarnictví vyvrcholily známou sochou Stalina, která prý vznikla tak, že její tvůrce, tehdy mladý sochař, spoléhal na to, že v neveřejné soutěži (do níž bylo přizváno i několik slavných

národních umělců) cenu nedostane. Proto návrh odbyl, slavní národní umělci však své návrhy odbyli ještě víc, práci zadali mladíkovi, a ten, když pak spatřil, co udělal a co se nad Prahou tyčilo jako King Kong, spáchal sebevraždu. To všechno může být typická česká podzemní historka, až na tu sebevraždu. V baletu se vyskytly, naštěstí nerealizované, myšlenky na taneční dílo, v němž by generalissimus oslavoval sám sebe piruetami. Ve vážné hudbě se skládaly symfonie nerozeznatelné od skladeb Bedřicha Smetany – nikdo však nenapodoboval Antonína Dvořáka, neboť toho neměl rád stařícký ministr kultury, profesor Nejedlý – prý proto, že mu Dvořák nedal za manželku svou dceru (jež ostatně dala přednost skladateli Josefu Sukovi). Což může být další česká podzemní historka, až na to, že Nejedlý měl Dvořáka skutečně patologicky nerad.

A pod tím vším pilně hledali tvůrčí duchové. Bez státní podpory a proti vůli byrokratů vzniklo například důležité hnutí malých divadel; u jeho zrodu stojí mim Ladislav Fialka, který odešel z výhodného angažmá jen proto, aby mohl na vlastní pěst dělat pantomimu, tehdy rovněž podezřelou z formalismu; potom absurdní spisovatel a herec Ivan Vyskočil, dramatik Václav Havel a zejména dvojice Jiří Suchý a Jiří Šlitr, jejichž písničky zformovaly citový svět mladé generace na počátku šedesátých let způsobem zcela revolučním. Revolučnost, snad poprvé v dějinách, spočívala v apolitičnosti těchto písniček – což byla přirozeně reakce na povinnou, byrokraty tvrdě vymáhanou političnost.

Také podzemní literatura kvetla. V soukromí se nahlas předčítaly povídky Bohumila Hrabala, avantgardní Věry Linhartové a jiných. Ze svých sklepů pomalu vylézali první abstraktní malíři, sem tam něco vystavili, a většinou museli do sklepů opět zalézt, protože v tisku i rozhlase pravidelně následovala exploze hněvu novotnovské gardy. A celou tu dobu tajně existovala a netištěná, na stroji psané almanachy vydávala pražská surrealistická skupina Vratislava Effenbergera.

Stalinisté se však pomalu také vzpamatovali z otřesu způsobeného Chruščovem, a plánovali protiútok. „Věci,“ jak praví okřídlená fráze byrokratického slovníku, „nazrály na podzim 1958.“ Protiútok byl připraven a hledala se jen vhodná záminka, výrazný exemplární případ. V neveřejné soutěži se dostaly do finále nakonec dva kulturní objekty: můj román *Zbabělci* a balíček

filmů první kritické vlny. *Zbabělci* padli pod dobře zorganizovaným útokem divize kulturních referentů v lednu 1959, filmy rozdrtila filmová konference v Banské Bystrici o měsíc později.

Zbabělci i poražené filmy měli ovšem v soutěži o tu nevíтанou cenu konkurenci. Karel Ptáčník vydal nějaký čas předtím román *Město na hranici* (1958), který rovněž přicházel v úvahu. Líčil tzv. odsun Němců ze Sudet do západního Německa, současný přísun směsice idealistů a kariéristů do pohraničí a do Strany, a vzestup kariéristů v partajní mašinérii. Také obsahoval různé vraždy Čechů Němci a vice versa, v poměru příznivém pro Čechy (v románu bylo víc zavražděných Němců než Čechů). Ptáčník prý odmítl ten poměr upravit aspoň na *fifty-fifty*, a stal se proto vážným kandidátem likvidace. Ale jednak měl v té době už státní cenu za svůj první román, jednak byl členem Strany, takže volba padla na mě, začátečníka, který navíc překládal z angličtiny (například ideově nejednoznačnou satiru *451° Fahrenheita* Raye Bradburyho). A tak to bouchlo: čtrnáct dní do mě dennodenně bušili jeden recenzent za druhým a mnozí naznačovali zlověstná spojení s Titovou Jugoslávií a se Svobodnou Evropou. Jednoho dne o mně promluvil sám prezident: na neveřejném aktivu stranických funkcionářů. Ještě v průběhu projevu o tom informovala jedna funkcionářka moji tchyni, která rychle přiběhla do mého bytu (byl to jednopokojový podnájem s bytnou v kuchyni, typické obydlí tehdejších mladých manželů) zachránit alespoň spořitelní knížky. Tchyně byla žena z lidu, tvrdě vyškolená nezaměstnaností Velké krize, bídou za okupace, kdy jí zavřeli manžela, a bídou po převzetí moci lidem, kdy jí zavřeli syna na deset let, protože jako skaut převedl dva jiné skauty ilegálně přes hranice.

Jejího zásahu však nakonec nebylo třeba. Jenom mě vyhodili z místa redaktora literárního magazínu, stejně jako ředitele, šéfredaktora a několik redaktorů nakladatelství, které *Zbabělce* vydalo, a redaktora Jiřího Lederera z jednoho večerníku, jenž se odvážil v krátké recenzi se knihy zastat.

A v únoru se vrhli na filmaře.

Podobně jako v případě *Zbabělců* předcházela konečné nominaci rafinovaná úvaha. Helgeho *Škola otců* vypadla, neboť, stejně jako Ptáčník, měla státní cenu (*Velká samota* nebyla v té době ještě hotová). Volba proto původně padla na Jasného: hodil se, protože *Touze* bylo možné vytknout dekadentní formalismus, což bylo výhodnější než pranýřovat společenský criticismus v zemi, jejíž režim byl koneckonců plodem největšího společenskokritického hnutí v dějinách. Ale v prosinci 1958 spatřil Novotného *henchman* Jiří Hendrych první kopii *Tří přání*, a strategické plány byly přepracovány. Rozhodl se, že kampaň se povede jako „boj proti přežitkům buržoazního myšlení“. To mělo zajímavý následek: z takového hříchu bylo logičtější obvinít pamětníky buržoazní společnosti Kadára (tehdy asi 40 let), Klose (49 let), a zejména Kršku (59 let) za film *Zde jsou lvi* než asi 35letého Jasného. Navíc obě hlavní role ve *Třech přáních* obsadili jugoslávští herci, což byl projev dávných, předtitovských a v českém národě tradičních sympatií k Jižním Slovanům, umožněný Chruščovovým *rapprochementem*. Jenže mezitím Chruščov ve vztahu k Titovi opět ochladl, takže věc bylo lze nyní interpretovat jako výraz vlivu jugoslávského revizionismu. Jakkoli podivnou se může zdát taková argumentace, bledne před výkonem jednoho zuřivce, jenž filmu *Zde jsou lvi* vytýkal, že představitel frustrovaného inženýra Karel Höger hraje příliš dobře, čímž pro tuto ne jednoznačně kladnou postavu získává sympatie.

Na konferenci měli hlavní referáty ministr kultury Václav Kahuda a filmový „teoretik“ Jan Kliment, přizvaný proto, aby strohým befelům Jiřího Hendrycha dal teoreticko-estetické zdůvodnění. Jeho jméno je dobře si zapamatovat, protože se v podobných rolích vynořilo v příštím desetiletí ještě několikrát. Kahuda, podle obecně přijatého schématu, než přešel k „chybám a nedostatkům“, vyzvedl „úspěchy“. Ty tu nesporně byly; Kahuda však mluvil jen o těch neškodných: o Zemanově *Vynálezu zkázy* (1957), půvabném díle, vzniklém sofistickými Mélièse, jež dostalo Velkou cenu na EXPO v Bruselu 1958, a o Weissově *Vlčí jámě* (1957), psychologickém dramatu podle předválečného románu Jarmily Glazarové, které dostalo Mezinárodní cenu filmového tisku na Benátském festivalu 1958 (FIPRESCI). Ministra

ale více zajímaly chyby, a ty viděl hlavně sociologicky: obvinil nejprve nejmenované režiséry (mohl to být Zbyněk Brynych s *Žižkovskou romancí*, 1958, nebo Václav Gajer¹² s *Vinou Vladimíra Olmera*, 1956), že jejich filmy ze současnosti jsou omezeny „téměř výlučně na téma ze soukromého života [proč, to se ministr nezeptal], a to na příběhy nikoli optimistické. Byl by zajímavý i prostý statistický výkaz,“ pravil dále, „který by ukázal, kolik filmů spatřuje naši současnost výlučně mezi starými rozbitými baráky, kde život probíhá na pavlači či v ušpiněném bytě.“ V tomto zobrazení milieu spatřoval ministr zcela jednoznačně vliv italského neorealismu. Nenapadlo ho, že by to také mohl být vliv české skutečnosti, jejímž nejvíce pocítovaným rysem byla v té době beznadějná bytová krize, zachycená velmi realisticky v *Třech přáních*; tam se rodinka dělí o dvoupokojový byt tak, že dědeček a babička bydlí v kuchyni, tatínek a maminka v pokoji a vnučka v ložnici – což byla situace naprosté většiny mladých manželství. V zemi se obytné domy téměř nestavěly, v přidělování bytů kvetla fantastická korupce, a jediná naděje na vlastní byt pro mladé manžele příliš často spočívala v tom, že dědeček a babička umřou. Když jsem začal psát detektivky a konal kriminologický výzkum, zjistil jsem, že v několika případech děti rodičům k odchodu ze světa poněkud pomohly.

Po Kahudovi vystoupil Jan Kliment, a promluvil vzorně. Přčetl prostě socrealistický vzorník (kladný hrdina, optimismus v každé situaci a místo samostatného uvažování radostná disciplína), aplikoval jej na filmy vybrané k zatracení, a shledal je, mírně řečeno, nedostačujícími. Třetí referent, Stanislav Zvoníček, se pak pokusil spojit seriózní estetické uvažování s požadavky kulturního oddělení, ale jelikož se kvadratura kruhu dosud nikomu nepovedla,¹³ upadl ve zmatek. Jeden z napadených

12 S českou kinematografií jsem se nedobrovolně rozloučil filmem, který tento režisér natočil v roce 1969–1970 podle mého románu *Lviče*. Byl to *Flirt se slečnou Stříbrnou*. Freudovskou dívku našich (v každém případě mých) snů sehrála velmi přesvědčivě Madla Drahokoupilová.

13 Zvoníček se o kvadraturu kruhu pokusil ještě jednou v roce 1970 v brožurě zvané *Československý film 1945–1970*. V tomto zjemňujícím přepise hrubých stalinistických klišé ze sovětské *Bílé knihy o kontrarevoluci v Československu* do quasivážného politicko-estetického hodnocení jsou dvě zajímavé pasáže. Jedna se zabývá Schormovým filmem *Každý den odvalu* (viz s. 113) a Zvoníček v ní zakládá svou argumentaci na skutečné perle filosofie establishmentu: „Objektivní pravda... je pouze jedna,“ ale „nemilosrdná pravda, jestliže je vyslovena v nevhodnou dobu, na nevhodném místě a nevhodným způsobem, může minout svůj cíl,“ a tak se „scená-

kritiků, František Vrba, poukázal na to, jak je nespravedlivé, byl-li on za kladnou recenzi filmu *Zdejsou lvi* pokárán,¹⁴ zatímco Zvoníčkoví se za podobně kladnou recenzi téhož filmu, a to dokonce ve stranickém orgánu Rudé právo, nestalo nic. Zmatený Zvoníček mu řekl, ať si jeho recenzi lépe přečte. Což místo Vrby učinil Jiří Hendrych, a krátce po konferenci byl Stanislav Zvoníček z Rudého práva vyhozen.

Přes to všechno se na konferenci projevila jedna důležitá skutečnost: bojovné stalinisty připravil Chruščov o nejpádňější argumenty, které by spor o estetiku posunuly do polohy velezrady a kontrarevoluce. Nikdo nebyl na konferenci obviněn ze záměrného nepřátelství a snahy škodit socialismu; v souvislosti se Židy Kádárem nebo Jasným se nemluvílo o sionistickém spiknutí, a do referátů se nedostala obvyklá CIC. Vše se scvrklo jen na ty přežitky buržoazního myšlení, projevující se hlavně jugoslávským revizionismem a vlivem italského neorealismu. I tak ale kampaň mnoha komunisty otrásla: cílevědomě zaútočila na

rista i režisér ocitli v situaci svého vlastního hrdiny, který se marně snaží vyburcovat lidi v hospodě... Na jejich film se nešlo podívat ani půl miliónu diváků.“ Myslím si, že právě tenhle fakt ukazuje, jak byly Schormovy a Mášovy postřehy přesné. A pokud jde o přiměřenost doby, místa a způsobu, jakkoli aristotelovsky zajímavě to asi zní – kdo měl rozhodovat o tom, co bylo v té době v československém umění vhodné? Novotný? Existoval by vůbec někdy například vynikající Forman, kterého pan Zvoníček (a po úspěchu filmu *Taking Off* v Cannes v roce 1971 i pan Kliment) opatrně chválí, kdyby Novotného odbor kultury měl zcela v rukou rozhodování o tom, co je pro Barrandov vhodné na začátku šedesátých let?

Druhá zajímavá pasáž (poněkud protirečící té první, výše uvedené) je v předmluvě, kde pan Zvoníček, v příznačném stylu vyčerpané odevzdanosti, vyjadřuje pochybnosti o tom, zda „na světě existuje vůbec něco, co je všeobecně objektivní, zvláště pak ve světě umění“. Jsem rád, že má Zvoníček pochybnosti, protože tím do jisté míry osvobozuje moji knihu od hříchu subjektivismu. Ale, pokud tomu tak je – a pan Zvoníček ke svému smutnému závěru možná dospěl poté, co si přečetl Leninovu definici „objektivní pravdy“ v *Materialismu a empiriokriticismu* –, neznamená to pak silný argument pro uměleckou svobodu, která jediná zaručuje, že myšlenky svobodně vstupují do dialektického procesu a umělecké revoluce jsou skutečnými revolucemi, a ne pogromy na umělce?

14 Pokud jde o pana Vrba, tento vynikající překladatel, mezi jinými i Geoffreya Chaucera a Ernesta Hemingwaye, někdejší filmový kritik bývalých Literárních listů, byl podle informací z disidentských kruhů v Praze na jaře roku 1971 odsouzen na čtyři roky do vězení.

ony staré myšlenkové automatismy, vytvořené v éře socrealismu a založené na podmíněném reflexu hříšnosti. Když takto kondiciovaný umělec narazil na rozpor mezi obecnou pravdou, jak ji hlásalo kulturní oddělení, a konkrétní pravdou, jak ji poznal v denním životě, propadl pochybám nikoli o pravdě hláсанé, ale o své pokrokovosti. „*Jsem dosti uvědomělý?*“ ptal se, podle svědectví filmového kritika Jaroslava Bočka, sám sebe. „*Nejsou mé pochybnosti jen zbytkem intelektuálštiny či jakýchsi jiných individualistických přežitků, které musím negovat?*“

Takto rozvrácení duchové nebyli ovšem několik let schopni dalšího boje: proměnili se v „*chodící mindráky, všechno jiné jenom ne ve vyhraněnou osobnost*“ (Helge). Boj převzali jiní – a jednou z příčin překvapující svěžesti, s níž do filmu, zatíženého takovýmito komplexy, vtrhla Nová vlna, byl fakt, že její příslušníci pocitem metafyzické viny netrpěli. Pro ně už nebyl socialismus něčím novým, těžce vybojovaným. Nebyl to velký předěl jejich života, ale *status quo*, a neviděli tedy důvod, proč by svinstvu měli říkat nedostatek, gaunerovi netypická výjimka a neschopnosti potíže růstu, nebo proč by se měli omlouvat za to, že se jim líbí krásné věci (včetně nahých dívek) prostě proto, že jsou krásné. Na rozdíl od otců první kritické vlny, kteří byli bez výjimky členy Strany, bylo mezi příslušníky Nové vlny členství ve Straně spíše výjimkou. Ze třinácti čelných představitelů hnutí byli komunisté jen čtyři, a v jeho špičce – Forman, Passer, Schorm, Chytilová, Menzel, Němec, Krumbachová – ani jeden. To mělo, myslím, větší význam, než se obecně připouští. Otcové revoluce jsou příslušníci strohých bratrstev, spoutaní inhibicemi víry, za niž se umíralo. Synové revoluce jsou protestanti, kteří se chtějí ženit s životem.¹⁵

Společenská kritika nebyla tedy už v Banské Bystrici pokládána za velezradu, tresty však přesto dopadly tvrdě. U filmu *Tři přání* byla zastavena výroba dalších kopií a byl vydán zákaz komukoli

15 Podobný jev je evidentní i v jiných odvětvích: i tady udávají tón renesance převážně nekomunisté, překvapivě často dokonce katolíci: například v próze Hrabal, Linhartová, Páral, Fuks, Vyskočil, v dramatu Havel, Topol, v muzikálu a popmuzice Suchý a Šlitř, a ovšem celá plejáda rockových skladatelů, muzikantů a zpěváků.

jej promítnout, takže většina účastníků konference jej vůbec neviděla (přesto však zatratila). Cenzura škrtila jakoukoli zmínku o filmu v tisku a vymizíkovala jej také ze seznamu barrandovské produkce roku 1958, takže dodnes ve všech statistikách chybí. Kadár a Klos dostali dvouletý zákaz režírování a Blažek byl vyhozen z místa barrandovského scenáristy (brzy však byl přijat zpět). Tvůrčí skupina, zodpovědná za zabavené filmy, byla rozpuštěna, generální ředitel studií Jiří Marek odvolán a nahrazen Aloisem Poledňákem.¹⁶ Film *Zde jsou lvi* byl okamžitě stažen z kin. Opatrně byly z distribuce vymanipulovány *Zářijové noci* a *Škola otců*. Byla zastavena distribuce filmu *Hvězda jede na jih* (to byla celkem bezvýznamná hudební veselohra, zato ale natočená v titovské Jugoslávii) a nové vedení Barrandova potvrdilo už starší rozhodnutí vyhozeného ředitele Jiřího Marka neuvádět komedii dvou asistentů Alfréda Radoka, Svitáčka a Roháče, *Konec jasnovidce*.

Toto typické dílko českého humoru zapadá do trendu, naznačeného už dávno dramaty o kůrovci nebo o asistentce veřejných toalet a pokračujícího pak v šedesátých letech třeba některými

16 Konec – doufejme, že ne definitivní – tohoto vykonavatele příkazů je obzvláště trpký: váhavě povolil realizaci filmů *Nové vlny*, za tu váhavost byl za Dubčeka radikály téměř zlikvidován, a přežil jen díky tehdy nepopulárnímu zásahu lidí, jako byl Vratislav Blažek; po *Invazi* dal (výslovný nebo tichý, to nevím) souhlas k použití barrandovských laboratoří pro zpracování materiálu natočeného českými kameramany ve dnech tanků, a posléze v září 1970 byl zatčen pro „protisocialistickou činnost“ ... a držen ve vyšetřovací vazbě až do léta roku 1971. V červnu toho roku na filmovém festivalu v Cannes napsala skupina mezinárodně uznávaných filmových umělců petici, ve které žádají československou vládu, aby propustila z vězení muže, jenž „napomohl do velké míry rozvoji skvělé generace režisérů“. Mezi podpisy jsou jména Daltona Trumbo, Luchina Viscontiho, Josepha Loseye, Nagisy Ošimy, Dušana Makavejeva, Lousie Malla a dalších. Přesto byl v červenci 1971 Poledňák společně s pěti dalšími odsouzen na dva roky do vězení. Někteří z těch, kteří s ním byli souzeni a kvůli kterým nikdo žádné mezinárodní petice nepsal, dostali 12 let. Poledňákovým zločinem bylo „ohrožení státního tajemství“. Nebylo řečeno, o jaký druh ohrožení šlo – alespoň ne ve zprávách, které jsem četl. Podle pražského undergroundu ohrozil pan Poledňák toto tajemství tím, že byl dostatečně inteligentní na to, aby si je pamatoval – většina těch, kteří o něm vědí, tuto paměť postrádá, a proto nepředstavují z hlediska bezpečnosti žádné riziko. Podle rádia Jerevan připomíná záhadný zločin ředitele Barrandova pentagonskou aféru: Poledňák prodal deníku *Tirana Times* údaje o návštěvnosti sovětských filmů v Československu.

absolventskými filmy režisérů Nové vlny (Schmidt - Juráček: *Černobílá Sylva*), nebo komediemi typu Rychmanových *Šesti černých dívek* (1969). Na rozdíl od těchto nepřilíš povedených filmů byl však *Konec jasnovidce* jednou z největších legrací, jaké kdy byly v českém filmu k vidění, a zničil Svitáčkovi a Roháčovi kariéru tak radikálně, že se k další samostatné filmové režii dostali až roku 1964 muzikálem *Kdyby tisíc klarinetů*. Svitáček sám však žánru středometrážní grotesky zůstal věrný a úspěšně se k němu vrátil v roce 1969 „schizofrenickou metaforou“ *Ve vlaku*, o jevu zvaném *double-think*. Podle zpráv je tato tragikomická burleska s Miroslavem Horníčkem, autorem dávného *magnum opus* satiry o dozorkyni veřejných záchodků, v dvojroli rozpolčené osobnosti cestujícího ve vlaku, důstojným navázáním na *Konec jasnovidce*.

Konec jasnovidce byl, pro normálně uvažující lidi, satirou na úpadek pracovní morálky u znárodněných živnostníků. Pro novotnovce to byl útok proti znárodnění. Což je starý stalinový trik, založený na teoreticky přesně nedefinovaném rozdílu mezi tzv. konstruktivní a tzv. destruktivní kritikou.¹⁷ Hrdina filmu vlastní jasnovideckou živnost; všechno v jeho krámě je bezvadně elegantní, služba je individuální a vzorná, včetně orientálních kadidel, tajemného příšeří a nádherného jasnovidcova kostýmu. Každý zákazník je také obsloužen proroctvím štěstí, zdraví a úspěchu. Potom přijde únor 1948 a jasnovidecký byznys je zestátněn. Jasnovidec odloží kostým indického mága a pracuje v pomačkaném manšestrovém oděvu; služba je najednou nedbalá, zákazníci musejí stát ve frontě a přistupují k věštbě po skupinách, když předtím vyplnili řadu nesmyslných dotazníků. Věštby jsou nyní velmi stručné a často pesimistického obsahu.

17 V praxi je ovšem rozdíl jasný: konstruktivní je kritika nepodstatných věcí, týkajících se spíše lidu než jeho představitelů: ulejváctví, špatného fungování veřejných služeb nebo nanejvýš faktu, že funkce někdy vleze nižším funkcionářům do hlavy. Destruktivní je kritika všeho podstatného: celonárodního tureckého hospodářství, mylných stranických usnesení apod. Dalo by se to vyjádřit také jako rozdíl mezi kritikou v malém a kritikou ve velkém. Přitom konstruktivní kritika je vystavena ještě dalšímu nebezpečí: může být „v malém“ a může se týkat „nepodstatných věcí“ - jakou je jistě úpadek pracovní morálky v znárodněném malopodnikání. Jestliže však překročí úroveň tzv. komunální, tj. umělecky bezvýznamné, slabé satiry a povznese se do kategorie umění, to jest nabude poněkud obecnějšího nebo metaforického významu, může se snadno proměnit v kritiku „destruktivní“. Přesně to se stalo filmu *Konec jasnovidce*.

Avšak po úředních hodinách spěchá Jasnovidec do svého bytu, tam obléká orientální róbu a zapaluje kadidlo. Pak přijímá soukromé zákazníky „načerno“, a těm se opět dostává prvotřídní soukromé služby včetně těch nejradostnějších proroctví.

V jedné scéně filmu pohlédne znuděný státní Jasnovidec z okna, pak rychle sáhne do šuplete, vytáhne dalekohled a zadívá se jím na terasu protějšího domu. Tam se sluní ve velice nepatrných bikinkách (přispěly k zákazu filmu) krásně rostlá mladá dívka.

Bylo to, jako by se Jasnovidec díval do budoucnosti. Tu dívku hrála studentka FAMU Věra Chytilová.

Kapitola třetí. Portrét umělců jako mladých mužů a žen

1. Škola Miloše Formana

Na počátku je černá anekdota, kterou si ale nikdo nevymyslel. V malém východočeském městečku Čáslavi zatkl gestapo člověka, jenž byl členem antinacistické podzemní organizace. Nebyl to profesionál, jenom obyčejný venkovan, považoval však za svou povinnost dělat něco proti moderní bestialitě. A protože to nebyl profesionální spiklenec a protože z rukou gestapa se mu dostalo různých ukázek té bestiality, napadla ho myšlenka, o níž se domníval, že je chytrá. Gestapo chtělo znát jméno jeho spojky v síti organizace, a on jim je tedy řekl. Jenomže jmenovaný neměl s organizací nic společného, a zatčený venkovan jednal podle přednacistických představ o policii. Domníval se, že muž, který nic neví, nebude moci nic prozradit, a gestapo ho nakonec pustí, neboť pro ně nebude k užítku. Gestapo onoho nic netušícího a nic nevědoucího muže pak skutečně zatkl. Byl to nějaký pan Forman.

Nedozvěděli se od něho nic, ale nepustili ho. Navíc s rodinou nebylo vše v pořádku po stránce rasové. Zatkli tedy také manželku. Muž později zahynul v Buchenwaldu, žena v Osvětimi a osmiletého synka, který se jmenoval Miloš, se ujalo postupně několik hodných strýčků; mezi nimi také nějaký pan Šváb ve východočeském Náchodě.

Tento strýček byl obtloustlý pán středního věku, vlastnil v Náchodě hokynářství a jako koníčka pěstoval v blízkých pís-kovcových skalách horolezectví. Byl jsem členem téhož alpinistického klubu – z lásky ne tak ke sportu, jako k jedné půvabné horolezkyni – a občas jsem se stavoval v krámě toho hodného strýčka. Mezi sudy kyselého zelí tam sedával červovlasý chlapeček, podle strýčka velký lotr, a pozoroval zákazníky. Příliš jsem ho nevnímал a později jsem na něho zapomněl. Když pak po letech přišel do Náchoda socialismus, hodný strýček zanechal bezpracného života i horolezectví a stal se v poměrně pokročilém věku horníkem. Bylo to tvrdé, ale jeho hezká dcera se tak aspoň proměnila z dcery buržousta v dceru horníka, a to posléze

umožnilo, že byla přijata na dramatickou konzervatoř. Tou dobou už chlapeček, jenž kdysi sedával mezi sudy kyselého zelí, studoval scenáristiku na pražské FAMU.

Někdy se mi zdá, jako by v téhle černé anekdotě, kterou si nikdo nevymyslel, byl obsažen celý Forman; jeho poetika, i jeho filosofie. Je tu krutost života, která ve filmu *Hoří, má panenko* tak nesmírně pobouřila některé západoněmecké recenzenty. Je tu teskná osamělost malého chlapce, obklopeného nejpřízemnějším ze všech světů, prostředím hokynářského krámu. Je tu v kostce obsažena stará historka o kruté srážce mládí se světem dospělých, které se Forman – a to je dobře pro filmové umění – patrně nikdy nezbaví. „*Kritici čekají od každého,*“ řekl při natáčení filmu *Hoří, má panenko*, „*že nová práce bude k nepoznání nová. To nejde. Člověk celý život vypráví v různých obměnách jedno a totéž.*“

Jestliže člověk vstoupí do života tak jako Forman, asi to opravdu nejde. A v tomto století, v tamtom kousku světa i jinde, tak vstoupilo do života příliš mnoho příslušníků jeho generace. Mimoto se svět pořád stará o to, aby formanovská historka nepozbyla na aktuálnosti.

Na chlapečka ze stínu sudů s kyselým zelím jsem tedy dávno zapomněl a pracoval jsem na vlastních láskách. Byl jsem z generace posedlé filmem a jazzem. Každý den jsem chodil do biografu (můj otec byl ředitelem jednoho ze dvou místních kin v Náchodě, takže i do konkurenčního podniku jsem měl vstup zadarmo), každý den jsem naslouchal velké swingové kapele Miloslava Zachovala v kavárně Port Artur, nebo jsem sám hrál na tenorsaxofon ve studentském orchestru Red Music, jehož název vznikl nepochopením názvu Blue Music, tehdy významné profesionální swingové kapely. V zemi vládli nacisti, a krásná, smutná hudba, swing, nás spojovala s neurčitým světem svobody a krásy, kde v zakázaných filmech zpívala tehdy patnáctiletá Judy Garlandová.

Náchod, jeho studentské jazzbandy, jeho horolezci, jeho nesmělí mladí muži a na své panenství opatrné, protože dobře vy-

chované dívky se staly námětem mého prvního románu, jehož katastrofický osud je popsán v předchozí kapitole. Té explozi padl tehdy za obět, kromě jiných věcí, také právě vytištěný sborník *Jazz 58*, kde otiskli mou povídku *Slovo nevezmu zpět*, později vydanou pod názvem *Eine kleine Jazzmusik*. Byl to příběh vzniklý na okraji románu; ideologicky zajisté nevinná tragikomická povídka o studentské kapele, jež přes nepřízeň nacistických úřadů uspořádá v městečku swingový koncert, za kteroužto provokaci zaplatí ne úplně árijský trumpetista životem.¹⁸ Jenomže tehdy už rozhodovalo moje jméno dané do klatby, nikoli obsah toho, co jsem napsal. Jazzový almanach šel na příkaz shora do stoupy, jenom jakýsi zlomyslný sazeč zachránil několik výtisků, které pak kolovaly pražským undergroundem. A tak jednou někdo zazvonil, otevřel jsem dveře a za nimi stála Jana Brejchová, nejslavnější česká *star*, a usmívala se rovnou na mě. Od dob svého zeleného věku jsem si zachoval neoslabený obdiv ke krásným ženám; a protože mě citově – za všech okolností – vychoval Hollywood a kult hvězd, krásná žena, jež hraje ve filmu, mě přes všechny životní zkušenosti rázem promění v koktajícího blba. Zcela oslněn Janou jsem si proto teprve po chvíli uvědomil, že černovlasý mládenec, který hvězdu doprovázel, mi říká: „...už se na mě asi nepamatujete. Já bych moc rád nafilmoval Zbabělce. Jenže to teďka zatím nejde, tak kdybyste mi aspoň dovolil napsat scénář podle *Slovo nevezmu zpět*, jestli by to bylo možné.“

Jak bych nedovolil! Manželovi té krásné hvězdy bych dovolil všechno. Jmenoval se Miloš, a byl to ten – nyní vzrostlý – chlapecek ze stínu sudů s kyselým zelím.

Měl v té době za sebou už jakous takous kariéru u filmu, a jeho největším úspěchem byla právě Jana. V roce 1955 absolvoval scenáristické oddělení FAMU, ale jeho zájem a ctižádost směřovaly výš než jenom ke statutu dodavatele polotovarů, jakými

18 Povídka vyšla anglicky, v poněkud zmrzačené verzi, v *The Literary Review* (r. 13, č. 1, podzim 1969, Rutheford, N. J., Farleigh Dickinson University, s. 46–61). Od té doby vyšla ještě několikrát, a Desatero z ní zhudebnily a nahrály hned dvě kanadské rockové skupiny. Aficionadská a jinak nikterak ambiciózní povídka se tak stala mou asi nejznámější krátkou prózou v anglicky mluvícím světě.

jsou filmové scénáře. Ne že by nechtěl pro film psát: chtěl. Byl jedním z mladých mužů, kteří konali pouti do malého domu na pražské Kampě, kde v prvním poschodí předsedal kumštýřským schůzkám Jan Werich, a v přízemí se světu uzavřel (na protest proti tomu, co se ve světě dalo) velký moderní křesťanský básník Vladimír Holan. Miloš tehdy psal verše a sršel nápady na scénáře – ale chtěl si je točit sám.

Protože však školní vysvědčení ho k tomu neopravňovalo, stal se jedním z asistentů Alfréda Radoka (ve filmu *Dědeček automobil* dokonce hrál malou úložku) a zúčastnil se experimentu s Laternou magikou. Jenže Radok, expresionista a formalista, bravurní technik a kouzelník efektů, měl s Milošem společnou jenom posedlost uměním. Svět viděl jinak. Jeho výbušná osobnost byla jistě dobrou školou, ale zároveň nedovolovala, aby se vedle ní svébytně projevil jiné výrazné osobnosti. Proto se pravý Forman poprvé objevil v roce 1957 po boku režiséra mnohem menších kvalit a ve filmu, který zdaleka neměl takový ohlas jako spektakl Laterny magiky. Režisér se jmenoval Ivo Novák, a film *Štěňata*. Byl to příběh o mladých lidech, něžný a veselý, a tu a tam jím problesklo leccos ze skutečného života mládeže. Po letech socrealistických pohádek to byla naprostá novinka, a kritika prorokovala režisérovi velkou budoucnost. Nevysvětlitelně však zklamal: nestal se nikdy ničím víc než jedním z průměrných režisérů. Jeho druhý film, *Hlavní výhra* (1959), se *Štěňatům* v ničem nepodobal. Kde v prvním filmu byl cítit dotek života, tady z příběhu trčela známá formule situačních komedií o tom, jak chudák vyhraje na los. Kde v prvním filmu sedmnáctiletá Jana Brejchová jako by zapomněla na to, že je herečka, v druhém herci pouze předváděli předepsané úkony dobře secvičených loutek z dobře známých situací. Rozdíl byl nepochopitelný.

Dnes není. Jedním z dávných nešvarů filmu je to, že výsledek toho – v samé podstatě kolektivního – úsilí se cele připisuje k dobru režisérovi. Málokdo si totiž tenkrát povšiml faktu, že námět *Štěňat* si vymyslel jakýsi Miloš Forman, který také spolupracoval na scénáři a pracoval jako asistent režie. Takže, jak jsem řekl, největším Milošovým úspěchem v tomto filmu byla sedmnáctiletá hrdinka, kterou úspěšně zalasoval a dovedl k oltáři v době, kdy už dostávala měsíčně kolem 500 dopisů od ctitelů, dokonce až z Maovy Číny.

Ta největší poválečná hvězda českého filmu bydlela v podnájmu a po svatbě se nastěhovala do Milošova bytu. Tedy: bytu. Byla to jediná místnost, zamčenými dveřmi oddělená od jakési úřadovny. Ve chvílích mlčení nad vymyšleným scénářem filmu *Eine kleine Jazzmusik* jsme těmi dveřmi slýchávali hlasy, vyjednávací storno jakéhosi dříví. V pokoji nebyla postel, nýbrž přízemní, široké, podomácku vyrobené hnízdo z dek a polštářů, z nichž vykukovala hlava největší české filmové hvězdy, vyspávající po nočním natáčení. K poledni se hvězda vyhrabala z lože, vždycky jsem se diskrétně otočil, a v pyžámku se odebrala do koupelny. Tu měli společnou s úředníky, kteří za dveřmi vyjednávali storna dříví, a zevnitř ji zajišťovala dosti fórová závorka. Když se hvězda vrátila a oblékla za plátěnou plentou, ukuchtila na plynovém vařiči něco, co se občas dalo i jíst. V době, kdy zrovna nenatáčela, musela chodit psát na stroji do kanceláře ateliérů. Byly to přísné doby, ale tohle na nich nebylo to nejhorší.

A tak jsme si v tom pokoji s vyhlídkou na Vltavu vymýšleli příběh na nyní už světoznámé formanovské téma o mladých lidech, kteří v době ze všech nejtěžší měli v hlavě jazz a hezké dívky a kteří se nemilosrdně – a v našem příběhu nakonec tragicky – srazili s těmi, kdož trvají na požadavku, aby mladí lidé měli v hlavě něco jiného. Obsahoval řadu typicky formanovských scén – například spor mladého hrdiny s otcem o to, zda je možno proti nacistům bojovat písničkami, anebo lest, jejíž pomocí dva členové jazzbandu, ocitnuvší se v překerní situaci v německých kasárnách, přes sprchy, kde se právě koupe německá maršumpacka, uniknou na svobodu. Ti dva to v našem scénáři vyřešili tak, že se prostě svlékli do naha, v kterémžto stavu nebyli k rozeznání od lepší rasy. V těch dnech, kdy jsme tak fantazírovali, mladicky okouzleni vlastní fantazií, snil Miloš o tom, že role těch dvou mladíků sehrajeme sami. Nebýt toho, co se stalo později, byli bychom patrně bývali prvními mužskými filmovými naháči (tehdy jsme na to ještě měli těla) a český film by měl, kromě jiných, i toto světové prvenství. Ale nedošlo k tomu, neboť dramaturgická Velká rada, ustavená po konferenci v Banské Bystrici, se nad scénářem vůbec nezaradovala. Bylo to těleso už pro svou gigantičnost sotva schopné pustit něco jiného než telegrafní

sloupy, které jsou, podle známé moskevské anekdoty, dobře zre- digované stromy. Jednou například strávila asi čtyři hodiny nad větou jistého scénáře, podle níž četník, jenž se právě zúčastnil krvavého potlačení dělnické stávky, *přistoupí k plotu a močí*. Šlo o to močení: vznikly pochyby, má-li se tento estetický prvek pokládat za přijatelně funkční vyjádření četnickovy hnusnosti, nebo není-li to přece jen přílišný naturalismus. Druhé hledisko převážilo, byla předvolána autorka scénáře a bylo jí doporučeno, aby odporně močícího četníka nahradila něčím vhodnějším, například opilým knězem. Nakonec však četník ve filmu zůstal. Ukázalo se, že šlo o překlep opisovačky. Věta správně zněla: *četník přistoupí k plotu a mlčí*.

Nuže, této Radě byla předložena naše hudební komedie z pro- tektorátu, *Kapela to vyhrála*, jíž jsme, na radu chytřejších, přidali ještě epiteton „protifašistická“. Bylo nám to houby platné. Scénář sletěl na naše hlavy s fasciklem připomínek a já si připadal jako v klasickém *muck-rakerském* románu z Hollywoodu. Ale protože jsme byli mladí, nezkušení a bezmocní, jali jsme se připomínky plnit. A předložili jsme scénář znovu, v přepracované verzi. A znovu letěl. Tak létal jako bumerang mezi námi a Ra- dou, až v něm jazzovou kapelu nahradil symfonický orchestr, pak dechovka, a nakonec kapela vymizela úplně a namísto scén formanovského humoru vyznačovalo se dílo klasickými záběry do bohaté problematiky dělnické sabotáže v nacistických to- várnách – i když, jak si vzpomínám, ani ty nebyly ortodoxně klasické (dělníci, podobní obrovské stonožce, například měli nést na nádraží právě dokončený trup bombardovacího letadla, ale trup neprošel místním vítězným obloukem, postaveným na počest Vůdce a říšského kancléře). Bylo to, prostě, po bansko- bystrické konferenci.

Asi v tomto stadiu práce nastal náhle obrat. Kdosi z členů Rady, kdo se jejich sezení zúčastňoval jen velmi zřídka a nebyl proto příliš informován, se pozastavil nad záhadou, proč se tra- gédie, v níž není ani stopy po nějakém orchestru, jmenuje *Kapela to vyhrála*, a čím to, že v podtitulu je „protifašistická hudební ko- medie“, když jde o zřejmou truchlohru.

I tuto připomínku jsme uznali a scénář začal opět poletovat po způsobu bumerangu. Dechovku jsme rovnou obratně pře- skočili, vrátili jsme nejdřív symfoňák a rychle jsme jej předělali

na jazzband. Pak jsme škrtli majestátní scény o sabotáži s poukazem na jejich přílišnou realizační nákladnost. Místo nich jsme tam znovu propašovali nahou scénu ve sprchách, jenom s tím rozdílem, že se němečtí vojáci sprchovali s ručníkem kolem beder. Nevím, je-li to zvykem v některé armádě, ale v našem scénáři to bylo.

A tak jsme, s pomocí Rady, dokopali scénář do stavu téměř původního. Ve světě kolem nás se rovněž děly různé věci, protiútok stalinské gardy začal váznout na nedostatku týlových služeb a pomalu se proměňoval v ústup. Bylo to jako ofenziva v Ardenách. Neuběhly ani dva roky a jednoho zimního večera, za šťastné absence nejvytrvalejších připomínkářů, Rada Milošovi film přiklepla. Pamatuju se na ten večer, jako kdyby to bylo dnes. Jdeme rozsvíceným Václavákem a nemůžeme uvěřit skutečnosti.

No, dlouho jsme jí taky věřit nemuseli. Někdo si - nepochybně v dobrém úmyslu - pospíšil, a po večerních zprávách rozhlas hlásí: „Co nového na Barrandově? Připravuje se nový film: hudební komedie o studentské kapele z doby protektorátu podle námětu Josefa Škvoreckého...“ Sakra, řekl jsem si. To snad nemuseli... takhle brzo... a do éteru...

A taky jo. Ráno telefon: Proboha, přijedte na skupinu! Tam jsem se dozvěděl tu jobovku. Pan prezident Novotný, můj starý přítel a kritik, poslouchal ten večer rádio a moc se rozzlobil. Vůbec ho nenapadlo, že hudební komedií o studentské kapele z doby protektorátu mohlo být něco jiného než *Zbabělci*.

Že šlo o nevinnou *Eine kleine Jazzmusik*, to se nepodařilo mně ani Milošovi, ani dramaturgům skupiny nikde a nikomu vysvětlit. Když Milošovi, který se probil až na vysoká místa v partajním aparátu, konečně uvěřili, bylo pozdě. Odvaha objasnit věc panu prezidentovi byla v té době pořád ještě odvahou z kategorie provazochodectví bez ochranné sítě. Nikdo ji v sobě neobjevil. A tak já se vrátil ke svým překladům z americké literatury (Kainovo znamení mi tehdy pořád ještě znemožňovalo pomýšlet na publikování dalších vlastních artefaktů), a Miloš -

To se psal rok 1961; Laternu magiku postihly zásahy shora a Miloš se spolu s Jánem Roháčem (*Konec jasnovidce*) pod pseudony-

mem živil psaním revuálních burlesek pro pražskou Alhambru, kam tajně chodili sovětští turisté, považující ji za doupe neřestí.¹⁹

Nabídl mu místo režijního asistenta ve filmu *Tam za lesem* (1962), zidealizované válečné báji, a Miloš, po všech karambolech (k nimž se přidružil rozvod s Janou) zdeprimovaný, to vzal. Dost přitom trpěl a chodil se osvěžovat, jako tehdy tak mnozí, ke kamarádům do divadla Semafor. A tam dostal nápad. „*Suchý a Šlitř a s nimi my všichni*,“ řekl později v jednom interview, „*jsme obdivovali Voskovce a Wericha; ale jejich dávné začátky, zejména legendární Vest Pocket Revui z roku 1927, jsme znali jen z doslechu. Postihl ji osud všech slavných divadelních inscenací – propadla se do nenávratna, proměnila se v legendu, nikdy už nikdo nebude vědět, jak skutečně vypadala. Říkal jsem si, že Voskovec s Werichem by byli rádi, kdyby měli Vest Pocket Revui nafilmovanou.*“

A tak si za peníze, stržené z těch nemravných burlesek, koupil kameru-šestnáctku a nabídl Šlitřovi a Suchému, že jim natočí dokument o Semaforu.

Stalo se. Semafor vyhlásil fingovaný konkurs na zpěvačku, a zástupy nic netušících dívenek se hrnuly, aby byly nafilmovány na zlomyslnou šestnáctku. Když vyvolali prvních pár stovek metrů toho soukromě pořízeného filmu, objevil se na plátně dokument, jaký do té doby v Československu nikdo nenatočil. Krutý záznam trapnosti dívčí sebelásky, domýšlivosti a snění o slávě. Stroj-kamera odhalil směšnost života, jenž si sám o sobě myslí, že je nádherný. Fungoval tu jako proslulé oko Lva Nikolajeviče Tolstého, sledující operní představení, nikoli v kontextu fiktivního děje, ale jako dění samo o sobě. Ozvláštňoval běžné a banální. Když *Konkurs* později uvedli do kin, část kritiky se pozastavila nad tou krutostí, a ještě mnohem později se táž výčitka objevila v Německu v souvislosti s filmem *Hoří, má panenko*. Ale „*ta krutost, která vás z plátna ovane*,“ napsal Miloš, „*je totiž obsažena v samotném faktu konkursu [...], nafilmovat konkurs a zbavit ho této*

19 V jedné Milošově burlesce tam později experimentálně zavedli striptýz, ale po několika představeních opět zasáhl bdělý pan prezident, a tak zůstalo u tance v bikinách. I to sovětským turistům (oficiálně) připadalo jako antisocialistická nemravnost.

krutosti by znamenalo zbavit ho jeho podstaty. A podstatou konkursu není ještě žádný boj. Konkurs, to jsou teprve odvody. A já nic krutějšího a trapnějšího nežli odvody neznám. [...] i ten největší budoucí hrdina je tu nahý, jako všichni ostatní.“

Krutost, nemilosrdně spojená s groteskou. Je možno si přitom nevzpomenout na toho pána, kterého gestapo zatklo omylem, a pro jistotu ho taky umlátilo?

Prvních pár stovek metrů promítl soukromý výrobce Forman zástupci státního filmu Vladimíru Borovi, jenž předtím neúspěšně, ale laskavě držel ochrannou ruku nad *Eine kleine Jazzmusik*, až nakonec podlehl prezidentovi. Byla to šťastná volba, neboť Vladimír Bor, jako jeden ze zakladatelů recesistického hnutí,²⁰ měl i v těžkých dobách smysl pro věci vymykající se z jakýchkoli norem. Zhlédl Milošovy soukromé metry, za státní peníze je koupil, dal je překopírovat na pětaticítku a režiséra finančně povzbudil k dokončení dokumentárního kraťasu.

Jenomže to nakonec nebyl čistý dokument: Miloš je příliš rozeným vypravěčem, aby se spokojil s něčím, co v sobě nemá alespoň odlesk toho nejstaršího ze všech nestatických umění: děje. Všiml si černovlásky s nádherně velikými ústy, která amatérsky zpívala s jednou z asi dvou set rockových skupin (anglicky, ač ten jazyk neovládala) a přišla na fingovaný konkurs, a nenápadně blondýnky, a do dokumentárního materiálu rozstříhal dodatečně natočený jednoduchoučký děj. Prodavačka v obchodním

20 Hnutí vzniklo před druhou světovou válkou, ale rozkvetlo zejména během války. Ideově je spjaté s dadaismem, s francouzskou patafyzikou, s provokacemi surrealistů a podobným epatováním – původně měšťáka, v případě recese nakonec nacistů. Od nevinných žertíků, jako bylo celodenní sledování náhodně vybraných chodců, kteří se nakonec dávali na zběsilý útěk (na to se specializoval pozdější režisér Jiří Krejčík), dospěli recesisti až k výkonům, jež jsou patrně světovým rekordem v epatování mocných; dva z nich pronikli někdy v roce 1942 na základě vlastnoručně padělaných dokumentů do zimního rekreačního střediska zbraní SS v Alpách a strávili tam týden lyžováním s – v trapnost uvedenými – esesáky, předstírajíce, že jsou čeští pracovníci jakéhosi tajného oddělení zvláštních úkolů. Že při tom šlo o krk, není snad třeba dlouze vysvětlovat. Celá historika, doložená originály padělaných dokumentů a dokumentárními fotografiemi z esesáckého hnízda, je obsažena v knize o recesi, kterou sestavil právě Vladimír Bor. Na jaře 1970, těsně před vydáním, však knihu „pozastavila“ cenzura.

domě se dovoluje šéfa, jestli smí odejít z práce na konkurs. Je jí to odepřeno, tak se uleje, a na konkursu shoří. Černovláska, tvrdě vytrénovaná prvním kytaristou amatérské rockové skupiny, při pohledu na plavovlásčin debakl podlehne záchvatu sebekritiky, a ačkoli je už jednou nohou před mikrofonem, otočí se a hrdě odejde. Byla jedním z Milošových úspěchů této jeho první samostatné režie. Stala se brzy nato jeho druhou manželkou a matkou dvojčat Petra a Matěje; také úspěšnou českou filmovou hvězdou, k čemuž jsem jí, jak si lichotím, poněkud dopomohl i já.²¹

V době, kdy stříhal své poštilé zpěvačky do jedné z nejfantastičtějších sekvencí českého filmu, přinesl mi jednou Miloš rukopis románu *Černý Petr* od sochaře jménem Jaroslav Papoušek. Řekl mi, jestli bych si to nepřečetl a nepověděl mu, jak se mi to líbí, protože by to chtěl točit. Přečetl jsem a bylo to, jako kdyby to napsal Miloš, kdyby byl spisovatel. Podobalo se mu to vším: hlavním hrdinou, jímž byl hokynářský učeň (jak si nevzpomenout na hodného strýčka), nesměle zamilovaný do studentky gymnázia. Alogickými dialogy mezi lidskými štěnaty se to podobalo mně samému, románu *Zbabělci*, z něhož si Miloš, jako motto ke scénáři *Černého Petra*, vybral věty: „*Najednou mi napadlo, že bych měl myslet na Irenu, když ji miluju. Tak jsem na ni začal myslet. Zezačátku mi to nešlo, tak jsem si vzpomněl, jak jsem jí nedávno v lázních viděl za nádra, a už mi to šlo.*“

Nastala bitva s barrandovskou dramaturgií. Příběh hokynářského učně odporoval všemu, co od filmu o mládeži tehdy žádala sorealistická estetika. Hoch necítil pražádnou radost z práce, která povětšinou spočívala v tom, že v samoobsluze dával pozor na zákazníky, aby nekradli. Mělo to blízko k fízlovství, a když konečně Petr – v jedné z nejlepších scén filmu – skutečně uvidí kradoucí stařenku, nenajde v sobě dost odvahy zakročit. Sleduje babičku ven z obchodu a ulicemi města až na předměstí, a nakonec ji nechá plavat. Vzbudí tím přirozeně nelibost jak šéfa, tak

21 Do Semaforu se Miloš s kamerou vrátil ještě jednou. V roce 1966 natočil televizní film podle úspěšné „jazzové opery“ *Dobře placená procházka*, kterou napsali a v níž hlavní role hráli Jiří Suchý a Jiří Šlitr.

svého otce, který se pompézním kázáním marně snaží přiblížit nesrozumitelnému synovi.

Tedy opět téma krutosti, nenápadné srážky mladého člověka se světem dospělých. Síla, s níž toto obsesivní Milošovo téma vyjádřil film, zcela překryla jedinému zbylému socrealistickému kritikovi (který se odvážil veřejně hájit zdiskreditované kánony) Traplovi všechny ostatní, často velmi přijatelné kvality filmu (Petrův kamarád, zednický učeň Čenda, má například svou práci velmi rád, protože je to skutečná práce, ne variace na fízlování), a on film proklel jako úpadkový, pesimistický a reakční. Totéž učinila sovětská kritika. Sovětský svaz je snad jedinou filmovou zemí, kde se Formanovy filmy nikdy veřejně nepromítaly.

Ale psal se rok 1962, československá liberalizace zahajovala druhé kolo, a film šel nakonec do výroby. Miloš s asistentem Ivanem Passerem odjeli do Kolína, kde se mělo točit.

Kolín je středověké město, proslulé dechovou kapelou, kterou tu na sklonku devatenáctého století založil František Kmoch. Složil dlouhou řadu populárních pochodů, a když zemřel, kapela ho přežila a existuje dodnes. Ve městě se každoročně pořádá soutěž dechových kapel, nesoucí Kmochovo jméno. Doprostřed jedné takové soutěže přijel do Kolína Milošův štáb a atmosféra světa dechovek je okouzlena. Pronikla i do definitivního scénáře *Černého Petra*, kapelník kolínské kapely pan Vostrčil dostal roli Petrova otce – a na okraji *Petra* vznikl druhý polodokument *Kdyby ty muziky nebyly*. Později jej spojili s *Konkursem* a v roce 1964, před premiérou *Černého Petra*, je uvedli jako celovečerní film. Metoda byla stejná: do metrů dokumentu rozstříhal Miloš jednoduchou anekdotu. Dva kamarádi, oba trombonisté dvou konkurenčních dechovek, mají na vybranou: jít buď na důležitou zkoušku, nebo na motocyklové závody. Zvítězí motocykly nad muzikou a kapelníci – po dlouhém kázání – oba provinilce vyhodí. Stane se ale jen to, že si kluci vymění místa. V závěrečné scéně už jsou motocykly zase zapomenuty a mladíci vesele dují do trombonů v konkurenčních kapelách.

Známé téma: srážka dvou navzájem se nechápajících světů, mládí a stáří. Známá metoda: jednoduchá anekdota v půdorysu

dokumentu. V *Černém Petrovi* to všechno dostalo velkorysejší tvar. Komponenty stylu a metody se poprvé spojily ve veliký celek.

Jak známo, v umění je nebezpečné vytrhávat jevy z kontextů místa a času. Jenom víme-li, co to byl realismus zvaný socialistický, pochopíme, co pro mladé filmaře v Československu znamenal neorealismus nebo *cinéma vérité*; proč patrně víc než pro filmaře na Západě. Zapůsobil i na Miloše, ale on byl příliš vypravěč, aby se poddal nevypočitatelným elementům a pasivně zaznamenávající kameře. Z *vérité* v jeho filmech zbyli nakonec neherci, a pokud jde o přímé vlivy, bylo by asi spíš namístě jmenovat pozapomenutý film Ermanna Olmiho *Místo*, který Miloš obdivoval a který je motivem i cítěním příbuzný *Černému Petrovi*. „Myslím, že trochu mateme pojmy,“ napsal ve své režisérské konfesi. „Mluvíme o tendenci film-pravda jako o metodě, zatímco snad jde o to, aby slovo ‚pravda‘ znamenalo, že se má ve filmu vyvracet lež. To je snad to hlavní, a nikoli styl a metoda. Předcházel tomu asi takový vývoj: před mnoha lety se říkalo ‚to je jako ve filmu‘ (jako že to je neuvěřitelné), pak přišlo ‚ten to nafilmoval‘ (jako že někoho oblafnul) a teď přichází třetí fáze, kdy se chce, aby divák věřil tomu, co se s plátna říká.“

Tedy dost neortodoxní pojetí *cinéma vérité*, ale typické pro českou Novou vlnu. Jde o tu nejstarší věc. „*Spisovatelovým řemeslem je mluvit pravdu*,“ napsal Hemingway a nikdo neporozumí této banálnosti tak dobře jako lidé, pro něž umělecká svoboda není banálností, protože jim většinu života byla odpírána.

I ur-Vlně šlo o pravdu. Na rozdíl od ní si však Nová vlna brzy uvědomila, že je to taky - a nakonec především - technický problém. Jistě *co* - ale potom hlavně *jak*.

V Československu si mnoho lidí myslelo, že tenhle úhelný problém zmáhal Forman improvizací „na place“. Bezprostřednost dialogů včetně usilovného hledání slov, patrného na nehercích, by takovou domněnku zdánlivě potvrzovala. Ale ve skutečnosti

píše Miloš své scénáře snad nejpomaleji ze všech režisérů. Černý Petr trval rok. Scénář k filmu *Hoří, má panenko* půldruhého roku. Milošův první americký film asi stejně dlouho. Přesto jako by Milošovy filmy potvrzovaly poznatek Williama Faulknera: „*To nejlepší, co jsem kdy ve filmu udělal, vzniklo tak, že herci i autor zahodili scénář a vymysleli si scénu při zkoušce, těsně předtím, než kamera začala natáčet.*“

Skutečnost Milošových filmů je něco mezi tím: „*Každá tvůrčí práce je přece ve své podstatě improvizace. Vždyť i když píšeme scénář, tak každou situaci [...] si představujeme ze všech možných i nemožných stran, zkusíme vymyslet to i ono, [...] nápady vznikají a zanikají bez nějakého předem připraveného řádu, a výsledná scéna je tedy jenom posledním článkem neustálé improvizace myšlenek. Při realizaci [...] důsledné lpění na scénáři [jde-li o film ve stylu cinéma vérité] je projevem domýšlivosti autorů, kteří se domnívají, že dokázali vymyslet [postavy] se všemi zvláštnostmi jejich osobností, charakterů, myšlení, všemi nahodilostmi... Ovšem ani tady samotná improvizace film nezachrání, nanejvýš pomůže vylepšit; proto je nutné mít alespoň takový scénář, aby, i když nikoho nic navíc nenapadne, to mělo smysl a určitou úroveň.*“

Vérité, jak jsem řekl, jsou ve Formanových filmech především neherci. „*V podstatě jsou mezi nimi dva typy,*“ říká Miloš. „*Jedni, kteří dokáží být jen sami sebou – to je kupříkladu maminka v Černém Petrovi –, a druzí, kteří dokáží hrát, ale musí být alespoň o jedno poschodí inteligentnější než postava, kterou hrají; to je případ Petra a jeho tatínka. [...] Oni vlastně nehrají sebe, ale parodují, i když smrtelně vážně. Mají strop, určený vlastní inteligencí, zatímco herci dovedou žít duševně roli nad své poměry. [...] Je velice prospěšné kombinovat dobrého, ale skutečně dobrého herce s nehercem. Pomůže to oběma. [Herec] pochytí na jedné straně [od neherců] nedefinovatelnou schopnost vyjadřovat se bez afektu a zase na druhé straně jim naočkuje důležitý herecký smysl pro rytmus a pro vyjádření pointy. [...] Hodnota [neherců] spočívá především v jejich neopakovatelnosti. A pak [...] mají jednu obrovskou přednost: napíšu-li špatný dialog či celou scénu, to znamená, napíšu-li ji naivně nebo dokonce zcela nepravdivě, herec je schopen dodat jí iluzi pravdivosti a zakrýt můj omyl. Čím lepší herec, tím snáze se moje hloupost zamaskuje. Kdežto v podání neherce, který zůstává stále sám sebou,*

vyleze moje naivita jako dráty z deštníku. Neherce je jakýsi seismograf. Každá moje hloupost je pro něho zemětřesením, při němž ztrácí půdu pod nohama.“

Přirozeně, kromě výhod mají neherci taky nevýhody. Jsou seismografem nejen mluvnosti dialogu, ale i mnoha jiných věcí. Když se začalo natáčet *Hoří, má panenko*, všiml si Miloš například toho, že projev představitele hasiče, který z tomboly ukradne tlačenkou, se den ode dne zhoršuje: jako by se ten člověk z talentovaného neherce měnil v ochotníka nejhorších manýr. Pak se zjistilo, že jeho manželka s ním vždycky večer, podle scénáře, zkouší scénu, jež se má natáčet druhý den ráno, a velmi autoritativně ho režíruje. Miloš proto sebral svým nehercům scénáře, a s obsahem scén i s dialogem je začal seznamovat podle Faulknera: *just before the camera turned on*.

Velikým problémem je vhodné neherce najít. Osmdesát procent kandidátů nevyhovuje. Jednoho podzimního dne roku 1964 jsem ani já nevyhověl. V pokoji, kam bylo slyšet debaty o stornu dříví, se sešel Formanův tým: Miloš, Ivan Passer a Jaroslav Papoušek, a tři muži: dva úředníci, Ivan Kheil a Jiří Hrubý, a jeden spisovatel: já sám. Byla nám vysvětlena situace: tři záložáci středního věku se na taneční zábavě snaží navázat známost s dívkami u sousedního stolu. Mají však z toho trochu strach, a tak si navzájem dodávají odvalu. Jeden z nich si sundá snubní prstýnek a ten mu upadne na zem. Miloš vyličil tu trapnou situaci velmi plasticky a pak povídal: „Tak, kamarádi, a hrajte!“

Zmocnila se mě tréma a nic mě nenapadalo. Vydal jsem ze sebe jen několik hysterických výkřiků a pak už jsem jen naslouchal pánům Kheilovi a Hrubému, jak se pohádali tak, že si málem realisticky rozbili nos. Když jsem potom šel s Milošem mlhavými uličkami Města pražského na večeri, řekl mi: „Víš, ty seš na tu roli moc inteligentní.“ Podle jeho vlastní teorie bych ji tedy měl zvládnout, ale on ji nakonec obsadil výborným hercem Vladimírem Menšíkem (na základě jiné své zásady, že je „prospěšné kombinovat dobrého herce s nehercem“). Říct člověku, že je na herce příliš inteligentní, je velmi pěkný způsob, jak mu naznačit, aby radši zůstal u psaní scénářů. Miloš je velice ohle-

duplný člověk. To, že mě tak něžně vyhodil, umožnilo natočení vrcholné sekvence filmu *Lásky jedné plavovlásky* (1965).

Jím se Miloš vlastně dostal do světa. Závistivci ovšem zlomyslně říkali, že je to vyzkoušená formule: mladá holka v milostných nesnázích. Jenže i takoví mistři, jako byl jeden z otců moderního umění, E. A. Poe, používali osvědčené formule s holkou proto, že věděli, že je to nejdojemnější formule života; „*a ostatně*“, praví Chaplin, „*kdo se zásadně vyhýbá kliše, vystavuje se nebezpečí, že se stane nudným*“. „*Potkal jsem jednou ráno v Praze mladou dívku*“, říká Miloš, „*stála smutně s kufříkem před nádražím. Přijela prý odněkud z vesnice do Prahy za chlapcem. Měla sice jeho adresu, ale chlapce nenašla, adresa byla falešná*.“ Což jsou Lásky v kostce. „*Důležitá*“, říká Miloš, „*je základní situace. Z ní se už snadno rozvine příběh, který se pak snažím vyprávět tak, jak mě to baví. A tak, aby to bavilo a došlo i toho, komu je vyprávění určeno*.“

„*Vyprávět zábavný příběh*“... tohle asi nezní příliš zvučně ani ambiciózně ve věku sofistiky. „*Ale myslím*“, říká dál Miloš, „*že to velké, co zůstalo v literatuře a umění od nepaměti... a co je příznačné i pro současná silná umělecká díla, se vždycky zabývalo a zabývá křivdami a nespravedlnostmi, které jsou páchány na jedinci. Je to proto, že umělecké dílo vnímáme jako jedinci. Proto máme vždy k osudu jedince vztah. Tam někde na dně všech velkých děl jsou ty křivdy, které žádný společenský řád neodstraní. Totiž že někdo je chytrý a druhý hloupý, někdo schopný a druhý neschopný, někdo krásný a druhý ošklivý, jeden čestný a jiný nečestný, a každý svým způsobem ctižádostivý. A nic nevedí, že se tak vlastně dostáváme k věčným tématům*.“

Možná že tady jsme dost vzdáleni soudobé sofistice. Zato jsme blízko tulákovi v buřince. Osobně budu vždycky dávat přednost tulákovi. A Miloš se ve svých filmech přiblížil tomu kýženému stavu, kdy dílo mluví k muži z ulice i k intelektuálovi. Pro mě je to neklamnou známkou umění, nikoli malého.

Přesto se na tohoto citlivého člověka soustředila od počátku jeho dráhy nenávist lidí, kteří ať říkají, co chtějí, žádají v podstatě,

aby umění bylo služkou politiky, nikoli její partnerkou, družkou, a je-li to velké umění, i učitelkou. *Konkurs* byl obviněn z anti-humanistické hrubosti. *Černý Petr* z toho, že mezi teoretickými milióny šťastných mladých lidí socialismu si vybral právě netytický příběh dekadentního hokynářského učně. *Lásky jedné plavovlásky* zase podle mnohých kazily morálku mládeže, protože jí v jedné scéně odhalily tajemství, že při výkonu lásky se lidé obvykle svlékají do naha. Miloš tehdy dostal desítky anonymů, z nichž jeden jemu a „všem židákům“ vyhrožoval dokonce smrtí, až to zas „vezmeme pořádně do ruky“. Majestátním plurálem nemyslel anonym ovšem nacisty, ale ony „marxisty“, kteří se – za Dubčeka tajně, po Invazi veřejně – seskupili kolem antisemity Jodase (jediný překlep písárky by z toho jména udělal zajímavé *omen*) a nyní, zdá se, konspirují proti „revizionistovi“ Husákovi. A potom přišlo *Hoří, má panenko*.

Až do té doby nepokládal nikdo Formana za kritika společnosti. Najednou přišel příběh, jehož filosofickým jádrem je vyjádření krutosti mezilidských vztahů: bezohlednosti člověka k člověku, tuposti a hroší kůže, jaké existují v socialismu stejně jako v kapitalismu, jenom se někdy transformují do nových podob. Na hasičském bále má být pamětní sekerkou odměněn stařec nad hrobem, protože se hasiči dozvěděli, že má rakovinu (o té hasiči mluví jako o housce na krámě). Skupina žalostných krás je bez rozpaků okukována partou vilných mužů ve středním věku. Děda, jemuž shoří střecha nad hlavou, je v podvlíkačkách demonstrován na pódiu a podnikavý číšník využívá srocení lidu při požáru ke zvýšení prodeje limonády. Dobročinnou tombolu lidi rozkradou, a když má rakovinou stížený stařík (jemuž celý večer bránili jít se vymočit) dostat svou sekyrku, zjistí se, že i tu někdo ukradl.

Zarážející obraz společnosti. Znechutil v podivné shodě amerického spisovatele Phillipa Bonoského, i moskevského kritika Bolšakova, i recenzenta západoněmeckého Spiegelu, i známého humanistu pana Pontiho,²² jenž nejprve protestoval proti výběru

22 Mezi západními filmovými magnáty se to lidumily jen hemží. Když Miloš nabídl svůj první americký scénář Paramountu, odmítli ho vzít a napadli Miloše přesně stejnými slovy, jakými ho zahrnovali filosofové z Mosfilmu, z aparátu Novotného a z Komunistické strany USA. Řekli, že scénář zesměšňuje obyčejné lidi, a Jay Cocks, písař pro další orgán mezinárodních humanistů, časopis Time, se o metodě filmu *Taking Off*

typů pro volbu královny krásy hasičského bálu (chtěl tam mít hezčí holky), a nakonec film shledal antihumanistickým a odmítl jej distribuovat. V jejich odsudku, jak na to upozornil filmový kritik A. J. Liehm, jako by člověk slyšel ozvěnu slov dávno mrtvého carského komentátora F. Vigela, napsaných o autorovi, jenž si „vymyslel jakési neskutečné Rusko a v něm jakési neskutečné město a do něho snesl všechny špatnosti, jaké v celém skutečném Rusku sotva kdy najdeš“. Myslel tím Gogola a jeho hru *Revizor*, a hrabě Tolstoj-Amerikán, v souhlase s Vigelem, doporučil autora „poslat v železech na Sibiř“.

Když film, na pravidelném soukromém promítání, spatřil prezident Novotný, podle slov svého syna lezl po stropě. Na jeho zásah (v Milošově kariéře tedy už druhý) nemohl film dlouho do distribuce. Prezidentovi se ovšem ve filmu nelíbilo asi něco jiného než panu Bonoskému a západním Němcům: scéna, jež je v českém kontextu nejbrilantnější ukázkou jinotaje, který na to tak dokonale nevypadá, že ho cizinec nepochopí.

Zhasne elektřina a v nastalé tmě lidi rozkradou tombolu. Velitele hasičů to rozhoří: nařídí znovu zhasnout, vyzve lidi, aby každý vrátil, co ukradl, a slíbí, že po zločincích se nebude pátrat. Světla tedy zhasnou, po chvíli se zase rozsvítí – a jediný člověk klade na stůl jedinou ukradenou věc: místopředseda hasičského spolku vrací ukradenou tlačenu. Narychlo je svolána porada, při níž se hasiči rozestoupí na dva tábory. Jedni tvrdí, že Franta,

(který na základě odmítnutého scénáře vyrobila méně humánní společnost Universal) vyjádřil, že je „povrchní misantropií“. Dobrá, předpokládejme, že Miloš misantropem je: má snad na to někdo ze současných režisérů větší právo než ten, jehož rodiče byli na základě velice zjednodušující radikální teorie zlikvidování dosti dokonalým kremačním zařízením v jedné malé polské vesnici? Možná že opravdu misantropem je a možná že způsob, jakým čeští režiséři točí, je příliš jednoduchý. Na rozdíl od některých jejich západních kolegů, jako jsou Godard a další, se rozhodně nezdá, že by jim nějak záleželo na sofistickovaných pojmech „lidu“, kterému by měla být dána „veškerá moc“. Život jim neposkytl jenom teoretické lekce, a tak by jim možná mohlo být prominuto, že překonali jak romantismus osmnáctého století, tak „dětskou nemoc“ hesel, obsahujících takové nedefinované výrazy. Miloš, stejně jako ti ostatní, pravděpodobně pro „lid“ příliš velké pochopení nemá, ale náhodou docela dobře rozumí lidem. Proto také v *Taking Off* dokázal, že všechny ty „krásné, poničené, milé tváře, zpívající ty smutné písně“ (časopis Newsweek) vydají za tisíce pojednání o politice.

když už jednou krad, neměl nic vracet, protože takhle udělal všem hasičům ostudu. Druzí namítají, že Franta správně udělal, když vrácením tlačanky přiznal svůj zločin a tím pověsti hasičů jako poctivců jenom prospěl. To všechno je veliká legrace, dokonale odposlouchaná hádka vesnických strejců o ukradenou tlačanku. A všechno je to metafora. Všichni v Československu včetně prezidenta ji dobře pochopili. Prezident byl hlavou skupiny, která se ve Straně dlouho bránila přiznat, jak to vlastně bylo s procesem Slánského a jeho druhů.

Kromě prezidenta však lezli po stropě taky dobrovolní hasiči a Novotný v nich našel nečekané spojence pro jednu ze svých posledních kampaní proti umělcům. Obětaví muži od požárních sborů vztáhli filosofickou metaforu jednoznačně na svůj nefilosofický spolek a prohlásili, že když filmaři takhle, oni že nebudou hasit. V zemi, kde požární ochrana je – kromě velkoměst – téměř výhradně závislá na dobrovolnících, to mohlo znamenat katastrofu. Formanův tým se tedy musel vydat na podivné turné po republice a vysvětlovat uraženým hasičským sdružením, že to nemysleli zle.

Ale pak už se politické události řítily rychleji než požár. Padl Novotný, nastoupil Dubček, a jednou jsme se s Milošem sešli a usoudili, že nadešel čas udělat to, co si sesazený prezident myslel, že chceme udělat, když zasáhl proti *Eine kleine Jazzmusik*. Natočit *Zbabělce*. Miloš však měl kontrakt s Paramountem a námět na film o americké mládeži. Tak jsme pouze naskicovali synopsi a dohodli se, že Miloš odjede do USA, natočí svůj film, já mezitím připravím první verzi scénáře, pak ji spolu doděláme a v létě 1969 to natočíme, ve městě, kde Milošovi kdysi hodný strýček hokynář poskytl přístřeší.

To bylo na jaře 1968 a v srpnu zasáhly tanky. Zdá se, že naši spolupráci štěstí nepřeje. Přesto jsem rád, že jsem poznal Miloše i obě jeho krásné manželky, že nás spojilo přátelství, ta nejceněnější věc na světě, a s nostalgií vzpomínám, jak mě vyhodil od hereckých zkoušek na *Lásky jedné plavovlásky*, a jak to udělal tak, že to vůbec nebolelo.

Takové to tedy bylo s mým kamarádem Milošem Formanem. Nejsem estetik filmu, abych se odvážil nějakého vyčerpávajícího shrnutí. Ale jednu důležitou stránku jeho díla vystihl, myslím, nejlépe surrealista Vratislav Effenberger: „*Cynismus pro cynismus*,“ jak napsal René Crevel, „*je cynismem proti pravdě*“, ale „*cynismus Miloše Formana není cynismem proti pravdě*.“ Forman „*si uchoval ten druh humoru, který je zlý, nebezpečný, skrytý a výbušný. Dovolil si něco, co by mu nemělo být zapomenuto, nalezne-li cestu do přijatelnějšího klimatu: zasáhl malého českého člověka. Mířil na zbabělost, tupost, fotbalismus, brutalitu, zřetelnost, dobromyslnou prázdnotu, baráctví, pivařinu a sobectví, a trefil do černého: zasáhl právě ta ložiska duševní ubohosti, z nichž podstatně pramení všechny druhy fašismů i stalinismů.*“ V jeho „*aktivním smyslu pro skutečnost, v tomto smyslu pro současné formy agresivního humoru a pro kritické funkce absurdity, ve fanatické zlobě, která může v takovém případě být jen funkcí nějakého nového vnitřního světla a svěžesti, právě zde se Formanovo dílo setkává s nejvyvinutějšími funkcemi moderního umění.*“

A když nyní na Miloše vzpomínám, vždycky se mi v mysli objeví jedna jeho vlastnost: jak dovedl zůstat věrný svému způsobu i v situacích, kdy riskoval všechno. Než by asistoval na filmech, s nimiž umělecky nesouhlasil, prodal, co měl, koupil kameru a šel na volnou nohu. V socialistické společnosti je to složité riziko. Než by se pustil do věci s nehotovým scénářem, riskoval, že si producent najde pohotovějšího muže. Než by ustoupil vkusu velkého západního producenta, riskoval, že bude muset někde sehnat padesát tisíc dolarů: úkol pro socialistického občana asi tak snadný, jako jít pěšky kolem světa po poledníku. Než by ustoupil dramaturgickým představám velké americké společnosti, riskoval ještě větší dolarový dluh, navíc v situaci pro něho jako pro Čecha krajně nejisté. Vzpomínám, jak jednou při natáčení *Hoří, má panenko* za mnou přišel s americkým scénářem a žádal mě, abych si to přečetl a řekl mu, co si o tom myslím – tehdy ještě neuměl dobře anglicky. Řekl jsem mu, co jsem si o tom myslel, a Miloš scénář vrátil. S tím scénářem při-

letěl nějaký pán transkontinentálním a potom transatlantickým letadlem přímo z Hollywoodu, a když Miloš nezastihl v Praze, najal si aerotaxi a odletěl za ním do Vrchlabí v Krkonoších, kde se točila *Panenka*. A Miloš odmítl. Pán nasedl na aerotaxi a poté na transoceánské a posléze transkontinentální letadlo a v Hollywoodu svěřil scénář do ochotnější rukou. Vzpomínám na to a vždycky musím myslet na chlapce ze stínu sudů kyselého zelí. Nějak se nikdy nestal nikým jiným.

Miloš je jediný z režisérů Nové vlny, který vytvořil cosi, čemu lze říkat škola. Všechny jeho dosavadní filmy jsou výsledky vzorné týmové práce a oba jeho spolupracovníci, Passer i Papoušek, natočili už filmy vlastní. Patří ke zvláštním lidským vlastnostem, že jakmile má někdo velký úspěch, začíná se dokazovat, že se vlastně chlubí cizím peřím. To poznal už Shakespeare. Když Ivan Passer, po středometrážní studii fotbalismu *Fádní odpoledne* (1964), natočil poetické, jemné a muzikální *Intimní osvětlení* (1965) – bez Formanovy účasti, jenom s Papouškem –, říkalo se, že přeformanoval Formana. A když Papoušek po námětově svěžím, ale režijně nezvládnutém *Nejkrásnějším věku* (1968) přišel s krutou filosofickou legrací *Ecce homo Homolka* (1969) – a oba filmy si sám napsal i zrežiroval –, začalo se hloubat na téma, zda Forman rovná se vlastně Passer plus Papoušek, nebo zda Passer a Papoušek jsou pouzí Formanovi epigoni. Jejich přátelství ty cizí úvahy našťestí v nejmenším neohrozily.

Skutečnost – bez nedokazatelných spekulací – zdá se mi dost prostá. Forman, jakkoli on sám by to o sobě nikdy neřekl, je původní zdroj, originální vize. Situaci pompézního otce a tvrdohlavého syna, jak si ji vymýšlel pro *Eine kleine Jazzmusik* dávno předtím, než jiný dutý mudřec poučoval jiného svěhlavého syna o plochých moudrostech v *Černém Petrovi*, už tehdy naplňoval oním osobitým kontrastem mezi životem a petrifikovanými představami o životě, oněmi zvláštními kadencemi, které pak zněly z úst jeho neherců. Už tehdy si vymýšlel ony konverzace mezi „štěňaty“ o ničem, které v *Eine kleine Jazzmusik* měla vést Suzi Braunová s hochem ze studentské kapely, a které nakonec vedla plavovláska s pianistou. Hrála ji mimochodem mladší

sestra Milošovy první ženy, Hana Brejchová, která – tehdy asi čtrnáctiletá – měla být Zuzkou Braunovou a potom, později, se objevila jako nahá modelka v Papouškově *Nejkrásnějším věku*.

Vztahy a spolupráce mezi přáteli jsou tedy složité a mnohoznačné. Formanova originální vize, řekl bych, obohatila, zpřesnila, prohloubila vidění jeho kongeniálních přátel. Ve spolupráci trojice se ideálně uskutečnila kolektivnost tvorby, která je specifikem filmového umění. Když se pak jako režiséři rozešli, každý zvýraznil ve svých samostatných dílech svůj přínos a svou tematiku: svou zvláštní nuanci školy.

Ivan Passer, zdá se mi, je filosofem té trojice. Je z nich také nejlinější – ačkoli i Miloš je velmi zdatný horizontální pracovník. Často, když jsem se domníval, že vymýšlí, zjistil jsem nakonec, že usnul. Ale Oblomovem je z nich tří Ivan. „*Děsím se toho,*“ napsal, „*každý rok dělat film. Protože jsem přesvědčen, že po třech letech bych už nebyl schopen film dělat.*“

Je to filosof poněkud existenciální. „*Nezajímá mě příběh, ale stav,*“ řekl o *Intimním osvětlení*. Smyslem života je, „*aby člověk našel úkol, který je pro něj maximální. Aby našel svůj strop, který ho vždy sice trochu zničí, ale který ho donutí uplatnit to nejlepší, co v něm je.* [Hrdina] *Intimního osvětlení je člověk, který tohle asi pochopil. Já bych řekl, že on je moderní hrdina.*“

Intimní osvětlení je esejí o tom všem. Koncertní cellista přijíždí po deseti letech navštívit starého přítele, který v malém městečku vede hudební školu. Přiveze si s sebou krásnou snoubenku (hraje ji Formanova žena Věra), oba přátelé se spolu opijí, zavzpomínají, vyrabují ledničku a zahrají si v kvartetu – nic zvláštního se prostě nestane. Je to přesně podle Passerovy estetiky. „*Nemám rád ty ambiciózní filmy, které končí kompromisem. Filmy, které si berou větší sousto, než na které stačí. Já mám rád ty, malé filmy, které jakoby náhodou jsou závažné. Které ve vás vzbuzují podezření, že jsou důležitější, než na první pohled vypadají.*“ A jinde: „*Člověk může prožít velké události, důležitá setkání, která ovlivní jeho život. Ale příliš často se to nestává. Spíš nás všechny ovlivňují všední, banální situace. A tyto situace přece nemohou nebýt zajímavé, to jest hodny zájmu, když nakonec to jsou ony, z nichž se skládá lidský život. Já myslím, že [...] fyzika elementárních*

částic dává odpovědi i na otázky, které se týkají hvězd.“ To je vlastně princip původu toho nenápadného filmu, za nějž Passer dostal cenu newyorských filmových kritiků za rok 1970.

Jí zatím vyvrcholila životní dráha v lecčems podobná Milošově. Nesprávný rasový původ – tedy malér za války. Syn bohatých rodičů – tedy malér po válce. Vyhozen z gymnázia, pracoval jako pomocný dělník, zedník, slévač, učil se nástrojařem, po těžké žloutence se stal úředníkem, a když se zotavil, dvě léta jezdil jako dělník s cirkusem. Šťastnou náhodou ho přijali na FAMU, po dvou letech však odhalili jeho třídní původ a opět ho vyhodili. Ale u filmu už zůstal: nejdřív jako asistent Helgeho ve *Velké samotě*, u Brynychy ve *Smyku*, pak u Jasného v *Procesí k panence* a v *Až přijde kocour*, také u Alfréda Radoka v *Laterně magice*. Pak konečně asistent a spoluscenárista Milošův, s nímž se znal už od třinácti let ze školy. Když tohle všechno víme, pochopíme jinou myšlenku z Ivanovy režisérské konfese: „*Existuje podivuhodný rozpor mezi vyspělostí člověka jako jedince a infantilitou člověka jakožto tvora společenského. V každé tlupě, v každém spolku [...] chová se [člověk] trochu pod svoji dospělost. V každém procesí, v každé slavnosti, v každé uniformě a – prominete-li – v každém důsledném realizování filosofických idejí tuším větší či menší dávku infantility.*“

Jaroslav Papoušek, třetí muž triumvirátu, byl původně ladič pian, potom na Akademii výtvarných umění vystudoval sochařství a živil se kreslením karikatur a obrázkových seriálů. Napsal *Černého Petra*, potkal Formana a nakonec se stal režisérem. Film *Nejkrásnější věk* měl nádherný scénář – jeden pražský strukturalista v něm napočítal na dvě stě gagů –, ale v realizaci moc nevyšel. Příčiny byly zčásti *vis major*. S duchem formanovských filmů převzal Papoušek i některé herce: plavovlásku i pianistova otce, a také staříka stíženého rakovinou. Ten hodný stařík měl v *Nejkrásnějším věku* jednu z hlavních rolí, ale naneštěstí zemřel na mrtvici z leknutí v den, kdy do Prahy přijely tanky – a film byl natočen teprve z poloviny. Scénář se pak musel drasticky a narychlo předělat,

a i když výsledek zdaleka není nevhodný zhlédnutí, překročil občas hranici, za níž se svérázný půvab nehereckého projevu mění v diletantství provázené pachutí čehosi nepovedeného.

Zato v *Ecce homo Homolka* naznačil Papoušek v rouše lidové legrácky svůj podíl na dílech trojice. Film začíná nedělní maloburžoazní idylou páně Homolkovy rodinky: děda, bába, syn, snacha a vnuci dvojčata (Petr a Matěj Formanovi ve své druhé filmové roli) se v lese plném výletníků chystají užít pikniku. Najednou z křoví zazní zoufalé ženské volání o pomoc. Homolkovi jednájí rychle a energicky. Sbalí ubrus s buřty a pivem, a seč je nohy nesou, prchají z lesa. Nechtějí *s ničím takovým nic mít*.

A ten film je tedy o tom. „Ostatní lidé“ jsou pro Homolkovu rodinu „oni“, cosi téměř druhově odlišného. Homolkovi žijí uzavřeni ve svém soukromoučkém světě, soběstační v blbosti, sebevědomí v nevzdělanosti, hlubokomyslní v dutosti, zcela se vyžívající ve věčné domácí žabomyší vojně. Ideální objekty diktátorů a manipulátorů. Nelze tu nerozeznat pokračování satiry na člověka, jež byla námětem filmu *Hoří, má panenko*. Papoušek, nejpilnější z nich tří (je to zcela vertikální pracovník, a otrokářský poháněč je, jak se zdá, společenskokritickým drápem školy, trendu, týmu nebo jak tomu chcete říkat), jenž Nové vlně – souzněním duchů vyprávějícího pozorovatele života, filosofa a satirika – vtiskl její nejvýraznější rys.

2. Věra Chytilová

První ze dvou žen Nové vlny je pro mne spojena s karamboly. Začalo to tak trochu jako s Milošem Formanem. Někdo zazvonil, a za dveřmi jiná kráska, tentokrát neznámá. Oslnila mě; sice jsem nekoktal jako v případě Jany Brejchové (tohle nebyla filmová hvězda), ale zato jsem úplně špatně odhadl její věk, považoval jsem ji za zajíčka. To odpoledne, na terase kavárny Filmového klubu, se mi podařilo sehrát roli otce z *Černého Petra* tak, že vidět to Miloš, určitě by mě byl angažoval.

Dívce bylo tehdy jedenatřicet, seděla přede mnou, a aby se uvedla, řekla mi, že jako práci k přijímací zkoušce na FAMU napsala scénář podle mé povídky *Rasová otázka*. Přirozeně mě to potěšilo, už proto, že v té době mi v novinách jenom spílali.

Potom mě požádala, zda bych jí nepomohl s jejím absolventským filmem. Vymyslel si její kolega Pavel Juráček, jenže prý se s ním pohádala, protože chtěla, aby film byl filosofičtější.

Jmenovalo se to *Strop*, ale obávám se, že víc se mi líbila Věra než její scénář, a žádnou filosofii jsem nedodal. Filosof ostatně byla ona, ne já, a navíc jsem se s ní nakonec sám (velice slušně) pohádal, protože mi věc připadala spíš jako protivná moralita, dost poplatná sorealistické „filosofii“, která lidskou práci hodnotila podle státního sazebníku za „společenskou užitečnost“. Hezká medička v tom scénáři začne jako vedlejší *job* dělat modelku na módních přehlídkách a nabrnkne si apartního milence. Poté zběhne z medicíny a začne pendlovat mezi milencovou postelí a povrchním světem módních přehlídek. Všim tím nakonec znechucena, nasedne na vlak, kde se setká s prostými venkovskými lidmi. Očištěna rousseauovským stykem rozhodne se začít nový život návratem ke studiu lidských chorob. Ideologicky se to tedy podobalo tehdy módním návratům mezi lid za účelem purifikace, jak je reprezentovala například vynášená a mně nesmírně protivná novela Jiřího Frieda *Časová tíseň*, přičemž celé téma nebylo nic jiného než formálně sofistický přerod reakčního pekaře pana Racka mezi horníky (ve zmíněném filmu *Racek má zpoždění*, 1950). A to zas byla jen „pokroková“ modifikace přesně stejného námětu, před válkou s oblibou traktovaného některými horšími katolickými spisovateli: i tam byl městem zkažený venkovan, i tam byla jízda vlakem do horské vesničky, i tam byl bodrý prostý lid, léčivý jako zázračný pramen; rozdíl byl jen v tom, že katoličtí prozaici to traktovali „reakčně“, což snad spočívalo v postavě hodného pana faráře, která v „pokrokové“ verzi scházela (nebo byla nahrazena nějakým rozšafným vesnickým komunistou).

Mimoto mi manekýnky byly vždycky sympatické, a tak jsem odmítl jejich eminentně prospěšnou práci znevažovat. Věra to nakonec tvrdohlavě natočila, ale provedla s tím něco mnohem chytřejšího, než by byla bývala imputace seabemoudřejší filosofie. Schematická moralita sice zůstala, ale režisérka jí zcela ulomila hrot tím, že důraz cele položila na – formu. Velice formalistickou formu. Byl to snad první formalistický film *Nové vlny*, nepočítáme-li Vlácilovu *Holubici* (1960), zaštitěnou mírovou symbolikou. Tohle byl ryzí sled krásných objektů – od představitelky

manekýny až po záběry přírody, kamerou pečlivě vypracované do šerosvitné hry světél a stínů. Věra později prohlásila, že „*krása je prostředek, nikoli cíl*“, ale hned taky dodala: „*Když na tohle zapomeneme, můžeme rovnou říci: když formalismus, tak krásný!*“

Film nesl silné stopy *cinéma vérité*. Nepracovalo se tu sice tolik skrytou kamerou, ale zato skrytým mikrofonem, jež schovali manekýnkám do šatny. Věra tam sama zapřádala konverzace s převlékajícími se děvčaty, a tak záběry z módní přehlídky doprovázelo fantasmagorické a nenazkoušené plácání dívčích hlasů, mezi nimiž charakteristicky vynikal hlas paní režisérky, ozvláštňený její výslovností hlásek r a ř: vyslovuje je jako Angličani, což na české ucho působí rozkošně komicky.

Svůj druhý, taky středometrážní film *Pytel blech* (1962) natočila v mém rodném městě Náchodě. Je to klasické město českého dělnického hnutí, plné textilních továren, v nichž dodnes pracují anglické selfactory a drosle nakoupené na přelomu století. Textilní průmysl vždycky preferoval ženy, a tak po válce továrny postavily velké internáty, jež byly plné dívek, jednu dobu prakticky z celého světa (kromě Češek a Slovenek tu pracovaly dívky z Polska, Řekyně z rodin uprchlých po porážce komunistických partyzánů, korejské dívky na praxi, Číňanky a myslím, že i jako na brigádě několik zvědavých „pokrokových“ studentek z Ameriky). Má to jednu stinnou stránku: poměr dívek a chlapců v mém rodném městě se od časů mého mládí změnil v 5:1 ve prospěch – nebo vlastně v neprospěch – děvčat. Jistě, to je, vzpomínáte-li si, i výchozí situace filmu *Lásky jedné plavovlásky*; situace typická pro nejedno české textilní městečko, a těch je dost. *Pytel blech* je o srážce toho, čemu dospělí říkají pracovní morálka, s přirozenou a ve feminizovaných městečkách těžko ukojitelnou potřebou šestnáctiletých štěňat. Hrdinka se kvůli vzácnému chlapci ulevvá z práce, je postavena před soudní stolicí Závodního výboru a zle odsouzena.

Od začátku do konce byl film aranžován, ale improvizací daného dialogu dosáhla Věra, zejména ve scénách s dělnickými funkcionáři, bezprostředního dojmu, podobného filmům Formanovým. Akcent na formu a lartpourlartní krásu tu ustoupil; více vylezl obsah – a došlo k maléru.

Ve filmu totiž vystupovali výhradně neherci – skuteční mistři a funkcionáři náchodské textilky. Kamera je zachytila realisticky,

Toto je pouze náhled elektronické knihy.
Zakoupení její plné verze je možné v
elektronickém obchodě společnosti eReading

.